

**NACIONALISMO EXPLÍCITO EN LA PRIMERA ETAPA DE LEO BROUWER: UN
ANÁLISIS TEÓRICO MUSICAL DE CUATRO OBRAS PARA GUITARRA**

MAURICIO ESTEBAN ARCOS RODRIGUEZ



**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA – TEORÍA
MEDELLÍN
2013**

**NACIONALISMO EXPLÍCITO EN LA PRIMERA ETAPA DE LEO BROUWER: UN
ANÁLISIS TEÓRICO MUSICAL DE CUATRO OBRAS PARA GUITARRA**

MAURICIO ESTEBAN ARCOS RODRIGUEZ

Proyecto de investigación

Director. Magister Gustavo Adolfo Yepes Londoño



**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA – TEORÍA
MEDELLÍN
2013**

CONTENIDO

	Pág.
PRESENTACIÓN.....	15
1. PROBLEMA.....	18
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	18
1.2 FORMULACIÓN.....	19
2. OBJETIVOS.....	20
2.1 GENERAL.....	20
2.2 ESPECÍFICOS.....	20
3. JUSTIFICACIÓN.....	21
4. MARCO DE REFERENCIA.....	23
4.1 ESTADO DEL ARTE.....	23
4.1.1 Libros.....	24
4.1.2 Tesis.....	34
4.1.3 Monografías.....	37
4.1.4 Artículos.....	39
4.2 MARCO TEÓRICO.....	44
4.2.1 Método y análisis, a manera de preámbulo conceptual y visión panorámica.....	44
4.2.2 El método analítico de Heinrich Schenker.....	50
4.2.2.1 Caracterización de los tres niveles estructurales y su notación.....	52
4.2.2.2 Acorde gramatical y acorde significativo.....	58
4.2.3 El método analítico de Jan LaRue: Análisis del estilo musical.....	63
4.2.3.1 Primera categoría: Antecedentes.....	65
4.2.3.2 Segunda categoría: Observación.....	67
4.2.3.3 Tercera categoría: Evaluación.....	102
5. HIPÓTESIS.....	106
6. METODOLOGÍA.....	107

7. CAPÍTULO 1. TRADICIÓN MUSICAL CUBANA.....	109
7.1 MÚSICA Y CONTEXTOS: UN ACERCAMIENTO A LOS GRUPOS DE ORIGEN AFRICANO.....	111
7.1.1 La música Yoruba.....	111
7.1.2 La música congo.....	114
7.1.3 La música Abakuá.....	116
7.2 LA MÚSICA AFRICANA: UN ACERCAMIENTO AL GÉNERO VOCAL.....	118
7.2.1 Características generales.....	118
7.2.2 Estructuras melódicas del género vocal.....	120
7.3 LA MÚSICA CAMPESINA.....	124
7.3.1 El punto.....	124
7.3.2 La guajira.....	128
7.4 LA MÚSICA POPULAR CUBANA.....	131
7.4.1 Géneros de descendencia española.....	133
7.4.2 Géneros de descendencia africana.....	134
7.4.3 Géneros interculturales.....	138
7.5 CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS ESPECÍFICAS.....	145
8. CAPÍTULO 2. ESTUDIO DE LA OBRA GUITARRÍSTICA BROUWERIANA	151
8.1 ANTECEDENTES.....	152
8.1.1. Leo Brouwer, un recorrido biográfico.....	152
8.1.2 Catálogo de la obra brouweriana en su primera etapa.....	161
8.1.3 Las obras y su contexto.....	164
8.1.3.1 Danza Característica.....	165
8.1.3.2 Fuga N° 1.....	166
8.1.3.3 <i>Micropieza N° 4</i>	167
8.1.3.4 <i>Estudio sencillo N° V</i>	169
8.2 OBSERVACIÓN.....	171
8.2.1 Danza característica. Análisis.....	171
8.2.1.1 Pequeñas dimensiones.....	171
8.2.1.2 El SAMeR en las dimensiones medias.....	176

8.2.1.3 Grandes dimensiones.....	189
8.2.2 Fuga N° 1. Análisis.....	192
8.2.2.1 Pequeñas dimensiones.....	192
8.2.2.2 Dimensiones medias.....	195
8.2.3. Micropieza N° 4. Análisis.....	213
8.2.3.1 Pequeñas dimensiones.....	213
8.2.3.2 El SAMeR (sonido, armonía, melodía, ritmo) en las dimensiones medias.....	215
8.2.4 Estudio sencillo N° V. análisis.....	232
8.2.4.1 Consideraciones generales frente a las filiaciones.....	232
8.2.4.2 Pequeñas dimensiones.....	233
8.2.4.3 El SAMeR en las dimensiones medias.....	235
8.2.4.4 Grandes dimensiones.....	244
8.3 EVALUACIÓN.....	245
8.3.1 Brouwer: una caracterización de su estilo en la primera etapa.....	246
8.3.2 Brouwer, una caracterización general de su estilo compositivo.....	249
9. APORTES ESPERADOS.....	255
10. RECURSOS.....	256
11. BIBLIOGRAFÍA.....	257
ANEXO. Registro fotográfico.....	264

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Niveles estructurales.....	51
Tabla 2. Progresiones armónicas significativas.....	60
Tabla 3. Organigrama general del planteamiento analítico.....	65
Tabla 4. Aspectos musicales observables en las grandes dimensiones.....	69
Tabla 5. Aspectos musicales observables en las dimensiones medias.....	70
Tabla 6. Aspectos musicales observables en las pequeñas dimensiones.....	71
Tabla 7. Aspectos musicales observables en los tres apartados básicos del sonido.....	73
Tabla 8. Aspectos observables de la armonía en las grandes dimensiones.....	74
Tabla 9. Aspectos observables de la armonía en las dimensiones medias.....	75
Tabla 10. Aspectos observables de la armonía en las pequeñas dimensiones...	76
Tabla 11. Funciones de los siete acordes	78
Tabla 12. Tipología de la melodía en las grandes dimensiones.....	81
Tabla 13. Las cuatro opciones básicas de continuación.....	84
Tabla 14a. El ritmo y su tercer estrato: interacción ritmo-sonido.....	90
Tabla 14b. El ritmo y su tercer estrato: interacción ritmo-melodía.....	91
Tabla 14c. El ritmo y su tercer estrato: interacción ritmo-armonía.....	91
Tabla 15. El ritmo en las tres dimensiones estructurales.....	93
Tabla 16. Los puntos de cambio (articulación) en los elementos contributivos.....	99
Tabla 17. Unidad, variedad y equilibrio.....	103

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1a. Notación rítmica de la base generatriz de la superficie (Foreground).....	52
Figura 1b. Notación analítica de la base generatriz de la superficie (Foreground).....	53
Figura 2. Notación analítica: figuras con plicas y sin plicas de la base generatriz media (middelground).....	54
Figura 3. Notación analítica: líneas fraseológicas aplicadas de la base generatriz media (middelground).....	55
Figura 4. Notación analítica de la base subyacente (Background).....	56
Figura 5. Distintos tipos de estructuras fundamentales.....	57
Figura 6. Análisis armónico: acorde gramatical.....	59
Figura 7. El acorde significativo.....	60
Figura 8. Análisis aplicativo.....	62
Figura 9. Delimitaciones estructurales en las grandes dimensiones.....	69
Figura 10. Delimitaciones estructurales en las dimensiones medias.....	70
Figura 11. Delimitaciones estructurales en las pequeñas dimensiones.....	71
Figura 12. Sistema bipolar.....	77
Figura 13. Bi-funcionalidad del vi grado.....	77
Figura 14. Efecto de articulación por incremento de la densidad melódica.....	82
Figura 15. La continuidad en una cadena de frases temáticas.....	83
Figura 16. Grados disjuntos – saltos.....	86
Figura 17. Excursión melódica.....	87
Figura 18. Taquigrafía del movimiento melódico.....	87
Figura 19. Taquigrafía combinada del movimiento melódico.....	88
Figura 20. Cuenta de flexiones.....	88
Figura 21. Los tres estratos del ritmo.....	89

Figura 22. Los tres estados componentes del ritmo.....	92
Figura 23. Estado general de cambio: movimiento estable.....	94
Figura 24. Estado general de cambio: movimiento local.....	95
Figura 25. Estado general de cambio: movimiento direccional.....	95
Figura 26. Articulación de primer tipo: estratificaciones.....	100
Figura 27. Articulación de segundo tipo: elisión.....	101
Figura 28. Articulación de tercer tipo: truncamiento.....	101
Figura 29. Articulación de cuarto tipo: laminación.....	102
Figura 30. Síntesis orgánica del método.....	105

LISTA DE FIGURAS CAPÍTULO 1

	Pág.
Figura 1. Eladde Osún (Invocación del orisha Ochun).....	112
Figura 2a. Tambores batá.....	113
Figura 2b. Afinación de los tambores batá.....	113
Figura 3. Segundo toque de batá para el orisha <i>Elegguá</i>	113
Figura 4. Los Shekerés.....	114
Figura 5. Clave yoruba.....	114
Figura 6. Lube lube (canto biyumba).....	115
Figura 7: Clave de wemba.....	117
Figura 8. Canto africano de la región de Gonja.....	119
Figura 9. Canto africano de la región de Mba.....	119
Figura 10. Canto vocal de Zulu.....	121
Figura 11. Canto vocal de Sisala.....	121
Figura 12. Canto vocal Ewe.....	121
Figura 13. Canto vocal Ewe.....	122
Figura 14. Canto vocal Hehe.....	122
Figura 15. Canto vocal Ewe.....	123
Figura 16a. Laúd.....	126
Figura 16b. Tres.....	126
Figura 17. Fragmento de punto campesino.....	128
Figura 18a. Estructura rítmico-armónica de la guajira.....	129
Figura 18b. Fragmento de guajira “Cultivo una rosa blanca”.....	129
Figura 18c. Estructura rítmica de las claves en la guajira.....	129
Figura 19. Zapateo cubano.....	130
Figura 20. Estructura rítmica de la habanera.....	133
Figura 21. Estructura rítmica del tango congo.....	134
Figura 22. Contradanza cubana del siglo XIX.....	135
Figura 23. Contradanza “Tu madre es conga”.....	135

Figura 24. Estructura rítmica de la conga.....	136
Figura 25a. Estructura rítmica de la “cáscara”.....	137
Figura 25b. Estructura rítmica del guaguancó.....	137
Figura 25c. Canto de guaguancó.....	137
Figura 26. Diana de Guaguancó.....	137
Figura 27. Fragmento de <i>San pascual bailón</i> . Contradanza.....	138
Figura 28a. Tema musical africano.....	139
Figura 28b. Células rítmicas con proporción 3, 3, 2.....	139
Figura 28c. Células rítmicas aplicadas.....	139
Figura 29. Fragmento de danzón.....	140
Figura 30. Base rítmico-armónica del bajo en el son.....	141
Figura 31. Fragmento de son montuno.....	143
Figura 32. Fragmento de Criolla.....	143
Figura 33a. Pregón callejero.....	144
Figura 33b. Estructura melódica del pregón callejero.....	144
Figura 34. La clave cubana.....	145
Figura 35. La clave en otros géneros.....	145
Figura 36. El <i>cinquillo</i> cubano.....	146
Figura 37. Fragmento de <i>El Cocoyé</i>	147
Figura 38. <i>Tresillo</i> cubano.....	147
Figura 39. Taxonomía de los ritmos afrocubanos.....	148
Figura 40. Otros motivos rítmicos de la percusión.....	149

LISTA DE FIGURAS CAPÍTULO 2

	Pág.
Figura 1. Mercedes Mesquida.....	153
Figura 2. Ernesto Lecuona.....	153
Figura 3. Juan Brouwer.....	153
Figura 4. Ernestina Lecuona.....	153
Figura 5. Isaac Nicola.....	154
Figura 6. Leo Brouwer, inicios de su carrera guitarrística.....	156
Figura 7. Catálogo de obras en la primera etapa.....	164
Figura 8. Célula rítmica integral aplicada.....	172
Figura 9. Célula rítmica “modificada” aplicada.....	172
Figura 10a. Célula rítmica bi-compasada aplicada.....	173
Figura 10b. Célula rítmica bi-compasada modificada aplicada.....	173
Figura 11. Cita textual “Quítate de la acera”.....	174
Figura 12. Cinquillo en contexto.....	174
Figura 13. FTA española: rasgueos y tambora.....	175
Figura 14. EMV-Tipo A en la Danza característica.....	176
Figura 15. Organización formal de la Danza característica.....	177
Figura 16. Las cuatro estratificaciones del registro en la guitarra.....	177
Figura 17. Utilización del registro en la Danza característica.....	178
Figura 18. Gradaciones dinámicas de la Danza característica.....	178
Figura 19. Textura polifónica de la sección B.....	180
Figura 20. Progresiones armónicas de la subsección a.....	181
Figura 21. Armonía cuártica de la subsección b.....	181
Figura 22. Armonía cuártica de la subsección b ¹	182
Figura 23. Progresiones armónicas de la sección B.....	183
Figura 24. Pasaje re-transitivo.....	184
Figura 25. Movimiento armónico de la última parte.....	184
Figura 26. Movimiento del bajo por saltos.....	185

Figura 27. Motivo melódico por movimiento conjunto.....	185
Figura 28. Perfil melódico del segmento polifónico de la sección A.....	186
Figura 29. Línea melódica de la sección B.....	186
Figura 30. Contorno del tema en la sección B.....	187
Figura 31. Los seis módulos del ritmo de superficie.....	187
Figura 32. Simetría textural de la Danza característica.....	188
Figura 33. Clave son, en el sujeto de la Fuga.....	192
Figura 34. Clave son, en la macro estructura.....	193
Figura 35. Estructura rítmica de la habanera aplicada.....	193
Figura 36. El ostinato.....	194
Figura 37. EMV-Tipo C en el sujeto.....	194
Figura 38. Canto responsorial en el sujeto.....	195
Figura 39. FTA Yoruba: el complejo Batá en la Fuga.....	195
Figura 40. Matriz analítica para formas contrapuntísticas, Fuga.....	197
Figura 41. Análisis micro-estructural del sujeto.....	198
Figura 42. Ritmo de superficie del sujeto.....	199
Figura 43. Perfil melódico integral.....	199
Figura 44. Taquigrafía del sujeto.....	199
Figura 45. La respuesta.....	200
Figura 46. Diagrama lineal de entradas.....	201
Figura 47. Tercera entrada, sujeto.....	201
Figura 48. Contrapunto de la segunda y tercera entradas.....	202
Figura 49. Primera entrada interna.....	203
Figura 50. Segunda entrada interna.....	204
Figura 51. Tercera entrada interna.....	205
Figura 52. Cuarta entrada interna.....	205
Figura 53. Diagrama lineal de las entradas internas.....	206
Figura 54. Divertimento n° 1.....	207
Figura 55. Divertimento n° 1, encadenamientos interválicos por cuartas.....	208
Figura 56. Divertimento n° 1, encadenamientos interválicos por quintas.....	208

Figura 57. Divertimento n° 2.....	209
Figura 58a. La simetría en el stretto.....	209
Figura 58b. El stretto.....	210
Figura 59. La sección áurea de la fuga.....	211
Figura 60. Clímax de la fuga.....	211
Figura 61. Coda, primera subsección.....	212
Figura 62. Coda de coda.....	213
Figura 63. Células rítmicas de la contradanza con proporción 3, 3, 2, aplicadas.....	214
Figura 64. San Pascual bailón (frase 1), en la Micropieza.....	215
Figura 65. San Pascual bailón (frase 2), en la Micropieza.....	215
Figura 66. Organización formal de la Micropieza.....	216
Figura 67. La tesitura en la macro estructura.....	217
Figura 68. Diagrama lineal de la dinámica en la macro estructura.....	218
Figura 69. La textura en la primera sección.....	219
Figura 70. Textura homofónica en el primer puente de enlace.....	219
Figura 71. La Textura polifónica en la segunda sección.....	220
Figura 72. La Textura en el segundo pasaje de enlace.....	221
Figura 73. La Textura en la Coda.....	221
Figura 74. La armonía en la primera sección.....	222
Figura 75. La armonía en el primer puente.....	223
Figura 76. La inclusión de los modos en sección B.....	224
Figura 77. La armonía en el segundo pasaje de enlace.....	225
Figura 78a. La armonía en la Coda (primer segmento).....	225
Figura 78b. La armonía en la Coda (coda de coda).....	226
Figura 79. Gráfico lineal de la melodía en las secciones A-B.....	227
Figura 80. Gráfico lineal de la melodía en la coda.....	227
Figura 81. Tipología temática en los fragmentos de las secciones A y B.....	228
Figura 82. Encadenamiento melódico de la primera sección.....	228
Figura 83. Encadenamiento melódico de la segunda sección.....	229

Figura 84a. El ritmo de superficie en la macro estructura.....	230
Figura 84b. Interacción ritmo-textura en la macro estructura.....	231
Figura 85. Los cuatro géneros cubanos presentes en el Estudio sencillo N° V	232
Figura 86. El cinquillo como arquetipo del Danzón en el Estudio N° V.....	233
Figura 87a. El cinquillo “modificado” como arquetipo del Danzón en el Estudio.....	234
Figura 87b. El cinquillo “modificado” en contexto.....	234
Figura 87c. El bajo del Son en el Estudio.....	234
Figura 88. El interludio y la guajira en la macro-estructura.....	235
Figura 89. El registro utilizado en el Estudio sencillo n° V.....	236
Figura 90. Niveles dinámicos del estudio.....	237
Figura 91. La textura en el estudio.....	237
Figura 92. La armonía en la primera idea de la sección A.....	238
Figura 93. La armonía en la segunda idea de la sección A.....	239
Figura 94. La armonía en el primer segmento de la sección B.....	239
Figura 95. La armonía en el segundo segmento de la sección B.....	240
Figura 96. Los ejes tónicos del sistema axial de Lendvai en el Estudio sencillo N° V.....	241
Figura 97. El contraste como manera de encadenamiento en la sección A y A'.....	242
Figura 98. La recurrencia y el contraste como recurso de continuidad en la sección B.....	242
Figura 99. Perfiles melódicos de la macro estructura.....	243
Figura 100. El ritmo de superficie, motivos principales.....	244
Figura 101. El ritmo de superficie, motivos subsidiarios.....	244
Figura 102. Estructuras rítmico-melódicas (estili-temas).....	254

PRESENTACIÓN

El nacionalismo musical fue una corriente estética que se dio, con más relevancia, durante la segunda mitad del siglo XIX y principalmente en los países europeos. Los compositores “adscritos” a las diferentes escuelas, entre ellas la rusa, la escuela de Bohemia (o Checa) y la española, propendieron por resaltar los rasgos musicales específicos e inherentes a su zona geográfica de procedencia. Es así como España, por ejemplo, fue una de las regiones que más claramente evidenció esta tendencia, ratificada por compositores académicos como Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949) e Isaac Albéniz (1860-1909), entre otros. Éstos lograron insertar en su lenguaje algunos rasgos, ritmos y/o aires típicos de su país de origen, convirtiéndose en dignos representantes de esta corriente musical.

Un siglo más adelante, como resalta el compositor y musicólogo español Tomás Marco: *“Stravisky, Bartók e Ives..., pueden considerarse los tres polos por los que la música occidental se renueva en los primeros años del siglo XX acudiendo a un material de raíz nacionalista, folclórica o, más extensivamente, popular”* (Marco, 2002, págs. 61- 62).

En ese mismo espacio temporal y trasladándonos al continente americano, y dentro de éste a la región centroamericana, esta tendencia es acogida por una de las figuras más importantes y relevantes de la vanguardia musical actual: el pedagogo, compositor, guitarrista y director de orquesta cubano, *Leo Brouwer* (1939). Su capacidad creativa, evidenciada en un centenar de composiciones que incluyen obras cinematográficas, para orquesta, para conjuntos de cámara, conciertos para guitarra y orquesta y, por supuesto, su vademécum de obras para guitarra sola, representa para la literatura musical universal un gran baluarte artístico, cargado de un alto componente nacionalista fruto de un entorno sociocultural que lo rodea e influye en sus modos de hacer y que, por consiguiente, lo convierte en un artista “arraigado” en su cultura. Su magna labor creadora, iniciada en la década del 50, lo

ha llevado a obtener un sinnúmero de distinciones que lo acreditan como uno de los compositores más importantes del postmodernismo musical universal.

Ésta y las anteriores razones, conjuntamente con nuestra previa praxis interpretativa guitarrística de su música, son la base fundamental sobre la cual hemos optado por emprender el presente trabajo investigativo, cuyo eje fundamental se ha centrado en el *área teórica* e, inmersa en ésta, *el análisis* como disciplina temática principal.

Enmarcados en dicho contexto musical, nuestro propósito, fuera de contribuir mediante un examen riguroso y sistemático del discurso sonoro brouweriano al vasto panorama documental, tanto nacional como internacional que se relaciona en el presente proyecto (Libros, tesis de doctorado y maestría, trabajos monográficos y artículos), el cual adolece del componente teórico como fundamento temático de elaboración, ha sido el de verificar, por medio del análisis, la presencia de rasgos tradicionales cubanos evidenciados de forma explícita en la obra guitarrística del compositor en mención, dentro de su primera etapa -una de las menos estudiadas y, por ende otra de las fuentes de justificación para acometer nuestra propuesta investigativa- de desarrollo estilístico.

Para tal fin, se esgrime un diseño organizacional que enmarca la metodología de tipo cualitativo como sistema general de trabajo e involucra en ella dos líneas específicas: el método *histórico-contextual*, planteado como herramienta propicia para la consecución y sistematización de información de naturaleza etnomusicológica y, la *hermenéutica musical*, como mecanismo procedimental analítico. En este contexto operativo, el primero de ellos se ha utilizado como fuente procedimental para plantear nuestro primer capítulo del trabajo denominado “Tradición musical cubana”, el cual ha sido organizado con base en cuatro tópicos concretos: música y contextos, música africana, música popular cubana y por último, una caracterización en el nivel rítmico de los prototipos que identifican la cultura musical de esta región del continente.

Fuera de dicha información, el presente documento, a modo de referente teórico específico, plasma una descripción detallada, acompañada de figuras y tablas

explicativas, de los dos métodos analíticos que fueron utilizados para el proceso deconstructivo. Este marco, que presenta en primera instancia un acercamiento conceptual y una visión panorámica en lo que se refiere al método analítico como sistema metodológico y al análisis como fundamento semántico, propone en primer lugar la teoría analítica reduccionista planteada por *Heinrich Schenker* bajo sus tres niveles de organización: *Foreground*, *Middelground* y *Background* y subsiguientemente la teoría por categorías (Antecedentes, observación y evaluación) propuesta por *Jan LaRue*.

Dicho referente teórico, articulado con la segunda línea metodológica mencionada anteriormente, ha sido aplicado específicamente al segundo capítulo de nuestra tesis denominado “Estudio de la obra guitarrística brouweriana”. En él presentamos el corpus principal del proyecto, a través de escritos e imágenes cuya estructura posibilita observar en primer lugar los distintos acontecimientos de la vida del compositor, conjuntamente con un marco contextual relacionado con el repertorio seleccionado y un catálogo de su obra en la primera etapa. Posteriormente se exhibe el análisis teórico musical en el nivel de comunicación inmanente de la Danza característica, Fuga N° 1, *Micropieza N° 4* y el *Estudio sencillo N° V*, y por último una caracterización de su música que enmarca tanto la etapa fuente primigenia del presente trabajo, como una mirada global del discurso sonoro.

Finalmente, nuestro proyecto presenta, a manera de complemento, un registro fotográfico del compositor en el que se puede denotar sus distintas facetas como artista, al igual que algunos momentos de sus acontecimientos cotidianos.

Culminamos nuestra presentación del proyecto esgrimiendo que, aunque es evidente que la cantidad de escritos propuestos y publicados hasta el momento patentizan la importancia que ha cobrado en vida el compositor en estudio, creemos que nuestra propuesta investigativa permitirá, posiblemente, un acercamiento al discurso sonoro brouweriano bajo una perspectiva diferente a las halladas actualmente, con lo cual esperamos dejar abierta la continuidad de procesos investigativos que enmarquen esta área de trabajo y el contexto musical específico en las dos etapas subsiguientes.

1. PROBLEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Uno de los principales compositores del siglo XX en nuestro continente es sin duda el maestro cubano Leo Brouwer (1939). Su música, enmarcada dentro de un lenguaje tonal -en la mayoría de los casos- y digna representante de su cultura, representa actualmente un gran aporte tanto a la guitarra como a la literatura universal en general.

Como en todos los grandes artistas de todos los tiempos, la obra y el quehacer de Leo Brouwer tiene su centro genésico, inspiración primera y paradigma supremo en la cultura propia, de Cuba, la Cubana; ella motiva su primordial estímulo, su esencial énfasis, el máximo encanto; es *Alma Mater* y *Non plus ultra*. En la diversidad y universalidad de su vocación, Cuba y su música son *moto perpetuo* y *leitmotiv*; Leo Brouwer, por su parte es Cuba (Gómez, 2009, p 6).

Enmarcados en ese contexto y partiendo de que las fuentes documentales actuales carecen de una indagación analítica rigurosa sistemática -desde la perspectiva teórica y nacionalista- de la obra guitarrística brouweriana, el presente trabajo pretende centrar su investigación desde esa mirada, con el propósito de poner en evidencia la utilización de arquetipos musicales tradicionales de la música cubana encontrados de forma explícita en la *primera etapa* de desarrollo estilístico del compositor (1955 - 62).

Para desarrollar la presente propuesta, que empleará el análisis *como área temática principal*, se realizará una selección de cuatro (4) obras creadas dentro de esta primera etapa. Una vez sean seleccionadas dichas fuentes primarias, como muestra representativa, y sistematizada la información etnomusicológica y musicológica pertinente, se procederá con el análisis de las mismas, abarcando tres dimensiones específicas: micro, meso y macro estructura. En la primera delimitación

sintáctica, se realizarán las filiaciones correspondientes entre los arquetipos populares de la música tradicional cubana y la literatura guitarrística del compositor, mientras que, en la segunda y tercera (meso y macro estructura), se procederá con el análisis formalista como herramienta principal de deconstrucción.

1.2 FORMULACIÓN

¿Existen unos arquetipos cubanos en las obras guitarrísticas brouwerianas de su primera etapa que apoyen nuestra tesis frente a la existencia de un nacionalismo explícito en ese contexto?

2. OBJETIVOS

2.1 GENERAL

Verificar la presencia de arquetipos tradicionales cubanos explícitos en la obra guitarrística de Leo Brouwer dentro de su primera etapa de desarrollo estilístico.

2.2 ESPECÍFICOS

- Indagar un panorama etnomusicológico que permita la contextualización de la vertiente musical tradicional cubana.
- Examinar en el nivel micro estructural las obras escogidas para buscar arquetipos que puedan tipificar la música tradicional cubana.
- Realizar en niveles meso y macro estructurales el análisis formal de las obras seleccionadas aplicando diferentes teorías y/o métodos analíticos.

3. JUSTIFICACIÓN

El siglo XX, una de las centurias que ha contemplado el surgimiento de diferentes corrientes musicales y artísticas en general y que ha visto nacer grandes figuras de la historia con propuestas generadoras de nuevos lenguajes de comunicación sonora, representa, a nuestro juicio, un contexto propicio para desarrollar un trabajo investigativo musicológico.

Sin duda, dicho espacio temporal, conjuntamente con sus actores directos, compositores, intérpretes, teóricos, musicólogos o etnomusicólogos, y sus implícitos o explícitos procesos de pensamiento, despierta una serie de cuestionamientos que ameritan un estudio sistemático y detallado como el que pretendemos abordar en el presente proyecto.

Evidentemente, intentar emprender un estudio, desde cualquier perspectiva, de tal magnitud -en cuanto a espacio temporal se refiere-, de figuras representativas y áreas geográficas en general, sería un exabrupto; por esta razón, hemos determinado, dado nuestro contexto sub-continental, centrar nuestro trabajo en un marco que enfoca a Cuba, como país latinoamericano epicentro de nuestra investigación y, dada su prolífica producción, a uno de los compositores académicos más representativos e importantes de la música de esta región del continente y de la literatura universal actual, el maestro Leo Brouwer.

Cuando digo que Leo Brouwer es el músico más trascendental de toda nuestra historia musical, no es un exceso de admiración. Se perfectamente que tal afirmación puede desconcertar a algunos, pero de seguro muchos estarán de acuerdo cuando piensen en el Brouwer que ha aportado, con directrices y rasgos definitorios, todo un concepto integral, innovador y artístico a la cultura cubana y a la universal (Hernández, 2000, prefacio).

Su lenguaje sonoro, conjuntamente con la guitarra como principal foco de acción creativa y medio de comunicación –razones por las cuales hemos escogido dicho

instrumento como objeto de estudio- representa para nuestros propósitos y, desde la *perspectiva teórica*, un campo de acción muy significativo e importante.

Enmarcados en este último contexto, nuestro trabajo permitirá, en primer lugar, presentar diferentes consideraciones de tipo teórico-analítico, potencializando un acercamiento a la obra guitarrística de la poca estudiada primera etapa de desarrollo estilístico del compositor y, en segundo lugar, realizar aportes que puedan posibilitar apreciar el discurso brouweriano desde la perspectiva nacionalista, verificando la confluencia de las dos vertientes musicales inherentes a la cultura cubana: la música popular y la académica.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 ESTADO DEL ARTE.

La importancia del compositor cubano Leo Brouwer para el mundo musical actual, ha suscitado un número considerable de escritos musicológicos que permiten ilustrar diferentes aspectos relacionados con su vida, su inicio en el “oficio creativo” y evolución tendiente a consolidar una identidad estilística, su aporte al repertorio musical universal, sus modos de hacer y su ideología.

Estos documentos - libros, tesis doctorales y de maestría, ensayos, artículos y monografías - son la evidencia fehaciente de la importancia y la trascendencia que ha cobrado en vida el compositor. Sin embargo, cabe mencionar que, dentro de este panorama bibliográfico, salvo y de manera tangencial¹ la tesis de la doctora Marta Rodríguez Cuervo: “*Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea*, (2002)” y el artículo escrito por Vladimir Wistuba Álvarez y publicado por la Revista Musical Chilena en el año 1991: “*La música guitarrística de Leo Brouwer, una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea*, pocos documentos se orientan al perfil de una indagación académica y sistemática teórico - analítica desde la perspectiva nacionalista, que nos hubiese eximido de la tarea de acometer la presente tesis. Por otro lado, en ningún caso dichas fuentes ponen de manifiesto la aplicación directa de diferentes teorías y/o métodos analíticos al discurso musical guitarrístico brouweriano producido en la primera etapa de desarrollo compositivo.

Después de este preámbulo introductorio y aclarando que las fuentes que se relacionarán a continuación han sido organizadas teniendo en consideración las categorías anteriormente mencionadas (libros, tesis...) y en orden cronológico, veamos los documentos que nos ayudarán a situarnos en el panorama bibliográfico nacional e internacional publicado hasta el momento.

¹ La aclaración hace referencia a que las dos obras analizadas en el documento, *Elogio de la danza* y *La espiral eterna*, pertenecen a la segunda etapa de desarrollo compositivo.

4.1.1 LIBROS. Introducción a Cuba: la música. José Ardévol (1969). El presente documento exhibe, en primera instancia y en forma secuencial –siglo tras siglo–, un panorama histórico de la tradición musical cubana, gestada desde la época de la colonia (siglo XVI) hasta uno de los movimientos que marcan la sociedad cubana del siglo XX: la revolución cubana (1 de Enero de 1959). De igual manera, plantea y fundamenta que el desarrollo de ese mundo artístico se ha logrado consolidar gracias a los aportes realizados por diferentes personalidades y entes de la cultura en general: compositores, intérpretes, artistas plásticos, escritores, agrupaciones y distintas entidades académicas. En ese marco de alusiones y expresamente en el capítulo VI: *Siglo XX*, resalta, mediante síntesis biográficas y pequeñas descripciones de obras, la presencia de las tres grandes figuras de la música culta del tercer decenio del siglo: *Amadeo Roldán*, *Alejandro García Caturla* y el en ese entonces joven compositor *Leo Brouwer*. De este último, destaca en primer lugar sus grandes capacidades como intérprete de la guitarra y, en segundo, su lenguaje sonoro, enmarcado dentro de un sutil nacionalismo articulado con un sistema de comunicación que involucra las tendencias vanguardistas –serialismo y aleatorismo– específicamente en su segunda etapa de desarrollo estilístico.

La música, lo cubano y la innovación. Leo Brouwer (1982). El libro, una antología de seis ensayos escritos por Brouwer, postula en primer lugar y amparado en un contexto social, una serie de ideologías que abordan el lenguaje sonoro cubano en general, describiendo el lugar que desempeña la música en el conjunto de fenómenos culturales y sociales de su país. Articulada con este contexto, se presenta la música cubana actual como una mezcla de culturas (multiculturalismo) integrales a partir de las raíces española y africana.

En líneas subsiguientes, se esgrimen postulados referentes a tres tópicos en particular: el emplazamiento e inmersión de la música cubana en los lenguajes particulares de las corrientes estéticas vanguardistas del siglo XX; la improvisación aleatoria y los sistemas de grabación en la música popular y el fenómeno sonoro musical dentro del contexto cinematográfico cubano.

Leo Brouwer y la guitarra en Cuba. Radamés Giro (1986). Este libro expone, a través de cinco capítulos que enmarcan un espacio temporal de 446 años (1513 a 1959), el transcurso histórico y técnico de la guitarra desde el punto de vista de los personajes claves de la música, las tendencias del repertorio del instrumento, su transformación y desarrollo, la estética y las obras de sus figuras más prominentes. Por otro lado, y como cumbre del desarrollo musical de la escuela cubana a partir de la década del 50, enfatiza la importancia del compositor Leo Brouwer realizándolo como una de las figuras centrales dentro de la historia de la tradición guitarrística.

Esta trascendencia se sintetiza en dos capítulos centrales: *La guitarra alcanza su espiral eterna* (III) y *Leo Brouwer: de la guitarra a la orquesta* (IV). En ellos, se ponen en evidencia los primeros pasos del compositor en el estudio del instrumento, su desarrollo estilístico compositivo – tanto de carácter guitarrístico como orquestal – y su producción y aporte al mundo de la guitarra y a la literatura universal. Dentro de esta última visión, se realiza una descripción de las obras más importantes del compositor a través de comentarios analíticos, a menudo con un gran contenido poético, que resaltan la importancia que posee la música popular cubana en la obra brouweriana. Por otro lado y en forma sintética, argumenta las características técnicas de ciertas obras, el contexto y, en algunos casos, menciona elementos relacionados con la morfología del discurso sonoro.

Visión panorámica de la guitarra en Cuba. Radamés Giro (1997). Este libro, una especie de “resumen” del escrito por el autor 11 años atrás, *“Leo Brouwer y la guitarra en Cuba”*, plantea en primera instancia una síntesis histórica de la guitarra en Cuba desde su llegada a la isla - producto del fenómeno de la colonización española - hasta culminar con el establecimiento de una escuela guitarrística que ha dado grandes frutos y que, por consiguiente, es reconocida como una gran fuente instrumental académica. Por otra parte, evidencia los personajes –pedagogos, intérpretes y compositores- que han sido los ejes centrales de dicha evolución y trascendencia; dentro de esa gama, y como uno de los compositores más

importantes de la segunda mitad del siglo XX, realza la presencia de Leo Brouwer como una figura insigne del movimiento musical cubano, patentizando que, a través de su discurso, el compositor ha logrado sintetizar el transcurrir histórico de la guitarra en su país.

De igual manera, y con el propósito de ampliar y ratificar la importancia del maestro, le dedica un capítulo exclusivo (III. *Leo Brouwer, guitarrista cubano*) a través del cual menciona, *grosso modo*, las obras más importantes para la guitarra y esboza las características estilísticas del compositor en sus tres etapas de desarrollo. Dentro de ese contexto y desde una indagación analítica muy precaria, manifiesta claramente la importancia que tiene la música popular cubana en la obra guitarrística brouweriana y cómo aquella se encuentra presente a lo largo de toda su producción. Dicho análisis sólo se limita a enunciar, en algunos casos, la procedencia de ciertos elementos que evidencian una identidad musical cubana implícita en la obra de Brouwer y, en otros, expone, a través de comentarios, aspectos relevantes que involucran el manejo del discurso musical desde la perspectiva técnica.

Leo Brouwer. Hernández Isabelle (2000). Escrito por la musicóloga cubana Isabelle Hernández – actual esposa del maestro - se publica en el año 2000 uno de los libros *biográficos* más completos propuestos hasta la actualidad. Dicho documento contiene información, la mayoría del tiempo detallada y extensa, relacionada con la vida del compositor; sus anécdotas, sus viajes, más una serie de registros fotográficos, fragmentos de manuscritos de sus obras y programas de mano. Además de lo descrito, contiene comentarios que permiten visibilizar claramente aspectos concernientes a los modos de hacer del compositor; entre ellos, rasgos o características estilísticas, planteamientos estéticos, influencias del arte pictórico en el fenómeno sonoro y manifestaciones explícitas de naturaleza popular inmersas en su música. De igual manera, se plantean conceptualizaciones analíticas relevantes, en algunos casos morfológicas y en otros, técnicas y/o con un contenido poético, que ponen de manifiesto la coherencia de la obra brouweriana y cómo ésta ha ido

evolucionando composicionalmente hasta llegar a una identidad sonora inconfundible.

Al finalizar, el libro brinda informaciones “complementarias” que demuestran la praxis musical brouweriana desde sus diferentes facetas. En estos apartes se exponen, en primera instancia, comentarios realizados por diferentes personalidades - ejecutantes, compositores, musicólogos, pedagogos y escritores - que dan fe de la trascendencia e importancia del maestro en el ámbito musical actual. En segunda instancia, el documento exhibe un *catálogo* de datos planteados de la siguiente manera: la obra, organizada cronológicamente; transcripciones, versiones y orquestaciones; grabaciones realizadas como instrumentista y director orquestal y una selección de publicaciones que testimonian su trabajo desde el punto de vista teórico e investigativo.

Gajes del oficio. Brouwer Leo (2004). El presente documento, a nuestro juicio una gran fuente musicológica de primera mano, dado que fue escrito por la misma persona que nos atañe al proyecto, muestra una faceta del compositor diferente de su ya conocida praxis musical. Esta “nueva” manifestación de pensamiento, sin ser antagónica con su necesidad comunicativa sonora y evidenciando la articulación de ésta con la intención del título del libro, permite vislumbrar a un Brouwer escritor, pensador e investigador, dotado con grandes capacidades cognitivas y capaz de plasmar en sus líneas, planteamientos críticos, ideologías e indagaciones analíticas.

Dicho el anterior preámbulo y dada la importancia del documento para el desarrollo de nuestra investigación, nos hemos permitido seleccionar algunos de los capítulos que hacen parte del libro y exponer brevemente los diferentes postulados planteados. Cabe aclarar, teniendo en consideración que el documento presenta una estructura ensayística en su organización y que, por consiguiente, no “evidencia un hilo conductor” tangible que le dé unidad, dicha selección se ha realizado bajo el principio de pertinencia y nó con el propósito de poner en cuestionamiento alguno de los capítulos.

El artista, el pueblo y el eslabón perdido. En el presente aparte y de una manera directa y crítica, Brouwer plantea cómo los medios del mercado (el eslabón perdido) - la radio, la televisión y los productos audiovisuales - han influido en la construcción de un mundo artístico musical superfluo, creado a partir de “experimentos de laboratorio -artistas cliché-”, con el propósito de brindar a las masas (el pueblo), “artistas y agrupaciones” puestas en escena al servicio del consumismo, nó por el fenómeno sonoro en sí mismo sino, simplemente, para fijar una imagen visual de tipo físico. Critica, además, que dicho mercado ha venido engañando al público con un producto de dudosa calidad musical, conllevando, al mismo tiempo, a fijar un imaginario colectivo de una falsa identidad musical popular y, por consiguiente, llevando a un abandono y aislamiento de los artistas que representan la cultura popular auténtica.

La música, lo cubano y la innovación. El capítulo plantea, en los primeros apartes, el pensamiento del autor frente a la clasificación errónea que ha postulado una dicotomía entre la *música popular*² y la *música “cultura”*, se esgrime, además, que dicha clasificación debería plantearse desde dos frentes diferentes: uno, la música a partir de los medios y dos, la música como fin en sí misma.

Dentro del primer punto de vista, se manifiesta una crítica a la diferenciación establecida por tal clasificación, argumentando que la música culta es aquella que ha sido elaborada con un sentido de complejidad estructural, basada en tradiciones sonoras de múltiples raíces históricas y articulada directamente con las prácticas musicales de concierto; mientras que la música popular es aquella confeccionada con un mínimo de elementos musicales y que, por consiguiente, no plantea para el oyente una complejidad intelectual. Desde el segundo punto de vista (la música como fin en sí misma), se vislumbran de igual manera dos vertientes diferentes: en la primera, haciendo referencia al fenómeno sonoro de la música culta, se arguye que ésta está articulada directamente con procesos fisiológicos humanos relacionados con la percepción y la cognición mientras que, en la segunda, hablando desde la

² La designación “*música popular*” hace alusión, para el autor, al arte elaborado por los músicos que hacen parte de una tradición popular cultural auténtica y nó a la música creada para el consumo de las masas.

perspectiva de la música popular, se postula que ésta ha sido una manifestación cultural diseñada con un propósito específico: crear en los oyentes un bienestar y un disfrute inmediato.

Por aparte, se manifiesta que los análisis contemporáneos frente a dicha dicotomía no deberían utilizarse para fragmentar el arte, puesto que el fenómeno sonoro, en cualquiera de los dos ejes, es uno solo y se encuentra acoplado con un único y universal concepto: música.

En otro aparte del presente capítulo, articulando el resultado (la música) con el proceso que pone de manifiesto dicho fenómeno sonoro (la creación), el autor intenta describir las ideas centrales entorno al mismo, argumentando que aquel posee dos mecanismos ineludibles para cualquier persona: lo consciente y lo inconsciente. Dentro del primero, plantea que éste está soportado por todos los conocimientos académicos y empíricos adquiridos por el compositor, los cuales son puestos en práctica en el momento de proceder con el acto creativo. En el segundo caso (mecanismo inconsciente), éste pone en juego, para su articulación con el anterior, las vivencias, contextos y cotidianidades que hacen el mundo viviente del creador. Desde esta última perspectiva, e inmersa entre líneas, se realiza una síntesis histórica de los aspectos relacionados con los elementos constitutivos de la música cubana del pasado, que han sido parte de una tradición y que han ido definiendo la identidad cultural de su país. En este contexto, el autor concluye que dicha identidad se dio como producto de la conjunción de dos razas diferentes que dieron como “fruto” lo *cubano*: el *negro-africano* y el *blanco-español*. Bajo esta perspectiva y hablando desde lo musical, se expone que dicha mezcla *bicultural*, fuera de posesionarse en la isla, trajo consigo elementos musicales que han perdurado, con ligeras variantes, hasta la actualidad, resaltando entre ellos la utilización de dos de los medios sonoros más representativos e identificables culturalmente: la percusión (para la raza negra) y la guitarra (para la raza blanca).

Roldán: Motivos del son. En este aparte, tal vez uno de los más importantes y pertinentes para nuestra investigación, dado el tipo de información relacionada, el autor expone un análisis de la obra del compositor cubano Amadeo Roldán: “Motivos

del son”, visto desde la perspectiva nacionalista y que evidencia de esta manera la articulación directa entre la música popular y la culta. Enmarcada en este contexto, Brouwer realiza en primera instancia una síntesis de los arquetipos populares utilizados por Roldán, para posteriormente demostrar cómo éstos se hallan de forma explícita en el discurso sonoro. Dichos arquetipos, cuya procedencia incluye dos culturas: lo cubano y lo afro-cubano, se encuentran ilustrados y categorizados desde tres perspectivas musicales diferentes: la rítmica, la melódica y la organológica.

La improvisación aleatoria. El presente aparte permite visualizar los pensamientos del autor frente a la articulación existente entre dos de los actores principales del arte sonoro, el compositor como fuente de creación y el intérprete como medio de “re-creación”. Inicia dicho postulado con una evocación de dos de los más grandes artistas del pasado –J. S. Bach y F. Chopin- quienes lograron una verdadera simbiosis entre los componentes: compositor/intérprete.

Trasladándose en el tiempo y llegando a la vanguardia musical actual, el autor expone cierto tipo de técnicas compositivas que podrían utilizarse como herramientas básicas para la improvisación, con un perfil aleatorio. Refiriéndose a este punto, plantea que ese sistema de “re-creación”, en cierta medida, está basado en el cálculo de probabilidades y que, por consiguiente, la participación del ejecutante en la reinterpretación de la simbología del lenguaje, es un elemento que pone en juego su creatividad, instinto y conocimiento.

Leo Brouwer del rito al mito. Radamés Giro (2009). El libro, una antología de ensayos, artículos de prensa, capítulos de libros, notas fonogramáticas y registros fotográficos, presenta una serie de documentos recopilados por Giro y escritos por diferentes personalidades de la música, que enmarcan, desde diferentes visiones, la obra y vida del compositor. Dada su importancia en el aspecto monográfico, pertinencia, información contenida y estructura de organización, nos permitiremos relacionar a continuación los apartes que consideramos relevantes para los propósitos de la presente investigación.

Tomás Marco. Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad. Este ensayo, escrito por el compositor y musicólogo español relacionado, plantea en primera instancia una delimitación temporal frente a dos épocas –la modernidad y la postmodernidad- que han generado transformaciones musicales y artísticas en general durante del siglo XX. En ese contexto y una vez caracterizadas tales épocas desde varios puntos de vista, se inicia el abordaje de Leo Brouwer como uno de los personajes centrales del fenómeno postmodernista, arguyendo que él, dada su vasta, variada y fértil producción musical, se halla en el punto central (núcleo) de dicha etapa. Además, y tras una breve síntesis biográfica, se expone cómo cada una de las tres etapas de desarrollo composicional brouwerianas, dadas sus características estilísticas, han ido delineando un perfil que permite ubicarlas dentro de los dos contextos; la primera (1955 -62), dentro de las tendencias modernistas; y la segunda, conjuntamente con la tercera, visiblemente postmodernistas.

Otro de los apartes del documento, articulado con este último estadio, focaliza su atención en dos aspectos importantes del discurso brouweriano: la conjunción entre lo popular y lo culto y la intertextualidad. Desde la primera visión, el texto pone de manifiesto cómo uno de los géneros tradicionales cubanos (el son) es asimilado por Brouwer en su obra, para convertirlo, en su “estructura fundamental”; nó en una tradición obligada para su ensamblaje en la composición, sino como un mecanismo de articulación natural dentro de su lenguaje comunicativo. Dentro de este contexto, se citan algunas de las obras más significativas del compositor, tanto en el aspecto guitarrístico como en el orquestal, describiendo, en cada una de ellas, rasgos que permiten delinear un perfil musical claramente nacionalista y por ende, en términos del autor, “sonero”. Desde la segunda perspectiva (la intertextualidad), el texto plantea en primera instancia una descripción conceptual que enmarca dos disciplinas no antagónicas en su esencia: la literatura y la música. Posteriormente, cita algunos ejemplos de la obra brouweriana, enmarcados en lo que el autor ha denominado “*composición musical intertextual*”, concluyendo que este recurso creativo del discurso brouweriano identifica el paso del estadio modernista al postmodernista a partir de los años setentas.

Jesús Gómez Cairo. Leo Brouwer: el artista, el pueblo y el eslabón encontrado. Articulado con sus diferentes dinámicas creadoras, el texto en sus primeras líneas enfatiza en cómo su medio expresivo instrumental -la guitarra- ha representado para Brouwer su principal foco de comunicación. Resalta además que dicho centro de interacción contiene en su esencia rasgos nacionales procedentes de diferentes fuentes, los cuales permiten que sus ideas musicales puedan ser expresadas con libertad y ser adaptadas a los propósitos que él persigue.

Posteriormente, y después de plasmar unas líneas analógicas entre el campo de la narrativa de *Alejo Carpentier* (1904-1980) y el discurso sonoro brouweriano, las cuales permiten explicar la trascendencia lograda por las dos figuras, el texto expone que ese alcance y proyección universales, para el caso de Brouwer, lo convierten en uno de los personajes insignes de la música culta latinoamericana, coadyuvando a la cristalización de una estética llena de aportes propios a la música del siglo XX y además, introduciendo, con su lenguaje, “nuevas problemáticas” a la producción del siglo XXI.

Isabelle Hernández. Del rito al mito en la música de Leo Brouwer. Enfocado desde una mirada netamente folklorista, el texto del ensayo plasma cómo el lenguaje sonoro brouweriano manifiesta, consciente o inconscientemente, un sistema de comunicación asociado a dos momentos en particular: *la percepción* como mecanismo de interiorización y *la creación* como artificio de exteriorización. Desde esta segunda perspectiva, se enaltece la importancia que ha cobrado la obra del compositor destacando que ésta ha conseguido, a través de su depuración y desde el inicio de su oficio creativo, entregar un mensaje de alcance universal con una intrínseca sustancia cultural tradicional.

Las líneas siguientes del texto se centran en la descripción de algunas obras, ejemplificadas a través de fragmentos de partituras, bajo la mirada nacionalista y un perfil analítico que, en ocasiones, permite observar aspectos relacionados con la morfología. Inserta, además, comentarios del propio compositor que expresan marcos contextuales específicos y basamentos germinales de algunas de las obras relacionadas.

Vladimir Wistuba Álvarez. La música de Leo Brouwer. Enmarcado en el contexto guitarrístico compositivo latinoamericano, el texto presenta una serie de comentarios que evidencian un antes y un después de la década del cincuenta en la cultura musical cubana. En este punto, resalta la aparición de Brouwer como figura central en la conformación del fenómeno llamado *escuela cubana de la guitarra* y como máximo representante de la música culta de su país, completando así el “cuadro de honor” al lado del brasileño Heitor Villalobos, el mexicano Manuel María Ponce, la argentina María Luisa Anido, el paraguayo Agustín Barrios (Mangoré), el venezolano Antonio Lauro y el uruguayo Abel Carlevaro.

En líneas posteriores, articuladas con escritos del compositor que ayudan a clarificar y ratificar los postulados planteados por el autor, el texto exhibe una caracterización de la obra brouweriana desde dos perspectivas: una, la innovación, como fruto de un proceso de visión regresiva pero reformulada por la utilización de recursos expresivos, y la otra, la influencia del arte pictórico tanto nacional como internacional, en su música.

Danilo Orozco. Leo y su espiral en movimiento. Antiesclerosis mágica de un guitarrista-creador en sus 60. Bajo un enfoque claramente biográfico, el texto describe las diferentes facetas del compositor a lo largo de su trayectoria musical. Inicia dicho recorrido resaltando la importancia de su entorno familiar y la incidencia de éste en su acercamiento al fenómeno sonoro desde las dos vertientes artísticas: la popular y la culta; posteriormente, plantea su inmersión en el estudio académico de la guitarra y los logros alcanzados bajo esta dinámica de ejecución interpretativa. Por otra parte, y refiriéndose al papel desempeñado por Brouwer en el campo pedagógico, fuera de su acercamiento –a través de las clases magistrales y participaciones en diferentes festivales- a los guitarristas de distintos países del mundo, se resalta su labor como docente desde dos perspectivas: una, la enseñanza en áreas que involucran la “teoría de la música” (armonía, contrapunto y composición); y la otra, su aporte a la bibliografía teórica universal, con su libro *Compendio de armonía contemporánea*.

En líneas subsiguientes, y centrado ya en el campo compositivo, se describen los factores que han influido en sus modos de hacer: su contexto de esencia popular y culta, el arte pictórico, el contacto con las corrientes estéticas del siglo XX y su proceso de estudio autoanalítico sistemático. De igual manera, se plantean, concatenadas con alusiones descriptivas de algunas obras, informaciones de carácter estilístico que posibilitan observar rasgos que identifican el lenguaje musical. Culminada esta primera sección del libro -ensayos-, el autor nos presenta un panorama de artículos³ y reseñas de entrevistas, publicados en diferentes medios impresos (prensa, revistas, notas fonogramáticas), que permiten ampliar y complementar la información relacionada hasta el momento. Dichos escritos exponen, desde diferentes visiones (ideología, trascendencia, vanguardismo, genialidad compositiva e innovación, recorrido y aporte artístico), el alcance de Brouwer en sus disímiles facetas artísticas permitiendo corroborar la importancia del maestro en el mundo de la música y enmarcarlo, en el contexto universal, como uno de los grandes compositores latinoamericanos del siglo XX y XXI

4.1.2 TESIS. Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea. Marta Rodríguez Cuervo (2002). Enmarcando un panorama que abarca distintos períodos de la historia de la música cubana del siglo XX (1947 – 1980), esta tesis doctoral expone, en primer lugar y articulada con las dos fuentes culturales -la española y la africana-, que permitieron el surgimiento de la actual identidad cubana, información de naturaleza etnomusicológica sistematizada desde cuatro perspectivas: lo melódico, lo rítmico, lo organológico y, en menor grado, lo armónico. En segundo lugar, el documento presenta un *estudio analítico* de ocho obras instrumentales creadas por diferentes personalidades de la música culta:

³ *Leo Brouwer Mesquida* - José Ardévol; *Brouwer es grande* - Edgardo Martín; *Brouwer, Blanco, Duchesne y la música nueva* - Ángel Vázquez Millares; *Música de nuestro siglo* - Federico Smith; *Calificado Leo Brouwer como compositor de obras técnicamente fantásticas y como uno de los más grandes y multifacéticos guitarristas* - Andrés Escobar Soto; *30 años de vida artística de Leo Brouwer* - Omar Vázquez; *Leo Brouwer: hacia nuevas formas de comunicaciones* - Marilyn Bobes; *Innovación y cubanía en Leo* - Fernando Velásquez; *La música, lo cubano y la innovación* - José Manuel García; *Leo Brouwer habla sobre la música lo cubano y la innovación* - Harold Gramatges; *Brouwer: un microcosmos* - Hamilé Rozada Bestard; *Leo Brouwer: estrictamente universal* - .

Elogio de la Danza y *La Espiral Eterna* para guitarra de Leo Brouwer; *Siete Piezas Para Piano* y *Devenir* para orquesta de Roberto Valera; *Diseños* para quinteto de viento con el empleo de instrumentos de percusión cubana y *Serenata* para orquesta de cuerdas de Harold Gramatges; *Sonatas de la Virgen del Cobre* para piano y orquesta de cuerdas de Argeliers León y *Muros, Rejas y Vitrales* para orquesta de Carlos Fariñas.

El análisis de dicha selección presenta un estudio de la interacción entre ciertos prototipos y/o géneros musicales que tipifican la música tradicional cubana y cómo éstos son utilizados, consciente o inconscientemente, por los compositores en sus creaciones. En tal contexto, se plantea que la conjunción de factores ha permitido condicionar la presencia de rasgos característicos que permiten explicar y evidenciar tendencias a utilizar tipos específicos de combinaciones, los que, además, posibilitan llegar a generalizar determinados comportamientos en los discursos sonoros.

Centrándose en el análisis de las obras brouwerianas *Elogio de la Danza* y *La Espiral Eterna*, la tesis, fuera de la interrelación mencionada, presenta una segmentación implícita de la macro-estructura e, inmersa en ésta, un detallado estudio de fragmentos musicales que involucran connotaciones rítmicas, melódicas y armónicas significativas.

Para concluir el documento investigativo, y como parte de sus apéndices, se presentan síntesis biográficas de los compositores relacionados, en el caso de Brouwer, además de esa información, se esbozan caracterizaciones que soportan su labor creadora desde dos ópticas: Técnicas compositivas y Etapas de su obra.

The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer. John Bryan Huston (2006). Esta tesis doctoral aporta el estudio analítico de una parte de la producción guitarrística brouweriana, mediante la exploración de la interacción entre los ritmos afro cubanos y el lenguaje musical contemporáneo de su discurso. Dicha indagación se realiza teniendo en consideración tres categorías específicas que tienen como elemento central, al mismo tiempo unificador, la música afro-cubana, a saber, estructuras de

organización específicas (formas y géneros), tipología rítmica y estilos y tendencias folklórico/históricas de la cultura en general (elementos sociológicos y religiosos como referentes poéticos y/o programáticos).

Complementando el análisis anterior, el autor presenta una indagación que involucra dos tópicos: el uno, la visión armónica y melódica del lenguaje y el otro, los recursos técnicos guitarrísticos específicos. Desde la primera perspectiva, se demuestra cómo, por medio de la incorporación de procedimientos de composición enmarcados dentro de un contexto alusivo al lenguaje post-tonal, Brouwer crea una nueva visión sobre la expresión y el significado musical al fundir dentro de su música las dos manifestaciones sonoras, la culta y la popular. Desde la segunda mirada, la técnica, el documento patentiza que la utilización de novedosos recursos en cuanto a la grafía específica, ha posibilitado la creación de nuevas maneras de ejecución instrumental, conllevando así, además del aporte implícito al instrumento como tal, a una concreción de identidad estilística.

El Decamerón negro de Leo Brouwer: *Epopeías do Hiperromantismo*. Felipe Augusto Vieira Da Silva (2010). Tomando como soporte de sustentación teórica el análisis, la tesis presenta una macro estructura organizativa que contiene dos secciones. La primera, una especie de panorama contextual que plantea aspectos de tipo biográfico, articulados conjuntamente con una serie de informaciones de naturaleza histórico - social. Posteriormente se esgrimen, de manera concreta y mediante alusiones de fragmentos musicales, las características más importantes de las tres etapas composicionales brouwerianas, enlazadas con comentarios del propio compositor desde una visión que involucra el ambiente político-social del país.

La segunda sección de la tesis desarrolla, en primer lugar, un estudio de los recursos utilizados por Bartók en sus composiciones, patentizando que la estructura modular, por la *serie de Fibonacci* específicamente, es el elemento que regula su estilística. Dicho análisis se plantea con el propósito de establecer una concordancia entre los medios musicales utilizados por Brouwer en su segunda y tercera etapas y la estética bartokiana. Posteriormente, el trabajo investigativo se centra en el estudio

de la obra objeto, realizando un detallado escrutinio (armónico, rítmico y formal), a través del cual el autor, utilizando basamentos literarios y realizando consideraciones frente a la obra homónima “*El Decamerón Negro*” de Leo Frobenius, esgrime conceptualizaciones que posibilitan identificar el contenido programático de la obra. Presenta, además, en cada uno de los movimientos (baladas) que la componen (Balada de la doncella enamorada, La huída de los amantes por el valle de los ecos y El arpa del guerrero), visiones constructivas de elaboración que evidencian la utilización de diferentes recursos compositivos; entre ellos, el modalismo, la composición modular, la relación entre música y poesía, procesos motivico-escalares, influencias de origen tradicional y un panorama que involucra la dramaturgia en el texto musical.

“Análisis de la Sonata para guitarra de Leo Brouwer”. Maximiliano Hernán Luna (2011). El documento presenta, en primera instancia, un contexto que involucra la vida del compositor a través de una breve síntesis biográfica y sus modos de hacer mediante la caracterización de las tres etapas compositivas. Exhibe además y desde esta última visión, un horizonte creativo de las obras más representativas del compositor, articuladas con breves comentarios y alusiones estilísticas. Centrado en la temática, el documento esgrime, desde un enfoque analítico formal de los tres movimientos que componen la *Sonata* y mediante registros de fragmentos de la partitura, un estudio que envuelve tres aspectos en particular: la música (el ritmo, la melodía y la orquestación), la evocación sociocultural tradicional (el folklor) y la lingüística (la intertextualidad).

En los últimos apartes del escrito, “Brouwer por Brouwer”, se citan diferentes comentarios del propio compositor, extraídos de diversas fuentes bibliográficas, mediante los cuales se pueden observar planteamientos desde diferentes dimensiones, relacionados directamente con su quehacer. Dichos postulados enmarcan ideologías, procesos compositivos, el folklor, el pensamiento orquestal y el lenguaje armónico, las estéticas y la conjunción interdisciplinar entre el arte pictórico y el fenómeno sonoro.

4.1.3 MONOGRAFÍAS. Lenguaje musical de Leo Brouwer en el Concierto N°3 para guitarra y orquesta (elegíaco). Felipe Espinosa Wang (2008). El trabajo presenta un estudio analítico de los tres movimientos de una de las obras que hacen parte del catálogo del género de concierto brouweriano. Su enfoque plasma dos líneas de trabajo específicas: la primera, una serie de caracterizaciones que evidencian rasgos estilísticos composicionales y, la segunda, comentarios comparativos entre la música de *Brouwer* y la de *Bartók* desde la perspectiva de la utilización de medios, a través de la de-composición de elementos (forma, armonía, interválica y constituciones melódicas). En este marco, resalta principalmente la utilización de la *serie de Fibonacci* como sistema estructural o “composición modular”⁴ de construcción de la obra.

Una aproximación a la improvisación en el “Paisaje cubano con tristeza” del compositor cubano Leo Brouwer. Sergio González (2009). El documento exhibe, en primera instancia y muy precariamente, un estudio analítico de la obra desde dos focos en particular: la armonía y la forma. Desde la segunda perspectiva, y apoyado en el texto “*How to improvise*” de Hal Crook, el autor, después de presentar una síntesis evolutiva como marco contextual histórico, centra su exposición en la sección central de la obra denominada *cadenza*, proponiendo para la interpretación de la misma un plan y metodología de trabajo, basados en el desarrollo motivico como eje principal del ejercicio interpretativo.

De la literatura a la música: la influencia de *El Decamerón negro* de Leo Frobenius en la composición e interpretación de *El Decamerón negro* de Leo Brouwer. Álvaro David Díaz Cadena (2009). A través de la concatenación entre descripciones narrativas de episodios tomados del libro del antropólogo y etnólogo alemán y el lenguaje utilizado por Brouwer en la obra relacionada, el documento sustenta cómo ésta tiene internamente un basamento programático en dicho escrito

⁴ Concepto empleado por Brouwer y explicado en su libro *Gajes del oficio*, págs. 71 – 84.

narrativo argumentando que éste, aunque no presenta de forma homónima sus titulaciones con respecto a las tres baladas que componen la macro estructura de la obra, contiene rasgos esenciales que posibilitan evidenciar el fenómeno de conjunción entre el lenguaje verbal y el sonoro .

En líneas posteriores, dada la raíz germinal de la narrativa, el documento presenta hipótesis que relacionan ciertas estructuras composicionales utilizadas por Brouwer en determinados fragmentos, con alusiones organológicas de raíz africana.

4.1.4 ARTÍCULOS. Leo Brouwer: a portrait of the artist in socialist Cuba. Paul Century (1987). El artículo plantea en sus primeras líneas una síntesis biográfica, en la cual se esbozan las diferentes facetas del maestro: guitarrista, pedagogo, director, ensayista y compositor; destacando en cada una de éstas su trascendencia e implicación en el mundo musical contemporáneo. Enfocado en la dimensión composicional, el documento resalta su prolífica producción, tanto guitarrística como orquestal y cinematográfica, argumentando que ésta representa actualmente uno de los pilares fundamentales de la música del siglo XX. Posteriormente, y a través de un recorrido temporal, el documento vislumbra un panorama que enmarca el desarrollo evolutivo estilístico brouweriano - desde sus inicios en el oficio creativo- hasta la concreción, a través de un proceso de auto aprendizaje, de un lenguaje comunicativo que desembocó en una identidad musical particular.

Centrado en este contexto y articulado con descripciones de episodios que han marcado a la sociedad cubana dentro de su sistema social, comentarios del propio compositor y fragmentos de partituras, el escrito pone de manifiesto un vademécum de las obras más importantes de Brouwer, realizando breves alusiones a sus componentes y enmarcándolas en las diferentes etapas de desarrollo estilístico. Se resalta, dentro de las caracterizaciones de éstas, la preocupación del compositor por mantener, en la primera, los estereotipos formales tradicionales así como la utilización de la artesanía musical popular de su país, al igual que la articulación con el arte pictórico de *Paul Klee* (1879-1940) y las corrientes vanguardistas del siglo XX en sus dos etapas subsiguientes.

La música guitarrística de Leo Brouwer, una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea. Vladimir Wistuba Álvarez (1991). El presente documento, a nuestro juicio uno de los más relevantes para los fines perseguidos en nuestra investigación, centra su estudio analítico exclusivamente en la producción guitarrística de Brouwer; nó desde un enfoque morfológico macro estructural sino utilizando, en el nivel micro estructural, una síntesis heterodoxa de marcos conceptuales interdisciplinarios y técnicas de análisis e investigación de la musicología, la etnomusicología, la antropología cultural, la estética latinoamericana, la lingüística y, como base para la comprensión de los procesos de comunicación, planteamientos semióticos.

Dicho estudio esboza, en primera instancia, una consideración contextual estilística en la cual se plantea que la literatura brouweriana posee, dentro de su lenguaje comunicativo, un *microsistema*; e, inmerso en éste, todo un aparato constructivo de rasgos interrelacionados y en continua transformación dialéctica, evidenciados en tres subsistemas: *rasgos estilísticos con marcada cubanidad*, *rasgos estilísticos tradicionales* y *rasgos de innovación y experimentación*. En este contexto, el autor acrecienta su análisis bajo la directriz del primer subsistema, postulando que éste ostenta connotaciones relevantes que posibilitan la realización y desarrollo de una concreción estilística de identidad.

En estos apartes se plantean, mediante ejemplificaciones visuales, paralelos entre algunos ejemplos de códigos de representación visuales de la música tradicional cubana (entendiéndose, en este contexto, como aquellos artificios gráficos con los cuales se elabora la notación musical) y fragmentos de algunas obras⁵ de la producción brouweriana. Articulada con estos elementos, se esboza, a manera de “inventario operacional” y su correspondiente articulación con la música, una lista de aspectos: parámetros estructurales, ejes tonales y procedimientos peculiares de

⁵ Danza característica, Fuga N° 1, La espiral eterna, Paisaje cubano con lluvia, Paisaje cubano con campanas y Paisaje cubano con rumba.

hacer música, que posibilitan identificar una identidad cultural y, al mismo tiempo, observar cómo el compositor utiliza en su lenguaje dichos elementos.

***Cosmology in sounds: on Leo Brouwer's La espiral eternal.* Eduardo Fernández (1998).** Planteado desde una visión particular, el artículo presenta un estudio de la obra referenciada que no involucra los tópicos usualmente utilizados dentro del análisis como mecanismo de deconstrucción del material. En su reemplazo, se realiza una exploración micro estructural, como una especie de “aplicación-adaptación” de la teoría de conjuntos norteamericana (*Set Theory*) de *Milton Babbitt* y *Allen Forte*, utilizando la numerología como sistema de organización en conjunción con la segmentación del discurso en cuatro grandes grupos. Dicho estudio, fuera de postular entre líneas que la obra posee una conexión directa con el viejo ideal de la música frente a su relación con el cosmos y, además, corroborar los métodos empleados por Brouwer en su segunda etapa de desarrollo estilístico “*avant garde*”, posibilita observar la construcción interna, resaltando en ésta la *serie de Fibonacci* como recurso compositivo implícito y el fenómeno aleatorio como mecanismo interpretativo intrínseco.

***Tres danzas concertantes; pour guitare et orchestre à cordes* by Léo Brouwer.** **Don McKenzie (1998).** El artículo, escrito de una manera muy sintética, presenta una descripción de la obra, enfocada en resaltar dos aspectos en particular, la armonía y las características relevantes que la postulan como una gran representante del género de concierto.

Dentro de la primera visión se resalta que el trabajo creativo, fuera de la utilización de recursos armónicos tipológicos de influencia latinoamericana y española (guitarra flamenca), se encuentra enmarcado dentro de lo que se denomina teóricamente como Tonalidad extendida, aclarando que la manera en que Brouwer la ha empleado en su discurso, difiere de la utilizada tanto por *Debussy* como por *Scriabin* en su época temprana. Desde la segunda perspectiva, y teniendo en consideración que la guitarra posee una proyección sonora muy disímil a los

instrumentos solistas característicos, el autor manifiesta que el manejo de la cuerda y la yuxtaposición de ésta con el solista se han trabajado de tal manera que su coherente orquestación permite escuchar claramente al sobrio instrumento, logrando mantener un claro balance entre los dos actores del discurso.

Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de vanguardia. Carolina Queipo Gutiérrez (2002). El artículo plasma en sus primeras líneas una síntesis biográfica del compositor resaltando principalmente sus logros y premios obtenidos en el transcurso de su carrera. De igual manera, se destaca su participación como agente activo en la conformación de grupos dedicados al arte sonoro y visual.

Posteriormente y en los apartes dedicados netamente a la producción brouweriana “Composición guitarrística”, el escrito esboza ciertas características composicionales inherentes a sus tres etapas estilísticas e, inmersas en éstas, se mencionan algunas obras pertenecientes, según sus rasgos estructurales, a cada una de ellas.

Concluyendo el texto y de modo general, se plantean tres consideraciones principales que encierran los aportes realizados por el compositor en estudio al campo instrumental guitarrístico: Nuevos efectos técnicos manuales o de transformación de la técnica, valores extra guitarrísticos y cambios morfológicos.

Presencia de las tradiciones no occidentales en la obra de Leo Brouwer. Simón Rodríguez Porras (2007). El artículo presenta un análisis descriptivo de la producción guitarrista de Brouwer en sus etapas desde un enfoque que involucra tres tópicos específicos: la armonía, el ritmo y la organología; e, incluidos entre líneas, escritos del propio compositor, extraídos principalmente de su libro “*Síntesis de la armonía contemporánea*”.

Su estudio se centra principalmente en el tercer tema descrito (organología) evidenciando cómo Brouwer, en cada una de sus etapas, involucra diferentes recursos tímbricos y técnicos con el propósito de presentar, dentro de su lenguaje

sonoro, alusiones organológicas de distintas tradiciones culturales del mundo (africanas, asiáticas, hindúes e indoamericanas).

Apuntes analíticos sobre “Elogio de la danza” de Leo Brouwer. Vladimir Zeledón (2008). El ensayo se encuentra organizado en dos secciones a través de las cuales el autor, bajo un enfoque de naturaleza instrumental más que teórico-analítica, plantea, desde diferentes visiones, aspectos dirigidos a patentizar que la obra utiliza una serie de recursos composicionales cuya intención principal, dado el propósito creativo primigenio (música para ballet), es crear una especie de alusión orquestal. En este contexto y fuera de plasmar un análisis técnico guitarrístico y formal, asociado con escrutinios que involucran el ritmo, la interválica, construcciones escalares y asociaciones motivicas, se evidencia que la obra posee una serie de factores notables: aprovechamiento de colores y timbres, cambios súbitos de volumen y tempos, contraposición de dinámicas e “ilusiones” entre solos y tuttis, que posibilitan corroborar la alegoría instrumental descrita. Complementado dicho postulado y articulando el arte corporal objeto de la composición y el fenómeno sonoro mismo, el artículo inserta el concepto de “Gesto ritual”, describiendo que éste, una sensación motriz proveniente de la idea conceptual de la danza que obliga a que el movimiento se perpetúe mediante el giro rítmico de las figuras en sí, se manifiesta de forma explícita en casi toda la macro-estructura de la obra.

Characteristics defining the three compositional periods in the solo guitar music of Leo Brouwer. Nick Norton (2009). Centrado exclusivamente en la producción guitarrística brouweriana, el artículo presenta un estudio analítico mediante el cual se plantean conceptualizaciones que van caracterizando cada una de las tres etapas del desarrollo estilístico del compositor desde cuatro perspectivas musicales: morfología, armonía, ritmo y melodía. Dicho análisis descriptivo, complementado mediante gráficos de fragmentos de obras, posibilita observar un vademécum de rasgos –procesos composicionales específicos y reiterativos,

correlaciones entre la música tradicional cubana y la producción guitarrística- que se manifiestan explícitamente en el discurso sonoro del compositor.

A modo de conclusión.

Después de observar la anterior bibliografía y corroborando lo descrito en las líneas introductorias del presente aparte, podemos concluir que los escritos encontrados y publicados abordan principalmente tres categorías: primera, vida y obra del compositor; segunda, etapas de desarrollo estilístico y caracterizaciones desde diferentes visiones y tercera, estudios analíticos de repertorio específico.

Dentro de esta última categoría, los documentos no relacionan un escudriñamiento teórico-analítico profundo de las obras pertenecientes a la primera etapa del compositor y en consecuencia, creemos que el desarrollo de la presente investigación aportará, desde nuestra área temática de estudio, nuevas conclusiones y asertos a este conjunto de documentación.

4.2 MARCO TEÓRICO

4.2.1 Método y análisis, a manera de preámbulo conceptual y visión panorámica. Bajo nuestro juicio, un método analítico⁶, cualquiera que éste sea, debe plantear desde diferentes tópicos una metodología de trabajo que posibilite, mediante procesos cognitivos y perceptivos, entender y explicar las intrincadas complejidades de las obras musicales con todos los aspectos que éstas involucren. Por otro lado, creemos que, tanto la fundamentación conceptual como los aspectos procedimentales de dicho método, deberán garantizar, hipotéticamente, la comprensión del objeto musical sujeto a estudio, involucrando dos puntos de vista específicos: uno, el marco histórico como referente contextual y dos, el mecanismo,

⁶ A este respecto nos gustaría citar los planteamientos del compositor *Fred Lerdahl* y el lingüista *Ray Jackendoff*, quienes, en el primer acápite (La perspectiva teórica) de su teoría musical basada en la gramática generativa chomskiana, exponen: "El valor de un método analítico radica en que hace posible el expresar las ideas de piezas determinadas" (Teoría generativa de la música tonal. Ediciones Akal, p 1.).

entendido éste como el sistema o procedimiento de codificación que permite llegar a realizar una sistematización informativa clara. Estos dos planteamientos correlacionados, a su vez deberían delinear estructuras organizativas que posibiliten extraer y sistematizar informaciones sintéticas, concretas y significativas en pro de un análisis profundo sistemático y riguroso.

Los anteriores comentarios frente a lo que debería mostrar un método analítico, son apreciaciones que, a nuestro juicio, se han ido consolidando hasta llegar a un desarrollo evolutivo significativo durante el siglo XX. Como menciona *Jean Molino*, refiriéndose al proceso evolutivo del análisis musical y su consolidación como disciplina autónoma: "*El verdadero hito en la historia del análisis musical se sitúa precisamente a mediados del siglo XX, momento en el que algunas nuevas condiciones conducen al "triunfo del análisis"*" (Nagore, 2004).

El panorama conceptual que relataremos a continuación, nos permitirá corroborar, o quizá refutar, nuestros planteamientos; sin embargo, nos parece pertinente citar los diferentes enfoques, descripciones o definiciones y, algunas clasificaciones de los distintos métodos generados alrededor de la temática, que posibilitarán observar conceptualizaciones concretas.

Iniciaremos dicho recorrido con la definición expuesta por Alberto Guzmán en su libro *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*, (promulgada por el autor como la primera definición de análisis), la cual ha sido atribuida al teórico alemán *Joachim Burmeister* (1564-1629), uno de los pioneros en plantear, a comienzos del siglo XVII, un enfoque sistemático y una terminología descriptiva que facilitó el análisis e interpretación de una composición completa, a través de una analogía interdisciplinar entre la retórica y la música:

El análisis de una composición es la resolución de esa composición dentro de un modo particular y una especie específica de contrapunto [antiphonorum genus], distinguiendo sus periodos y afectos... El análisis consta de cinco partes: 1. Determinación del modo; 2. La especie de la tonalidad; 3. Del contrapunto; 4. Consideraciones sobre la calidad (qualitas); 5. Resolución de la composición en periodos (Guzmán, p 89).

Otra de las definiciones importantes, dada la aparición del término *estructura* en el nivel analítico, fue planteada por *Ian Bent*, quien promulgó una conceptualización que permite observar una correlación jerárquica funcional entre los distintos componentes estructurales de una obra. Su postulado esgrime: el análisis es *"La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral"* (Nagore, 2004).

Por otra parte y desde una visión semiótica, el teórico africano *Kofi Agawu* plantea que: *"Así como la tarea central del compositor es llegar a su audiencia, el problema central del análisis es descubrir las dimensiones de este proceso comunicativo"* (Nagore, 2004).

Por su parte, y propendiendo por una interacción de los distintos componentes del discurso sonoro, *Lawrence Ferrara* propone un estudio sistemático en dos fases: la primera, buscar los elementos significativos de forma individual y, la segunda, articularlos entre sí con el fin de generar observaciones panorámicas. En términos de él, el análisis es: *"Comprender mejor la interacción dinámica entre los variados niveles de significación musical y proponer un sistema a través del cual se puedan explicar sistemáticamente esos niveles individualmente y en su interacción con cada uno de los otros"* (Nagore, 2004).

Otra de las descripciones importantes frente al análisis y sus implicaciones, ha sido planteada por *Jim Samson* quien, refiriéndose al objeto del análisis musical e involucrando al contexto como elemento constitutivo de una obra, afirma que el análisis: *"puede enfrentarse con el contexto, absorberlo o ser absorbido por él"* (Nagore, 2004).

Por otra parte, y en el nivel semántico, podríamos decir que las diferentes definiciones frente al análisis brindadas en los diccionarios, abordan distintos aspectos que involucran, entre otros: procesos de deconstrucción e interrelación;

sistemas organizativos, forma y estructura; elementos inherentes al discurso: armonía, melodía, ritmo, textura, orquestación, etc.

Por ejemplo, [en *Webster's New Collegiate Dictionary* (1973), s.v. "Analysis."]*, se plantea lo siguiente: "*Common definitions of analysis, applied to any field of study, state that it is the separation of a whole into its component parts; an examination of a complex, its elements, and their relations*". (Las definiciones comunes de análisis, aplicadas a cualquier campo de estudio, indican que es la separación de un todo en sus partes componentes; un examen de un complejo, sus elementos y sus relaciones).

Por su parte y dentro de la disciplina musical, el [*Harvard Dictionary of Music*, 2d ed. (1969), s.v. "Analysis"]*⁷ evidencia que: "*It is the study of music composition, including, but not limited to, the elements of form, structure, thematic material, harmony, melody, phrasing, orchestration, style, and technique. Analysis reduces and compares important aspects of music*". (Es el estudio de la composición musical, incluyendo, pero no limitado a, los elementos de la forma, estructura, material temático, la armonía, la melodía, el fraseo, la orquestación, el estilo y la técnica).

Finalmente, en él [*Diccionario Larousse de la música*]*, se esgrime la siguiente definición: "*proceso a través del cual se estudia una obra para definir aspectos que involucran la forma, la tonalidad, la estructura, el ritmo, la armonía, la orquestación, la temática, la melodía, las dinámicas etc*".

Antes de pasar al otro aspecto del panorama, clasificaciones, podríamos concluir que, según los anteriores planteamientos e indistintamente de la visión específica, el trabajo analítico centra su atención en dos componentes fundamentales: uno, la segmentación del discurso en partes estructurales más pequeñas y por ende manejables; y dos, la interacción de los componentes musicales a fin de observar su funcionalidad tanto en nivel individual como dentro del complejo.

Después de esta sintética conclusión, damos paso entonces al otro aspecto importante dentro de la temática. Nos referimos a la observación de diferentes

⁷ *Las anteriores definiciones (traducción nuestra) han sido extraídas del documento Online: *Overview of music analysis*, en: <http://www.musicanalyst.com/Dissertation/CH3-MUS.htm>.

clasificaciones de los métodos o teorías analíticas, propuestas por distintas personalidades del campo teórico. Iniciaremos este recorrido con el teórico ya mencionado *Ian Bent* y su propuesta organizacional de la práctica del análisis en tres categorías⁸, teniendo en consideración las técnicas de trabajo por emplear. Dichas técnicas han sido planteadas según los siguientes criterios: (a) aproximación a la sustancia musical, (b) métodos de trabajo y (c) medios de presentación. Veamos entonces su propuesta:

a. Según la aproximación a la sustancia musical:

- | | |
|---|---|
| 1 | Una estructura o red cerrada de relaciones, más que la suma de sus partes |
| 2 | Una concatenación de unidades estructurales |
| 3 | Un campo de datos en el que se pueden buscar los modelos |
| 4 | Un proceso lineal |
| 5 | Una serie de símbolos ensartados o valores emocionales |



Estas categorías abarcan al análisis de la forma, estructural y semiótico, análisis estilístico y por ordenador, análisis de la teoría de la información, teoría de la proporción, *Rudolf Reti* y su análisis micro-temático, el análisis funcional, análisis de la teoría de conjuntos, etc.

b. Según los métodos de trabajo:

- | | |
|---|---|
| 1 | Técnica de reducción |
| 2 | Comparación y reconocimiento de identidades |
| 3 | Segmentación en unidades estructurales |
| 4 | Búsqueda de reglas de sintaxis |
| 5 | Recuento de características |
| 6 | Lectura e interpretación de elementos expresivos, imágenes o símbolos |

c. Según los medios de presentación:

⁸ Clasificación retomada por *Enrique Igoa Mateos* en su artículo "Análisis estadístico" (Quodlibet. 1999, N° 13, págs. 71-79).

1	Partituras comentadas: reducción o línea de continuidad
2	Partitura explotada: fragmentación
3	Lista o léxico de unidades musicales
4	Reducción gráfica, destacando relaciones ocultas
5	Descripción verbal
6	Reexposición formulante de la escritura mediante números, códigos etc.
7	Exposición gráfica mediante diagramas
8	Tablas o gráficos de estadística
9	Análisis directo: realizado escuchando la partitura

Por otro lado, Luis Ángel de Benito y Javier Artaza en “*Aplicación metodológica del análisis musical*”, proponen una clasificación de los diferentes métodos analíticos organizados según la perspectiva aplicativa, la metodología utilizada o la visión específica de cada uno. Dicha clasificación esgrime cuatro tipos de métodos: los descriptivos, los psicológicos, los métodos organizados por categorías y los estructurales.

1. **Métodos descriptivos:** identificación de elementos morfológicos para una posterior identificación (sic) sintáctica que en combinación con elementos estéticos permitan la identificación (sic) de la forma (análisis motivico, análisis formal, análisis semiótico).
2. **Métodos psicológicos:** explicación de los fenómenos morfosintácticos con base al conocimiento del hecho estético y técnico, construido sobre un contenido emocional (análisis temático, análisis de estilo).
3. **Métodos de categorías:** explicación de los fenómenos musicales mediante la descripción, primero y la categorización de esas descripciones (Análisis de categorías de Jan LaRue).
4. **Métodos estructurales:** comprensión mediante una aproximación a la sustancia musical mediante una red cerrada de relaciones de elementos específicos y no a la suma de sus partes -Análisis de la teoría de conjuntos: *Set Theory*, análisis *estructural* elaborado por *Schenker*- (2004, págs. 8-10)⁹.

A manera de conclusión. Corroborando lo descrito en las líneas iniciales del presente aparte e independientemente de lo que se pretenda conseguir mediante la aplicación

⁹ El realce en negrilla del texto ha sido inscrito por nosotros con el propósito de clarificar su visualización.

de las diferentes técnicas, los anteriores postulados nos permiten inferir que los métodos analíticos presentan un sistema organizativo y una fundamentación conceptual que posibilitan demarcar una metodología específica con un fin en particular; poder entender el discurso musical tomando como punto de partida la música misma, sus elementos constitutivos y su interacción, conjuntamente con una visión histórica y estética. Ahora bien, poder definir la pertinencia de un método u otro al trabajo que se emprenderá, dependerá, como menciona *Nicholas Cook* en su artículo *¿Qué nos dice el análisis musical?* (*QuodLibet*, 1999, págs. 54-70.), de lo que se persiga obtener como resultado final. En nuestro caso, dado el enfoque investigativo de tipo monográfico y tendencias del discurso musical en estudio, hemos optado por trabajar con dos de los métodos relacionados anteriormente. Éstos, enmarcados dentro de las dos últimas clases relacionadas por Benito y Artaza (métodos de categorías y métodos estructurales), nos posibilitarán realizar, según nuestro juicio, un trabajo metodológicamente organizado y técnicamente objetivo. Los métodos a los cuales hacemos referencia son: el análisis del estilo propuesto por el doctor *Jan LaRue* y la teoría analítica de *Heinrich Schenker*.

Después del anterior preámbulo introductorio, damos paso entonces a nuestra descripción teórica; en primer lugar abordando los postulados analíticos schenkerianos, para concluir nuestro marco con las premisas conceptuales y de diseño metodológico propuestos por LaRue, en segundo lugar.

4.2.2 El método analítico de Heinrich Schenker.

[...] es un principio inevitable, que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición... así pues, en el fondo de la estructura de la superficie reside un elemento simple. El secreto del equilibrio en música habita en el último término, en la conciencia permanente de los niveles de transformación y en el movimiento de la estructura de la superficie hacia la estructura generatriz inicial (base subyacente) o en el movimiento inverso. El movimiento no solo se produce de lo simple a lo complejo, sino también de lo

complejo a lo simple. Esta conciencia acompaña siempre al compositor, sin ella, toda estructura de la superficie degeneraría en caos (Iniesta, p 51).

Uno de los puntos centrales al hablar del método analítico reduccionista (simplificación por etapas) propuesto por el teórico alemán *Heinrich Schenker* (1868-1935), fuera de su inclinación directa hacia la aplicación de su teoría al contexto musical enmarcado dentro del lenguaje tonal (siglos XVIII y XIX)¹⁰, radica en el hecho de que éste posibilita, mediante un proceso de deconstrucción, observar y comprender la obra desde su exterior (objeto perceptible) hasta llegar a sus cimientos fundamentales (objeto intangible). Para lograr dicho proceso, Schenker propone un macro sistema analítico basado en la escala y la tríada del primer grado (tónica) como único marco referencial tonal, el cual alberga tres categorías principales o, en términos del propio autor, tres *niveles estructurales* (Tabla 1) que, sin lugar a dudas, se convierten en la base fundamental de su propuesta analítica.

Dichos niveles, cada uno con sus propias características conceptuales y de diseño diagramático *rítmico* y *analítico*¹¹ musical, conjuntamente con el otro tópico fundamental de la teoría, *acorde gramatical* y *acorde significativa*, posibilitan observar, desde diferentes puntos, los principales aspectos (elementos estructurales) de una obra o fragmentos de la misma.

Denominación schenkeriana	Inglés	Castellano
Vordergrund	Foreground	Base generatriz de la superficie
Mittelgrund	Middleground	Base generatriz media
Hintergrund	Background	Base subyacente

Tabla N° 1. Niveles estructurales

¹⁰ Para efectos de la presente investigación y aclarando que los planteamientos siguientes concuerdan plenamente con nuestro pensamiento y contexto temporal aplicativo, es decir el siglo XX, presentamos la siguiente consideración expuesta por Félix Salzer en la introducción de su libro *Audición estructural, coherencia tonal en la música*, refiriéndose a ese contexto en particular: “[...] a, través de los últimos quince años, he llegado a convencerme plenamente de que sus ideas pueden aplicarse y extenderse a estilos de música más diversos y que la amplia concepción que fundamenta su planteamiento no queda confinada a ningún periodo limitado de la historia de la música. Este factor no ha sido suficientemente reconocido y ha llevado a creer que los escritos de Schenker únicamente son válidos para la música de los siglos XVIII y XIX. Nada puede ser más erróneo” (págs. 18-19).

¹¹ “[...] la notación rítmica se asocia generalmente con la base generatriz de la superficie, y la notación analítica con los niveles de la base media y de la base subyacente (Forte y Gilbert, 1992, p 192).

El *background* es el principio simple, es el elemento común a toda obra tonal que da origen a la composición, soportándola mediante su estructura. Origina e integra el *middleground*, que expande las prolongaciones, el espacio que abarca la distancia ente los puntos estructurales sobre el I y el V del *background*. A su vez, el *middleground* origina e integra el *foreground*. Schenker explica este proceso como despliegue, como crecimiento orgánico, pero anuncia que puede ser observado, así mismo, en sentido contrario [...] (Iniesta, p 51).

4.2.2.1 Caracterización de los tres niveles estructurales y su notación.

Nivel 1. Base generatriz de la superficie. La base generatriz de la superficie corresponde a la primera reducción del proceso; en este nivel se apartan aquellos elementos musicales de naturaleza ornamental que pertenecen netamente, en términos de *Jan LaRue*, al ritmo de superficie. Dicha exclusión permite clarificar los componentes básicos del fragmento, que aparecen de forma explícita y pertenecen a los acontecimientos expuestos e impresos en la partitura original.

Notación. Para el presente nivel¹², dada su característica esencial, la notación planteada alberga ciertos cambios con respecto a la visualizada en la partitura original (fig. 1a), sin embargo, existe, dentro de la propuesta schenkeriana, una consideración frente a la notación empleada para este nivel estructural en particular. Dicha consideración obedece a su denominación específica: *notación rítmica*¹³.

Haydn, *Divertimento en Sib Mayor Para Octeto de Vientos (II. Coral de San Antonio)*.

Figura1a. Notación rítmica de la base generatriz de la superficie (Foreground)

¹² “El primer nivel de reducción puede hacerse en notación rítmica [...]. Esencialmente, esto supone la omisión de disminuciones y la asignación de sus valores de duración a los componentes más básicos” (Forte y Gilbert, 1992, p 194).

¹³ Notación rítmica: “A cada nota se le asigna un valor conforme con su situación y duración (en otras palabras, la notación musical tradicional (Forte y Gilbert, p. 193).

Cabe aclarar, como menciona Forte y Gilbert, que, para el presente nivel estructural, la notación *rítmica* no excluye a la *analítica* (Fig. 1b), y en consecuencia, cualquiera de los dos tipos de gráficos mencionados son aplicables al proceso.

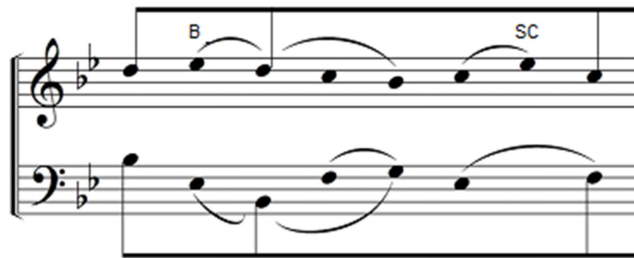


Figura1b. Notación analítica de la base generatriz de la superficie (Foreground)

Nivel 2. Base generatriz media. La base generatriz media representa la segunda fase analítica dentro del proceso de deconstrucción planteado por Schenker; en ella, se resaltan los aspectos musicales de naturaleza temática o motivica, “aislándolos” de la visión panorámica anterior (nivel de superficie). Dicha verificación se realiza mediante el análisis del fragmento en estudio, en conjunción con la categorización de dos aspectos esenciales: uno, las notas estructurales y dos, las notas que corresponden a elementos de naturaleza ornamental (diferentes de las del nivel anterior).

En la terminología schenkeriana, estas notas, que se enmarcan dentro de los dos niveles estructurales mencionados hasta el momento, llevan por denominación el título de *disminuciones melódicas*. Observemos la conceptualización planteada por Forte y Gilvert frente a este respecto:

El término *disminución* se refiere al proceso por el cual un intervalo formado por notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños. Los distintos tipos de acontecimientos musicales implicados en este proceso “diminutivo” se conocen colectivamente con el nombre de *disminuciones*, y comprenden la *nota de paso* (P), la *bordadura* (B), el *salto consonante* (SC) y la *arpegiación* (Arp), así como las distintas subespecies de estos (pág. 65).

Notación. La propuesta de notación presentada para este segundo nivel estructural -*notación analítica*¹⁴-, evidencia tres elementos relevantes: uno, la escritura de las figuras en sí (con plicas y sin plicas)¹⁵; dos, las líneas que realzan una fraseología específica (ligaduras) y tres, la desaparición de la métrica como sistema de organización temporal.

Para el primer aspecto (Fig. 2), la diferencia entre las notas expresadas con plica y sin plica radica en el hecho de que las primeras (notas significativas cuya notación específica representa la línea fundamental *Umlinie*¹⁶), evidencian, con respecto a las segundas, aspectos de mayor significación melódica, mientras que las segundas (notas dependientes), representan, en términos schenkerianos, *disminuciones* melódicas.

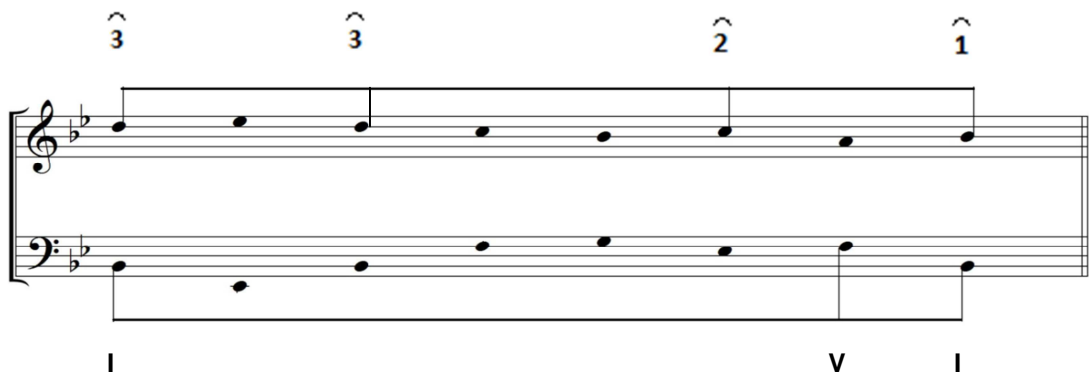


Figura 2. Notación analítica: figuras con plicas y sin plicas de la base generatriz media

El segundo elemento expuesto anteriormente (ligaduras), se refiere a las líneas que bordean a las notas escritas, las cuales se aplican exclusivamente a las que carecen

¹⁴ “Notación analítica: el valor de la nota depende de su importancia melódica y armónica relativa” (Forte y Gilvert, p 193).

¹⁵ “Estos símbolos tienen un especial significado en el análisis schenkeriano, puesto que suponen un medio muy claro de representar las relaciones entre sonidos de una configuración tonal, en este caso la línea melódica” (Forte y Gilvert, p. 68).

¹⁶ *Umlinie*: diseño melódico evidenciado, por un lado, mediante la superposición de números arábigos provistos de un acento de forma circunfleja en la parte superior, en las notas estructurales que reflejan aspectos escalares descendentes teniendo como marco de referencia principal los grados de la triada de tónica para la voz superior y, por otro, las armonías representadas por el cifrado Weber enmarcadas dentro del trazo (I - V- I) y evidenciado en la voz inferior (bajo). Para aclarar estos dos aspectos se utiliza también, además de lo descrito, una barra conectora horizontal que une las notas que pertenecen a la línea fundamental y otra que clarifica las notas del bajo arpegiado.

de plicas y representan y/o posibilitan, observar los movimientos de tipo lineal que conducen desde o hasta las notas escritas con plicas (Fig. 3).

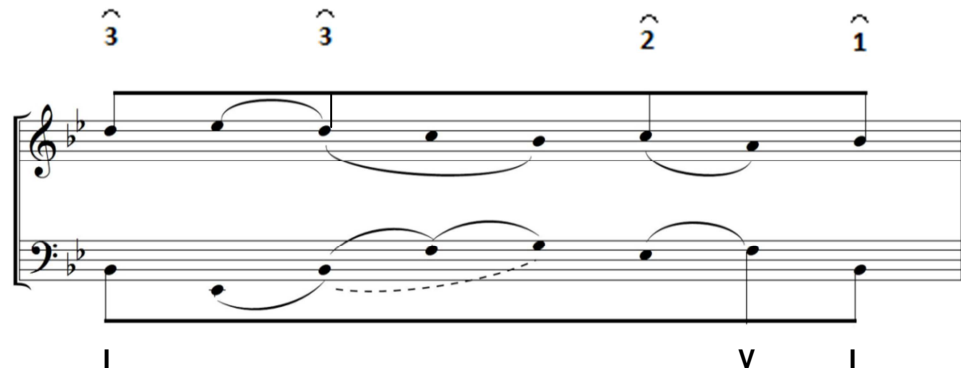


Figura 3. Notación analítica: líneas fraseológicas aplicadas de la base generatriz media

En cuanto al tercer aspecto que caracteriza la notación analítica de este nivel (desaparición de la métrica), mencionamos que ha sido planteado con el propósito de aclarar visualmente la diagramación específica. Sin embargo, y a nuestro juicio, consideramos que la exclusión de dicho aspecto en el sistema de notación propuesto tal vez debería reconsiderarse, puesto que algunos de los factores que determinaron la evolución histórica de la música fueron precisamente: uno, la aparición de la música mensural y dos, su distribución dentro de un sistema de organización temporal.

Nivel 3. Base subyacente. El objetivo principal de la propuesta analítica planteada por Schenker fue llegar a los cimientos fundamentales estructurales de una obra; para ello, planteó su último nivel estructural cuya denominación, *base subyacente*¹⁷, enmarca claramente y desde el punto de vista etimológico, tal propósito. Todo el proceso de deconstrucción, etapa por etapa, llega a su punto final con el presente nivel; en éste, se condensa la multiplicidad de elementos musicales concretos y perceptibles, ya sean de naturaleza melódica o armónica, para dejar expuesto y de

¹⁷ "En este nivel situaba Schenker los tres modelos esenciales a los que podía reducirse una obra tonal bien compuesta [...]" (Forte y Gilbert, p. 189).

forma explícita, el esqueleto fundamental de la composición, la *Ursatz* (estructura fundamental), la cual se compone de la ya mencionada *Urlinie* (línea melódica fundamental) en la voz superior y, el bajo arpegiado de la voz inferior *Bassbrechung*.

Notación. Para este último nivel, el sistema de notación analítico propuesto (Fig. 4) es la aparición, en términos schenkerianos, de las notas vacías. “*Es importante caer en la cuenta de que las notas vacías, cuando se usan como símbolos gráficos en un análisis schenkeriano, no tratan de representar duraciones reales como lo harían en la notación musical corriente. Las notas vacías significan que los sonidos asociados son miembros de la estructura fundamental*” (Forte y Gilbert, p. 191).

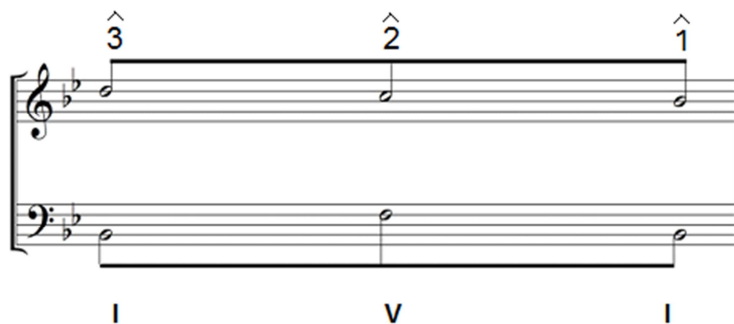


Figura 4. Notación analítica de la base subyacente

La aportación analítica más importante de Schenker son los gráficos, mediante los que realiza el diseño representacional del crecimiento orgánico de una obra. Para ello, otorga un significado distinto a las figuras de nota que, en lugar de significar duraciones diferentes, como en el código de escritura clásica occidental, adquieren un significado jerárquico. Así, una blanca será más importante que una negra, y ésta lo será más que una cabeza de nota sin plica. [...] las blancas informan de los pilares que soportan el edificio de la composición, mientras que las negras, corcheas y cabezas de nota, indican su papel subordinado a estas notas estructurales (Iniesta, p 55).

Observemos las tres formas de *estructura fundamental*¹⁸ (Fig. 5) expuestas por *Nicholas Cook* en la primera parte: *Analytical methods - Schenkerian analysis*, de su libro: *A Guide to Musical Analysis* (1997, p 41).

3 2 1	5 4 3 2 1	8 7 6 5 4 3 2 1	→ Ursinie
I V I	I V I	I V I	→ Bassbrechun

Figura 5. Distintos tipos de estructuras fundamentales

Si prestamos atención a las versiones de la figura anterior podremos corroborar claramente que las tres diferentes posibilidades de *estructuras fundamentales*, partiendo desde de los grados 3, 5 u 8 (*kopfton*: sonidos de encabezamiento), se encuentran elaboradas con los grados escalares (*Ursinie*) de tónica en forma descendente en la voz superior, cada una iniciando dicho descenso desde los puntos mencionados hasta llegar al primero (1). Simultáneamente a este procedimiento se observa el movimiento del bajo arpegiado en la voz inferior, aspecto este que representa la progresión armónica fundamental I - V - I, que en términos schenkerianos lleva por denominación *Bassbrechun*.

Con el propósito de ampliar y/o corroborar la anterior descripción, nos gustaría presentar a continuación la expuesta por *Jeremy O'Connell* en su artículo *Debussy, Pentatonicism and the Tonal Tradition*:

¹⁸ "La combinación de la línea fundamental y el bajo arpegiado constituye la estructura fundamental (*Ursatz*) de la composición tonal y representa el nivel de la base subyacente del análisis" (Forte y Gilbert, p. 191).

Para Schenker, cualquier pieza tonal bien compuesta posee una melodía única y global que se percibe subliminalmente y se hace evidente sólo a través del análisis. Esta globalidad, denominada "línea fundamental", se refiere al contenido real melódico de la pieza la cual se configura a través de niveles de abstracción y a la técnica de "prolongación". La línea fundamental dada asume una de las tres formas lógicamente posibles: 3,2,1; 5,4,3,2,1; 8,7,6,5,4,3,2,1, de donde se evidencia un descenso gradual a la tónica de partida ya sea desde 3, 5, u 8. En cada caso, dicha línea está ligada a la progresión armónica subyacente o el bajo arpegiado "I-V-I", cuya articulación produce un contrapunto conocido como el Ursatz, la "estructura fundamental" (*Music Theory Spectrum*, 2009, p 246).

4.2.2.2 Acorde gramatical y Acorde significativo. Otro de los aspectos significativos planteados en la teoría analítica schenkeriana radica en el hecho de poner en evidenciar la existencia intrínseca de dos clases de acordes: *acorde gramatical* y *acorde significativo*¹⁹. Cabe aclarar que, aunque las dos clasificaciones, como comenta Salzer en las páginas iniciales del capítulo 2 de su libro "*Audición estructural: coherencia tonal en la música*" pueden haber sido distinguidas instintivamente por los músicos, fue Schenker quien teorizó y reconoció dicha discriminación y sus implicaciones, llegando a conclusiones que posibilitaron ampliar su trascendencia. Veamos entonces las descripciones que caracterizan cada uno de los dos tipos.

Acorde Gramatical. Enmarcado dentro del análisis estrictamente descriptivo, el acorde gramatical representa esos distintos tipos de acordes usados dentro del lenguaje tonal que mantienen, usualmente, una clasificación específica (triada, acorde de séptima, acorde de novena etc.). Dicha clasificación corresponde a una interpretación y denominación particular de cada uno de ellos, aislándolos de un contexto macro-estructural. "*El acorde gramatical es la columna vertebral del análisis armónico corriente en nuestros días y se preocupa principalmente del reconocimiento*

¹⁹ Las ideas de H. Schenker están basadas en una observación fundamental, el reconocimiento de la cual es el punto de partida de toda su obra: la distinción entre lo que será llamado *acorde gramatical* y *acorde significativo* (Salzer, p 32).

del status gramatical de cada acorde en una obra musical. Este análisis desglosa la frase en un grupo de entidades de acordes aislados” (Salzer, p 32).

Corroborando lo planteado, el acorde gramatical representa un tipo de análisis armónico que implica visibilizar las diferentes progresiones, implícitas o explícitas, de un fragmento musical y su estado (fundamental o inversión). Como ejemplificación de lo expuesto anteriormente observemos a continuación el análisis y la conceptualización propuesta por Salzer²⁰ para los tres primeros compases del preludio XXI, en Sib mayor de Bach del Clave bien temperado N° 1 (fig. 6)

I V₆ I V vi iii₆ vi (v)vi IV I₆ IV I ii₉ vi₆ v₆ V₇ I

Figura 6. Análisis armónico: acorde gramatical

Acorde significativo. A diferencia del acorde gramatical, el *significante* representa el acorde que, después del análisis armónico anterior, permite evidenciar su sentido o significado y el papel principal que desempeña dentro de la frase o sección de una obra.

El acorde significativo, puesto que revela la función de un acorde, va mucho más allá de la descripción gramatical, al subrayar la especial intención arquitectónica de un acorde dentro de la frase. Como primer resultado de esta distinción, Schenker encontró que los papeles que desempeñan estos acordes en una sección o en una frase musical son muy diversos; incluso dos acordes gramaticalmente idénticos y que aparecen en la misma frase pueden desempeñar funciones totalmente diferentes (Salzer, p 32).

²⁰ “[...] esta lectura... es puramente descriptiva y vertical. Direcciona completamente la frase, convirtiendo una idea musical orgánica en un grupo de acordes y motivos aislados, cada uno de los cuales representan una entidad independiente por medio de la aplicación de símbolos gramaticales” (Audición estructural, P. 33).

De las exposiciones anteriormente planteadas podemos concluir que los acordes significantes representan esos puntos específicos de “llegada” producto de la conducción del movimiento melódico y al mismo tiempo un marco de referencia macro estructural muy significativo en la propuesta analítica schenkeriana. Dichos acordes, dada su importancia y relevancia tonal, mantienen un status jerárquico y significativo con respecto a otros, conllevando a una concreción de entidades específicas *-progresiones armónicas fundamentales*²¹, que enmarcan, macro estructuralmente, el análisis armónico propuesto. Estas entidades se resumen en la siguiente tabla (tabla 2):

Progresión armónica fundamental	I - V - I
Elaboraciones de la progresión armónica fundamental	I ii V I I iii V I I IV V I
Alteración de los acordes de la elaboración	I ii ₆ V I
Progresión armónica secundaria	I vi V I

Tabla N° 2. Progresiones armónicas significativas

Observemos entonces la ejemplificación y aplicación de los conceptos en el mismo fragmento anterior del preludio N° XXI del clave bien temperado, volumen 1 (Fig. 7).

Figura 7. El acorde significativo

²¹ De esta apreciación, Schenker deduce que cualquier acorde, o conjunto de acordes, que no pertenezcan a una de las progresiones armónicas enunciadas, será considerado como *acorde contrapuntístico* y, en consecuencia, elementos de prolongación que elaboran el espacio entre los miembros de la progresión armónica (Guzmán, p 111).

Conclusión final.

Presentamos de manera ilustrativa el siguiente análisis (Fig. 8) aplicado a un fragmento extraído del coral de Bach *Ich bin's, ich sollte büssen* de la Pasión según San Mateo, el cual exhibe de manera clara y concisa todos los aspectos relacionados anteriormente frente al procedimiento analítico. Dicho fragmento²² ha sido retomado del libro *Five Graphic Music Analyses* del propio Schenker (pp 32-33):

Nivel de superficie

Nivel medio

1

²² Aclaramos que, por motivos de espacio, el fragmento expuesto se encuentra seccionado y solo se evidencia desde el compás 1 hasta el 6. En consecuencia de ello, proponemos a nuestros lectores remitirse al documento en mención con el propósito de observar el gráfico en su totalidad.

2

3

Nivel subyacente

Estructura fundamental

Figura 8. Análisis aplicativo

4. 2. 3 El método analítico de Jan LaRue: Análisis del estilo musical. El método analítico planteado por el doctor Indonés *Jan LaRue* (1918 -), bajo la premisa: “*la música es un proceso de crecimiento que combina dos aspectos: primero, las impresiones, en gran medida momentáneas que sentimos como movimiento; y en segundo lugar, los efectos acumulativos de ese movimiento que nosotros retenemos, sedimentándolos, en un sentido de forma musical*” (Análisis del estilo, prefacio), y al ser planificado mediante un sistema de organización por categorías, proporciona una rigurosidad sistemática en el trabajo que “obliga” al analista a escudriñar y poner en evidencia los aspectos significativos observados en los tres focos jerárquicos²³ que hacen parte del discurso musical.

Esta observación, que centra su atención en cuatro elementos específicos: *sonido, armonía, melodía y ritmo* –según el autor fuentes germinales del movimiento-, en conjunción con un quinto que se da como producto de la congruencia de los anteriores (*crecimiento*)²⁴, ha sido planteada con el propósito de llegar, en primer lugar, a una comprensión estilística de la obra, y en segundo, a conclusiones que posibiliten definir y caracterizar, monográficamente, los aspectos principales que enmarcan el lenguaje del compositor en estudio: elementos musicales utilizados, procedimientos específicos que le son propios, grados de complejidad, organización y presentación del discurso.

La interacción de todos estos elementos, permitirá, mediante el análisis, clarificar el conjunto de interrelaciones que configuran las maneras de hacer de un compositor específico y, por consiguiente, determinar su estilo particular. A este respecto, *Leonard Meyer* plantea: “[...] *en la música, los estilos son básicamente sistemas complejos de relaciones de probabilidad, en los que el significado de cualquier*

²³ “[...] *el analista del estilo debe dirigir sistemáticamente su observación a las dimensiones grandes, medias y pequeñas, cambiando su centro de atención desde la totalidad del movimiento a la parte, y de esta, finalmente, a la frase*” (LaRue, XII).

²⁴ La palabra *crecimiento* y sus subdivisiones (movimiento y forma) sustituye al término denominado bajo el tópico convencional de forma. Sin embargo, cabe aclarar, tal como lo expresa la autor en páginas subsiguientes, que dicha novedad terminológica dentro del método analítico no impide la posibilidad de retomar el término idiomático genérico (forma).

término o serie de términos depende de su relación con todos los otros términos posibles dentro del sistema estilístico” (Meyer, 2005, p 71).

Antes de iniciar la conceptualización pertinente del método analítico y con el fin de ampliar la información relacionada anteriormente, nos permitiremos citar a Leonardo Zambrano quien, en la introducción -Teorías sobre el análisis del estilo musical- de su artículo *“El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía”*, nos ofrece una mirada panorámica frente a las tendencias, o corrientes de pensamiento como las menciona él, que enmarcan el estilo como fuente de entendimiento musical:

En la formulación de las teorías del estilo se pueden determinar tres grandes corrientes de pensamiento; a saber: 1) El análisis básico, donde se formulan definiciones de un estilo musical particular, mediante el estudio de la aplicación que hace el compositor de los principales elementos de la música (ritmo, armonía, contrapunto, forma); 2) La crítica del estilo, que tiene que ver con una contextualización histórica y con aspectos formales y filosóficos; y 3) La sistematización del estilo, en la que se aplican técnicas de recolección de datos y que tiene como fundamento las llamadas Teorías de la Información.

Al revisar la literatura sobre el análisis del estilo se pueden encontrar los diversos enfoques determinados en el párrafo anterior. Las propuestas de Miguel A. Roig-Francolí (2003) y Jan LaRue (2004) coinciden en muchos aspectos. Los dos aducen que, para determinar el estilo musical se debe acudir al análisis de los principales elementos de la música: el ritmo, la dinámica, la melodía, la armonía y la forma” [...] (Zambrano, p 18).

Los tres estadios principales del método y sus subdivisiones. Con el propósito de brindar claridad y coherencia frente al marco general conceptual del método, hemos retomado y “rediseñado” el organigrama (Tabla 3) propuesto por LaRue en el capítulo uno “Consideraciones analíticas básicas” de su libro. Como observaremos en dicho gráfico, el esquema organizacional presenta las tres categorías principales (Antecedentes, observación y evaluación) que hacen parte del macro sistema analítico, las cuales enmarcan diferentes tópicos que involucran, a su vez, aspectos musicales de distinta procedencia.

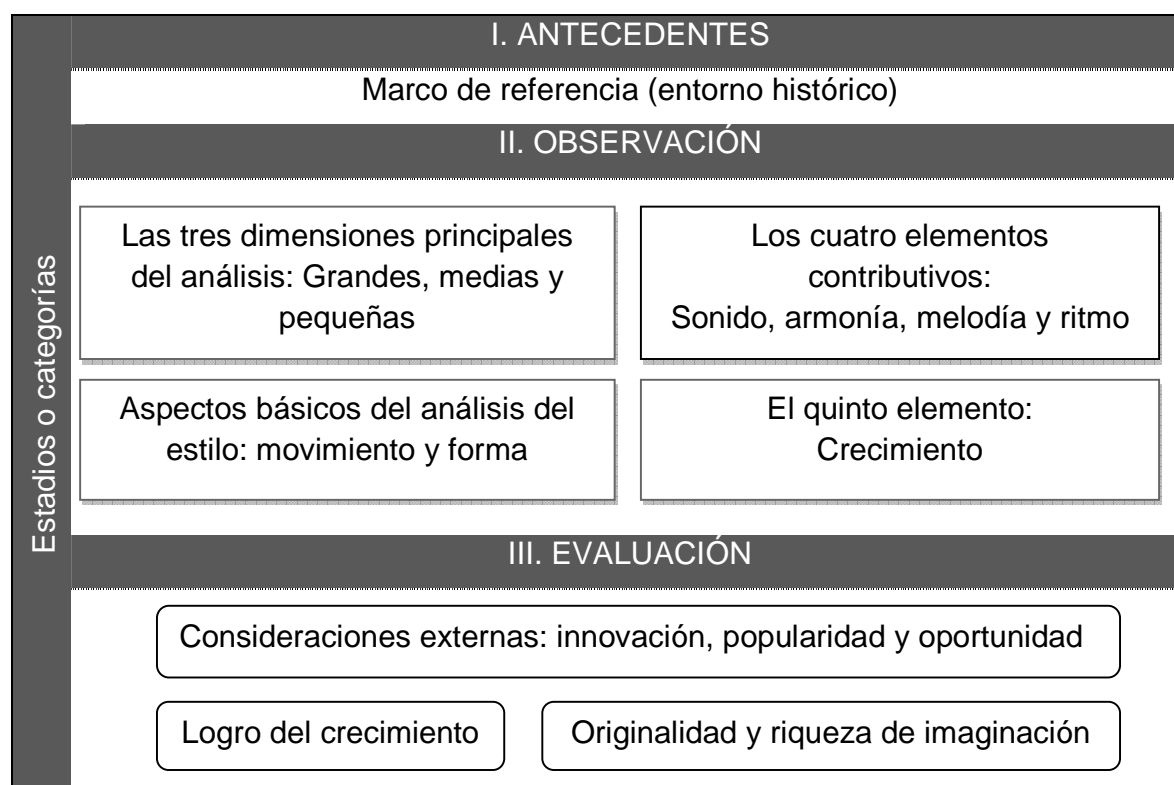


Tabla 3. Organigrama general del planteamiento analítico

Después de observar el espectro general del método, iniciaremos el planteamiento teórico pertinente caracterizando cada una de las tres categorías mencionadas (antecedentes, observación y evaluación), conjuntamente con sus componentes internos. Veamos entonces las implicaciones conceptuales de la primera.

4.2.3.1 La primera categoría: Antecedentes. Los antecedentes, como primer paso del método propuesto, corresponden a aquellos aspectos que hacen parte de un marco histórico, imprescindible a nuestro juicio como fundamento de una referencia contextual en un proceso analítico. Dicho marco encierra implícitamente dos aspectos en particular: uno, la historia como contexto temporal, reveladora de fenómenos evolutivos y de desarrollo; y dos, un proceso etnográfico a través del cual se pueda observar los procedimientos convencionales utilizados previamente por el compositor en estudio, en obras similares precedentes.

Frente a una hipotética carencia, por parte del analista, de ese marco de referencia previo, según LaRue: “[...] *no podremos lograr observaciones relevantes que tengan suficiente consistencia, pues por un lado podríamos llegar a atribuir originalidad e importancia a lo que quizá sea material común de convención y por otro, podría pasar completamente inadvertida la hábil sofisticación de una técnica avanzada, al no ser capaces de reconocer el impacto que pudo tener en su propio tiempo [...]*” (p 3).

Corroborando lo expuesto anteriormente, podríamos aducir que iniciar el proceso analítico con un marco contextual previo, posibilita al analista realizar observaciones significativas tendientes a consolidar conclusiones extraídas de esa pre-valoración inicial. Esta técnica etnográfica antepuesta ha sido utilizada, no solamente por teóricos, sino también por pedagogos a través de los tiempos. Recordemos al maestro suizo *Alfred Cortot* (1877-1962) quien planteaba: *“la lengua musical dispone de una elocuencia bastante precisa para evitar que un verdadero contrasentido pueda establecerse [...], que constantemente recuerda a los artistas el deber que tienen de indagar todo lo que pueda informarlos sobre las intenciones de los autores, a fin de reducir al mínimo las posibilidades de error [...]*” (Cortot, p 17). Para lograr dicho precepto, el maestro, antes de iniciar las clases, exigía a cada uno de sus estudiantes un documento escrito, el cual debía contener informaciones que incluían el siguiente plan de trabajo:

Apellidos, nombres, lugar y fecha de nacimiento y de muerte de los autores; nacionalidad; título de la obra, número de opus, fecha de composición y dedicatoria; circunstancias que han rodeado la composición, indicaciones dadas por el autor; plan (forma, movimientos, tonalidades); particularidades salientes (análisis armónico, influencias sufridas, analogías, filiaciones); carácter y sentido de la obra (según la apreciación del ejecutante); comentario estético y técnico, consejos para el estudio y para la interpretación (Cortot, págs. 17-18).

Por otra parte, nos parece pertinente retomar las palabras de nuestro compositor objeto de estudio quien, de una manera crítica, pone en tela de juicio a aquellos

analistas que se dedican exclusivamente al escudriño netamente técnico, dejando a un lado el contexto temporal. En este sentido *Brouwer* afirma: “*La música se analiza, las más de las veces, a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial) olvidando casi siempre la circunstancia que rodea al creador –circunstancia de orden filosófico-social, ambiental y político-. Esto, en apretado resumen, es lo que se califica de vivencia [...]*” (Brouwer, 2004, p 23).

Una vez realizada la contextualización pertinente que, como pudimos corroborar en términos del propio autor y otras personalidades, representa un aspecto significativo y relevante, el método propone avanzar con la siguiente etapa que involucra el corpus fundamental del trabajo analítico. En este sentido, la segunda categoría que relacionaremos a continuación (observación), como etapa subsiguiente de la metodología planteada, presupone el engranaje directo con el discurso sonoro, generando toda la información que perfila el propósito principal²⁵ de la propuesta teórica.

4.2.3.2 La segunda categoría: observación. Realizada la contextualización referencial involucrada en la anterior categoría, la presente (observación), enmarcada directamente dentro de procesos cognitivos de naturaleza perceptiva, supone un sistema de trabajo dirigido hacia la obtención, mediante la observación detallada, de elementos significativos que van consolidando una información estructurada y al mismo tiempo jerárquica. Dicha observación involucra tres ítems estrechamente correlacionados: uno, las tres delimitaciones sintácticas del análisis (Grandes dimensiones, dimensiones medias y pequeñas dimensiones)²⁶; dos, los

²⁵ “[...] cada pieza musical representa, desde muchos ángulos, una ley en sí misma; es tarea del analista ajustar adecuadamente la estructura general de su examen para poner de relieve los rasgos característicos del compositor en estudio eliminando todo aquello que pueda parecer superfluo o irrelevante [...]” (LaRue, p 4).

²⁶ Refiriéndose a las tres delimitaciones, LaRue esgrime: “Al establecer unos principios generales válidos para muchas áreas en las que varían ampliamente los criterios, será de gran ayuda, a efectos prácticos, disponer de distintas observaciones obtenidas en un orden de jerarquías en tres partes, referidas a las dimensiones grandes, medias y pequeñas. Esta “regla de tres” deriva del método aristotélico que determina los medios y los extremos. En cualquier característica o parámetro que se considere podemos proponer un amplio abanico de matices que vaya de un máximo a un mínimo, aunque toda gradación que introduzca el concepto entre,

cuatro elementos contributivos (El SAMeR: Sonido, armonía, melodía, ritmo); y tres, aspectos básicos del estilo (movimiento y forma). Caracterizaremos a continuación cada uno de los tres ítems expuestos iniciando, entonces, con el que involucra las delimitaciones estructurales del discurso, *las tres dimensiones*.

El primer ítem: Las tres dimensiones. Según el autor, y dada la complejidad que acarrea el hecho mismo de la deconstrucción de una obra, la propuesta de delimitar la misma radica en que el manejo seccional del discurso posibilita “minimizar” la inherente dificultad, puesto que la observación de elementos bajo sistemas de organización espacial, garantiza la coherencia y eficacia del trabajo. Dicha delimitación estructural se encuentra nominada bajo tres espacios específicos así: grandes dimensiones, dimensiones medias y pequeñas dimensiones.

Grandes dimensiones. *“El primer axioma del analista que busca el sentido orgánico de esa globalidad será el de comenzar por considerar la pieza como un todo, no en sus partes, ni tan siquiera como un conjunto de ellas”* (LaRue, p 4). El planteamiento axiomático anterior pone de manifiesto la necesidad primigenia y metodológica de iniciar el proceso analítico involucrando una visión macro estructural del discurso sonoro. Esta observación, que posibilita al analista crear un panorama de acontecimientos musicales generales, presenta exámenes de conjunto que involucran dos aspectos, uno, una sintaxis del lenguaje musical específica y dos, la observación general de los aspectos musicales inmersos en los elementos *constitutivos* (en términos de *Ernst Toch*) o *contributivos* (en términos de *LaRue*) de la música: el sonido, la armonía, la melodía el ritmo y el crecimiento.

Frente al primer aspecto (sintaxis), la delimitación de las grandes dimensiones abarca principalmente tres estructuras organizativas (Fig. 9) descartables entre sí, las cuales se escogerán según la pertinencia de la obra sujeta al proceso analítico. Dichas estructuras son:

originará justificados desacuerdos. La solución práctica puede ser entonces considerar el entre como una tercera categoría” (Análisis del estilo, p 4).

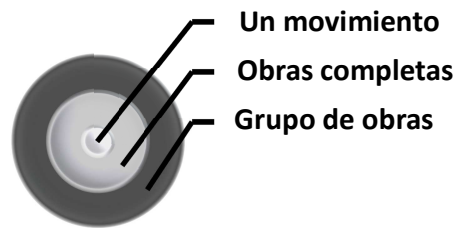


Figura 9. Delimitaciones estructurales en las grandes dimensiones

Desde el segundo punto de vista (elementos musicales)²⁷, los trabajos analíticos se fundamentan en observaciones específicas que involucran: aspectos orquestales, centros tonales, acontecimientos temáticos, organizaciones temporales y morfología. Para mayor claridad, presentamos a continuación la siguiente tabla (tabla 4), que alberga y correlaciona los elementos con las distintas variables observables:

Elementos	Aspectos sujetos a observación y codificación
Sonido	Cambios de instrumentación entre los movimientos
Armonía	Contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás
Melodía	Conexión y desarrollo temático entre las obras
Ritmo	Selección métrica de compases y tempos
Crecimiento	Variedad en los tipos de formas empleados

Tabla 4. Aspectos musicales observables en las grandes dimensiones.

Dimensiones medias. La observación relacionada con esta proporción delimitadora involucra el carácter individual de las partes de una obra. La función principal, según LaRue será: *“controlar la formación de ideas musicales dentro de los periodos, párrafos, secciones y partes de una pieza”* (LaRue, p 6). Corroborando lo descrito y al igual que en la anterior dimensión, la presente mantiene las dos variables básicas relacionadas (sintaxis y elementos musicales). Frente a la primera (sintaxis), la dimensión media presenta cuatro estructuras (fig.10) delimitadoras que permiten clarificar el tratamiento de las ideas en el seno de las distintas partes de la pieza.

²⁷ Aclaramos que los aspectos musicales que se referenciarán en las tres dimensiones dentro de ítem relacionado, serán ampliados más adelante, cuando se describa lo concerniente a los elementos contributivos y sus implicaciones analíticas.

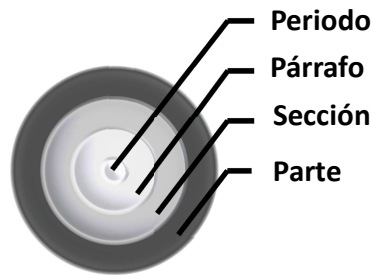


Figura 10. Delimitaciones estructurales en las dimensiones medias

Por otra parte y refiriéndonos al segundo ítem (elementos musicales), el trabajo analítico se fundamenta en el examen de aspectos que implican tratamientos orquestales, procesos armónicos modulantes o cadenciales que contribuyen a la delimitación, tipos de tratamiento melódico, funciones de la superficie rítmica y demarcación seccional por parte de la orquestación. Presentamos a continuación los aspectos observables (tabla 5) y sujetos a codificación expuestos, correlacionándolos con cada uno de los elementos musicales:

Elementos	Aspectos sujetos a observación y codificación
Sonido	-Cambios de instrumentación entre las partes
Armonía	-Funciones de las modulaciones (color o tensión) y estructuras cadenciales -Recursos técnicos, aparte de las cadencias, utilizados para puntuar las secciones
Melodía	Tipo de tratamiento melódico (vocal o instrumental)
Ritmo	Presencia de contrastes temáticos en la superficie rítmica
Crecimiento	Maneras de subrayar las secciones por parte de la orquestación

Tabla 5. Aspectos musicales observables en las dimensiones medias

Pequeñas dimensiones. La última delimitación estructural propuesta se refiere a las pequeñas dimensiones; en éstas, el trabajo analítico se enfoca en la más pequeña unidad poseedora de contenido musical, la *mónada*. Desde esta autosuficiencia, y recalcando la jerarquización organizacional y delimitación, la presente dimensión contiene, desde la perspectiva sintáctica, tres micro estructuras (Fig. 11) específicas:

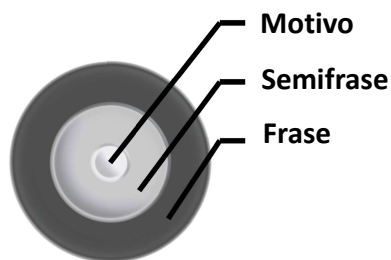


Figura 11. Delimitaciones estructurales en las pequeñas dimensiones

Por otra parte, y enfocándonos en el otro componente sujeto al análisis ya mencionado en las anteriores macro y meso delimitaciones, los elementos musicales, podemos enfatizar que las observaciones realzan los siguientes aspectos (Tabla 6):

Elementos	Aspectos sujetos a observación y codificación
Sonido	Contrastes dinámicos que definen o individualizan las frases o semifrases
Armonía	Clases de textura temática (acórdica, contrapuntística, etc)
Melodía	Movimientos melódicos predominantes: grados conjuntos, grados disjuntos o saltos.
Ritmo	Presencia de tratamientos motivicos generados por el ritmo.
Crecimiento	Producción de equilibrio estático o creación de un sentido de progresión por parte de las semifrases

Tabla 6. Aspectos musicales observables en las pequeñas dimensiones

Después de observar los planteamientos anteriores y la conceptualización correspondiente de las delimitaciones estructurales y su sintaxis específica, daremos paso al segundo ítem de la propuesta, *los cuatro elementos contributivos*. Recordemos que éste, al igual que el anterior (las tres dimensiones), se encuentra enmarcado aún dentro de la segunda categoría en estudio (observación).

El segundo ítem: los cuatro elementos contributivos. Como acabamos de corroborar, los tres estadios referidos anteriormente son apenas las delimitaciones

estructurales sobre las cuales se realizan observaciones que permiten consolidar informaciones generales frente a procedimientos utilizados por el compositor en su discurso sonoro. Dada la complejidad de éste, y con el propósito de organizar metodológicamente el plan de trabajo analítico subsiguiente, LaRue, con el fin de emprender un trabajo más manejable y factible, plantea la necesidad de efectuar una división que involucra los elementos musicales²⁸ esenciales, los cuales posibilitarán realizar un examen más detallado del funcionamiento y/o correlación discursiva. Dicha subdivisión es aseverada bajo el siguiente precepto:

El estudio estilístico de una composición no sólo requiere el planteamiento de las tres dimensiones analíticas..., sino que debe también disponer de algún modo de subdivisión del fenómeno musical en partes más manejables. [...]. Debemos, pues, estructurar un plan que facilite esta orientación ordenada de trabajo. Con esta intención... hemos de recomendar... una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. (LaRue, p 7)

Como observamos, los elementos musicales relacionados (elementos contributivos)²⁹: sonido (S); armonía (A); melodía (Me); ritmo (R) y el crecimiento (C), forman la famosa sigla expuesta por LaRue en su método, el SAMeRC. La observación detallada y articulada de estos elementos constituye el siguiente paso por seguir dentro de la propuesta analítica. Veamos entonces la caracterización de cada uno de estos componentes por separado.

²⁸ Es interesante observar como para unos compositores los elementos esenciales de trabajo son parcialmente diferentes a los expuestos por LaRue, por ejemplo para Copland: *“La música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Estos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor. Trabaja con ellos de igual manera que cualquier otro artesano con los suyos”*. (1986, p 33).

²⁹ *“[...] los cinco elementos básicos no están entre sí en un plano de importancia equivalente. Tomados uno a uno, aisladamente, el sonido, la armonía, la melodía, o el ritmo, en muchos casos no puede mantener con éxito las estructuras musicales. Como resultado, dichos elementos funcionan pues típicamente como elementos contributivos. El crecimiento, no obstante, desarrolla una doble existencia: en tanto que producto que surge y como matriz que ajusta los otros cuatro elementos; es, por tanto, el elemento coordinador, el que controla y combina, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos de movimiento y forma”* (La Rue, p 8).

El primer elemento: el sonido. Como subcategoría analítica, el sonido contiene tres apartados básicos: uno, el timbre; dos, la dinámica; y tres, la textura o trama. Cada uno de estos tres apartados posee internamente unos aspectos musicales que permiten identificar los procedimientos utilizados en la obra por parte del compositor. Para poder entender claramente lo relacionado, presentamos a continuación la información pertinente a través de la siguiente tabla (Tabla 7):

	Aspectos sujetos a observación	
Timbre	Elección de timbres: cuerdas, maderas, metales, percusión, sonidos electrónicos, sonidos exóticos, concretos u otros no musicales	
	Ámbito: - Preferencias del compositor por registros específicos (tesitura) - Interés por explorar registros extremos	
	Grados de frecuencia de contraste: grado de contraste tímbrico y la frecuencia de esos contrastes	
Dinámica	Idiomas: grado de conocimiento de las especiales posibilidades de los instrumentos (análisis orquestal) - Tipos de dinámicas: explícitas o implícitas - Niveles dinámicos más frecuentes y/o característicos - Detalles individuales: uso de excentricidades (sfz, pf, etc.)	
	Grados de contraste: gradaciones dinámicas (de piano a forte o viceversa, yuxtaposiciones)	Estos dos aspectos, en su conjunto generan a su vez dos procedimientos dinámicos: 1. <i>Dinámicas en terraza</i> (escalonados o en bloque) 2. <i>Dinámicas en pendiente</i> : cambios graduales de fuerza a través de una pendiente sucesiva hacia planos más altos o más bajos.
	Frecuencia de contraste: Intervalo de tiempo transcurrido entre los diferentes niveles dinámicos	
Textura	La observación de este apartado involucra, según el autor, cinco tipos de tejidos musicales: 1.Homofónico, homorrítmico, en acordes: acontecimientos texturales más o menos simultáneos; 2.Polifónico, contrapuntístico, fugado: acontecimientos texturales que presentan independencia rítmica y melódica; 3.Polaridad melodía-bajo; 4. Melodía más acompañamiento; 5. Texturas especializadas por secciones: observación relacionada con la orquestación.	

Tabla 7. Aspectos musicales observables en los tres apartados básicos del sonido

El segundo elemento: la armonía.

La armonía, vista como elemento analítico del estilo, no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes (LaRue, p 30).

Como podemos observar, la armonía, como segundo elemento contributivo dentro de la propuesta analítica de LaRue, amplía el espectro conceptual habitual, involucrando tanto las relaciones de tipo vertical como las de naturaleza horizontal. Su campo de acción verificable se da, como ya se había aclarado anteriormente, en las tres dimensiones estructurales. Veamos entonces su articulación en cada una de ellas.

La armonía en las grandes dimensiones. La observación de la armonía en esta dimensión (Tabla 8) presenta, en nivel general, dos aspectos: uno, un conjunto de elementos que establecen una tipología específica planteada bajo preceptos que involucran dualidades conceptuales que a su vez enmarcan ocho campos funcionales; y dos, uno de los elementos que genera movimiento: el ritmo armónico.

Dualidades tipológicas	
Colorística/Tensional ³⁰ ; Acórdica/Contrapuntística; Disonante/Consonante; Activa/Estable; Uniforme/ Variada; Mayor/Menor; Diatónica/ Cromática, modal, exótica, por cuartas, etc.	
Ritmo armónico	
En la presente dimensión, este aspecto se especifica mediante la observación del <i>ritmo de tonalidad</i> .	

Tabla 8. Aspectos observables de la armonía en las grandes dimensiones

³⁰ Si hemos de contemplar los procedimientos armónicos a la luz de los cambios en los convencionalismos, debemos dejar completamente libres nuestras mentes en cualquier otro sistema específico. En general el análisis armónico tiende a confiar demasiado en el convencionalismo del periodo de la “práctica común” en el que los procesos..., han permitido disponer de una escala de evaluación extremadamente refinada de acordes, disonancias y otros procedimientos armónicos o no-armónicos. Por esta razón tenemos que volver a unos conceptos mucho más primitivos y fundamentales de la función armónica con el fin de obtener una generalización lo suficientemente amplia como para poder servir a todos los requerimientos del análisis del estilo. Esas dos funciones fundamentales de la armonía son: 1. el *color* y 2. la *tensión* (LaRue, p 31).

La armonía en las dimensiones medias. La observación propuesta por LaRue en la subcategoría armonía en la presente dimensión plantea tres aspectos específicos: uno, las mismas consideraciones de dualidad tipológica observables en la anterior dimensión; dos, los cambios de centro tonal (modulación); y tres el ritmo armónico³¹. Detallemos en la siguiente tabla (Tabla 9) los aspectos perceptibles en cada uno de los tres ítems mencionados:

Tipología	Colorística/Tensional; Disonante /Consonante; Activa/Estable; Uniforme/Variada; Mayor /Menor; Diatónica /Cromática, modal, exótica, por cuartas, etc.
Modulación	Objetivos modulatorios, funciones de crecimiento y trayectos armónicos.
Ritmo armónico	Cambios de ritmo armónico y uso de patrones de conducción en el ritmo del acorde.

Tabla 9. Aspectos observables de la armonía en las dimensiones medias

La armonía en las pequeñas dimensiones. En esta delimitación, la armonía presenta dos aspectos observables: uno, una tipología general que involucra la jerarquización funcional de los acordes en tres niveles (acordes principales, acordes secundarios y acordes remotos)³² y dos, la presencia nuevamente del ritmo armónico como fuente generadora de movimiento. Observemos en la tabla subsiguiente (Tabla 10) los aspectos relacionados, conjuntamente con su conceptualización.

³¹ El planteamiento de LaRue frente a esta nominación terminológica obedece al hecho de que el impulso de la armonía genera movimiento; en consecuencia de ello, el autor propone que: *“Como resultado de la mayor sistematización de la armonía como elemento, este movimiento armónico muestra también un grado de organización relativamente elevado que puede ser resumido por el término general de ritmo armónico”* (p 37).

³² *“[...] Piston, Tovey y otros tratadistas clasifican los acordes en tipologías que sólo son útiles parcialmente en el análisis del estilo, debido a una concentración natural sobre el período de la “práctica común”... Sin embargo, puesto que el siglo XVIII, en su último período, pone en juego todos los elementos del estilo..., su núcleo de prácticas comunes suministra el punto de partida más convincente para una tipología general de las funciones de los acordes: 1. Acordes principales, 2. Acordes secundarios y 3. Acordes remotos”* (LaRue, p 45).

Tipología general de las tres funciones de los acordes ³³
<i>Acordes principales:</i> constituyen el vocabulario directamente relacionado dentro de la tonalidad
<i>Acordes secundarios:</i> son aquellos que están relacionados indirectamente a través de un acorde principal de resolución (Dominantes secundarias y acordes alterados)
<i>Acordes remotos:</i> son aquéllos que están relacionados a través de acordes secundarios o que no tienen relación funcional de ninguna clase

Tabla 10. Aspectos observables de la armonía en las pequeñas dimensiones

Con el propósito de mirar otros planteamientos frente a la jerarquización general de los acordes (tipología), nos parece importante observar cómo los últimos trabajos investigativos realizados en la Universidad EAFIT de Colombia han enfocado esta temática. Nos permitiremos entonces, citar a Gustavo Yepes en su primer teorema “*La música tonal, como las demás, sí tiene unas bases naturales*”, quien propone una fundamentación teórica que lo lleva a postular la existencia de una jerarquización funcional que enmarca a una organización sintáctica en cuatro niveles (principal, secundaria, terciaria y cuaternaria). Dicha conclusión ha sido extraída, luego de promulgar la existencia de un *sistema bipolar*³⁴ -G1 y G4- (Fig. 12) que funciona como una entidad macro espacial de todo el sistema tonal, albergando los tres principales grados funcionales (Tónica, Dominante y Subdominante).

³³ La conceptualización referenciada en cada una de las tres funciones generales de los acordes (principales, secundarios y remotos), ha sido planteada por LaRue y retomada directamente de la página 45.

³⁴ “[...] en la práctica armónica del Tonalismo, puede reconocerse la presencia del acorde subdominante principal o IV, en forma tan preponderante que no sede importancia sino ante el I y el V. A la luz de solo los armónicos de 1, tendríamos que aceptar entonces, para explicar esa indudable característica sintáctica de la triple función de tónica, dominante y subdominante, que el uso del IV implica la existencia de un sistema bipolar que comprendería el grupo de armónicos de 1 (G1) y el grupo de armónicos de 4 (G4). Este doble sistema (G1 - G4) se justifica por el innegable hecho del acorde común I, verdadero ‘centro tonal’ entre ambos” (Yepes, 2011, p 9).

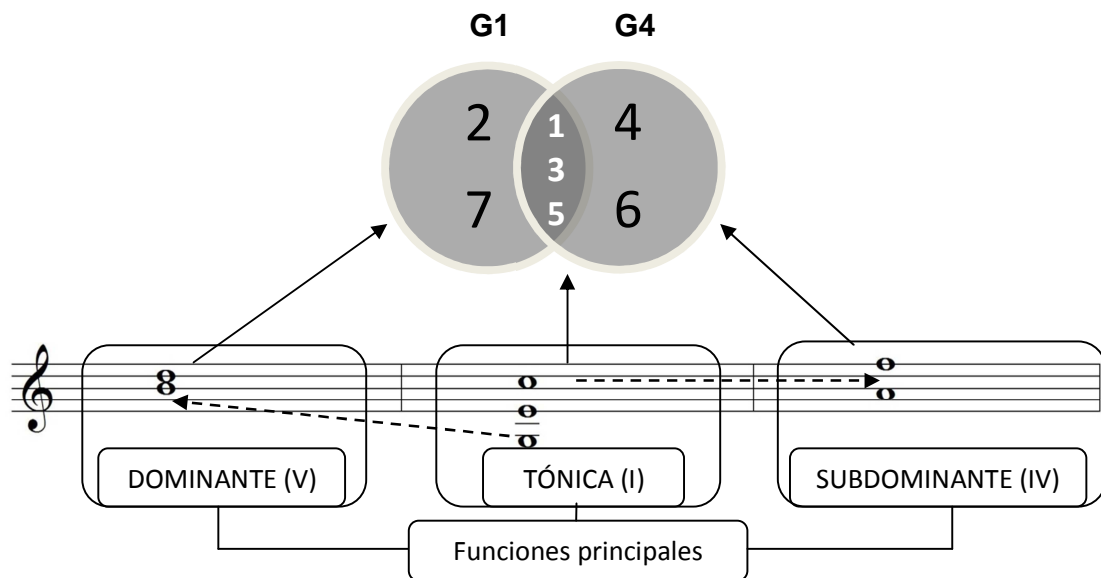


Figura 12. Sistema bipolar³⁵

El sistema bipolar expuesto permite que los demás acordes, según su inclinación escalar, conserven una de las tres funciones principales (Dominante, tónica o subdominante) pero con tres posibles mutaciones frente a su jerarquización (secundaria, terciaria o cuaternaria). Por ejemplo, si tomamos el vi grado, por sus correspondientes grados escalares (6, 1, 3), podría situarse en dos funciones específicas (Fig. 13): uno, como *Tónica secundaria* (T') dada la coincidencia de los grados 1 y 3 en la función principal (tónica); y dos, como *Subdominante terciaria* (S'') dada la coincidencia de los grados 6 y 1 en la función principal (subdominante).

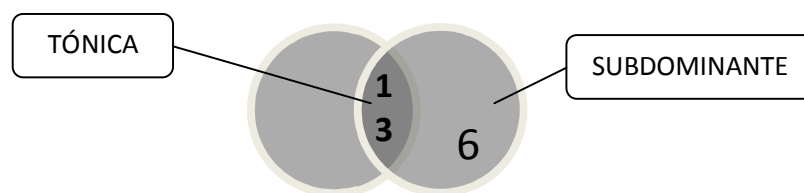


Figura 13. Bi-funcionalidad del vi grado

³⁵ Gráfica (parcialmente rediseñada) extraída de: Yepes, 2011, p 9.

Tal como observemos en la figura anterior, los demás grados se pueden enmarcar dentro las funciones y su nivel de jerarquía. Veamos entonces la ubicación pertinente de cada acorde mediante la siguiente tabla (Tabla 11):

Función	Tónica (T)				Dominante (D)				Subdominante (S)						
		Grados escalares				Grados escalares				Grados escalares					
Principal	I	1	3	5	T	V	5	7	2	D	IV	4	6	1	S
Secundaria	vi	6	1	3	T'	vii° ₆	7	2	4	D' ₃	ii	2	4	6	S'
Terciaria	iii	3	5	7	t''	iii ₆	5	7	3	D'' ₃	vi	6	1	3	S''
Cuaternaria	IV ₆	6	1	4	T'' ₃	ii	2	4	6	D'''	Vii° ₆	2	4	7	S'' ₃

Cifrado Weberiano

Cifrado Funcional

Tabla 11. Funciones de los siete acordes³⁶

El tercer elemento: la melodía. Dentro del análisis del estilo, la melodía, definida por LaRue como “*el perfil formado por cualquier conjunto de sonidos*” (LaRue, p 52), representa el tercer elemento contributivo de la música enmarcado en la segunda categoría en estudio (observación). Antes de proseguir con este elemento y su teorización pertinente con respecto a las tres dimensiones, detengámonos un momento a analizar la definición expuesta.

A nuestro juicio, la descripción planteada por el autor no permite una claridad conceptual puesto que su apreciación se encuentra dirigida hacia un solo elemento como eje fundamental de construcción, el sonido; y, aunque este elemento es de vital importancia, excluye dentro del sistema organizativo al ritmo, como componente esencial dentro de su configuración.

³⁶ Tabla (parcialmente rediseñada) extraída de: Yepes, p 12.

Nos parece pertinente corroborar nuestra apreciación con los postulados expuestos por *Ernst Toch* (1887- 1964) quien, en sus tratados *La melodía* y *Elementos constitutivos de la música*, y partiendo de la concepción de que la melodía posee dos componentes fundamentales: *la línea de altitudes* y el *ritmo*, define la melodía como: “sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo” (Toch, 2004, p 25) y “[...] sucesión definida de diversas notas en una sucesión definida de ritmos.”³⁷

Es importante precisar que la existencia de otras definiciones propuestas por los teóricos como las que citaremos en seguida, no complementan directamente las dos esferas musicales referenciadas; sin embargo, creemos importante ampliar dicho panorama conceptual para comprender las distintas ideologías. Con esta salvedad, nos permitiremos entonces extraer del libro: “La práctica del lenguaje musical” de *Josef Jofré*, los siguientes escritos en relación con la temática en desarrollo:

Hugo Riemann, en *Musiklexikon*, dice: “La melodía en sentido amplio es el resultado de todo movimiento de sonidos, es decir, que es lineal u horizontal”. *William Apel*, en *Harvart Dictionary of Musik*, expresa: “La melodía en un sentido amplio es una sucesión de sonidos musicales. *Erns Kurth*, en... *Grundlaglen des linearen Kontrapunkts*, empieza así: “La melodía es el movimiento”. *Paul Hindemith*, en “las características de la melodía”, dice: “Se piensa, quizá en general, que existen demasiadas formas melódicas para poder aplicar a todas las mismas reglas. Por lo tanto, nos vemos forzados a notar que las melodías de los maestros están construidas con lógica y según reglas. Así, pues [...], tanto si la melodía presenta formas infinitamente variadas como si presenta aspectos incomprensibles que sobrepasan el entendimiento humano, deben darse a conocer, mediante un profundo análisis, los secretos de su construcción (Jofré, p 121).

Por otro lado, e intentando por parte nuestra correlacionar el anterior planteamiento promulgado por *Hindemith*, el compositor norteamericano *Aaron Copland* y bajo una visión estética, asevera:

³⁷ Toch, *Elementos constitutivos de la música*. Traducción Paul Silles. P 91.

Una melodía bella, como una pieza entera de música, ha de ser de proporciones satisfactorias. Deberá darnos la impresión de cosa consumada e inevitable. Para eso la línea melódica ha de ser en general larga y fluida, con altibajos de interés y un momento culminante, comunmente hacia el fin. [...]. También es importante en la construcción melódica una cierta sensibilidad para el fluir del ritmo (Copland, p 45).

Para finalizar el presente vademécum, exhibimos la reflexión que hace el musicólogo francés *Jean Jacques Nattiez* (1945-), en: *Musicologie générale et sémiologie*, quien nos dice: “*La teoría melódica parece disolverse dentro de una teoría de toda la música*” (1987, p 288).

Nuestra divergencia frente a la conceptualización inicial planteada por el autor del elemento en estudio, no implica evidentemente una objeción a su observación como subcategoría y elemento contributivo acerca de las tres dimensiones, simplemente queríamos sentar una posición frente a la misma y reflejar otras conceptualizaciones. Dicho lo anterior, nos centraremos, ahora sí, en el estudio de la melodía y su articulación con las tres delimitaciones estructurales.

La melodía en las grandes dimensiones. Como se sabe, y tal como plantea LaRue, “*Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular, de melodías corales, de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza grabados en una cinta magnética*” (p 52), la procedencia de una melodía puede tener diferentes fuentes de extracción; esta preexistencia, obviamente sin dejar a un lado la existencia genuina de la creación de una línea melódica por parte del compositor, representa una gran fuente de observación y genera, en consecuencia, una tipología perfectamente sistematizable dadas las posibilidades de elaboración y su fuente germinal. Dicha tipología se puede organizar en tres campos (Tabla 12), dos de tipo perceptivo y uno de naturaleza técnica musical:

Tipología	Aspectos observables
Terminología descriptiva (según su procedencia)	Cromática, diatónica, modal, exótica
Terminología de impresión (percepción)	Cantábile, instrumental, por grados conjuntos, por saltos, etc.
Consideraciones de ámbito y registro frente a su ubicación	Localización específica: alta, centrada o baja.

Tabla 12. Tipología de la melodía de las grandes dimensiones

Además, la tipología descrita frente a la melodía puede ampliarse mediante la observación de dos funciones, que según el autor, representan su contribución al movimiento. Las dos funciones mencionadas se albergan en la escritura misma de la obra y se refieren a: uno, el perfil y dos, la densidad.

Frente al perfil, la investigación se basa en la identificación y ubicación, por parte del analista, de puntos climáticos específicos. Cabe aclarar que dicho aspecto no solamente está sujeto a la verificación de los puntos más agudos o graves evidenciados en la obra, sino también y posiblemente bajo un examen más detallado, a encontrar registros temáticos reveladores. *“Al determinar esos puntos álgidos y profundos hemos de tener mucho cuidado en identificar el registro temático significativo en lugar de buscar solamente las notas más altas y más bajas, que probablemente no sean más que meras duplicaciones. Las duplicaciones de registro pueden originar tesituras genuinamente climáticas sin que esto tenga necesariamente efectos similares en la conducción de la melodía”* (LaRue, págs. 54-55).

En relación con el segundo aspecto (densidad melódica), el autor lo describe como el grado de actividad de la melodía y recalca, a su vez, que su percepción sería más factible en la dimensión en estudio pensando en una *“cadena creciente de variaciones de la densidad melódica, en la que cada segmento añadiera un incremento de intensidad a la actividad melódica”* (LaRue, p 55). Para complementar

y/o aclarar la cita expuesta, nos permitiremos retomar el ejemplo (Fig. 14) planteado por el autor (p 55), del fragmento del Preludio n° 3 de Bach extraído del libro n° 1 del Clave Bien temperado:



Figura 14. Efecto de articulación por incremento de la densidad melódica

La melodía en las dimensiones medias. Esta delimitación estructural representa para la melodía una gran fuente de observación dada la “fácil” percepción, proporcionada por la sintaxis específica, de los diferentes planteamientos temáticos expuestos por el compositor. Esta receptividad temática facilita explicitar una tipología específica muy relacionada, en primer lugar, con las observaciones generales evidenciadas anteriormente dentro de las grandes dimensiones y, en segundo, con la construcción melódica en sí misma. Según el autor, dicha tipología se puede concretar mediante dos caminos:

En primer lugar, podemos hallarla mediante una perspectiva que nos proporcione una vista de conjunto de las partes, secciones y párrafos en forma de perfiles, tanto superiores como inferiores, para determinar unas características bastante parecidas a aquellas observadas en la tipología de las grandes dimensiones: activo/estable, *cantabile*/instrumental, articulado/continuo, climático/nivelado, etc. En segundo lugar, y ya que esta dimensión contiene la mayoría de aspectos temáticos de la melodía, sería conveniente realizar un estudio detallado de la tipología temática, que nos revelara rasgos importantes del estilo de un compositor (LaRue, 57).

Otro de los aspectos relevantes del estudio analítico centrado en la melodía en la presente delimitación estructural, se refiere a la contribución de dicho elemento (la melodía) a la forma. Según LaRue, la continuidad del discurso musical se genera a

raíz de los diferentes procesos de elaboración temática realizados por el compositor; en este sentido, se identifican cuatro opciones básicas de elaboración sobre las cuales el analista podría determinar dicha contribución. Las cuatro opciones mencionadas, según el autor *fuentes generadoras de forma*, son: 1. Recurrencia³⁸, 2. Desarrollo, 3. Respuesta y 4. Contraste. Con el propósito práctico de articular el concepto de cada una de las cuatro opciones, con su visualización in situ, nos permitiremos presentar en primera instancia el fragmento propuesto por el mismo autor para el mismo fin perseguido por nosotros, para posteriormente referenciar la conceptualización pertinente. Veamos entonces el comienzo de la sonata en La mayor para piano K. 331 de Mozart (Fig. 15), la cual posibilita detallar claramente tres de los cuatro elementos que propician la continuidad del discurso musical.

The image shows a musical score for the beginning of Mozart's Sonata in A major for Piano, K. 331. The score is in 6/8 time and marked 'Andante grazioso'. It features a treble and bass clef. Three sections are highlighted with rounded rectangular boxes: 'Recurrencia variada*' (measures 5-8), 'Desarrollo' (measures 9-12), and 'Contraste' (measures 13-16).

Figura 15. La continuidad en una cadena de frases temáticas

Después de observar la figura anterior, y como ya habíamos mencionado, daremos paso a la conceptualización de los cuatro aspectos. Nos permitiremos entonces citar

³⁸ Es interesante observar como la parte del fragmento seleccionada por el autor en el compás 5 de la figura 15 como *recurrencia variada* (*), en algunos tratados sobre la forma, como por ejemplo en: “Guía analítica de formas musicales” de Francisco Llacer Pla (p 16), se describe como el cuarto elemento excluido por LaRue (respuesta).

dicha información (explícita en: LaRue, p 62) reorganizada mediante la siguiente tabla (Tabla 13):

Aspecto	Conceptualización
Recurrencia	Incluye tanto la repetición inmediata, la forma más simple de continuación (<i>a a</i>), como también el retorno después de un cambio (<i>a b a</i>), [...].
Desarrollo (interrelación)	Incluye todos los cambios que se derivan claramente del material precedente, tales como variación, mutación, secuencia u otras formas de paralelismo menos precisas, además de las técnicas de inversión, disminución, aumentación y retrogradación de motivos dados y <i>cantus firmus</i> : <i>a a1 a2...</i>
Respuesta (interdependencia)	Incluye continuaciones que ejercen un efecto de antecedente-consecuente, aún cuando no se deriven del material precedente [...].
Contraste	Constituye un cambio completo (<i>a b</i>), seguido normalmente (y confirmado) por una gran articulación separada por cadencias y silencios.

Tabla 13. Las cuatro opciones básicas de continuación

Consideramos que las cuatro opciones evidenciadas anteriormente proponen, en lo analítico, una lógica conceptual; sin embargo, creemos conveniente ampliar y/o confrontar estos planteamientos con los expuestos por el teórico alemán *Clemens Kühn*, quien explica en su primer acápite *Conformación y coherencia*, de su libro: *“Tratado sobre la forma musical”* y bajo el mismo principio del autor en estudio (opciones de elaboración temática que contribuyen a la forma), que existen cinco factores que permiten la continuidad del discurso. Estos involucran adjetivos tales como: similitud, diferencia, antagonismo y carencia. Veamos entonces la conceptualización de los cinco, a través de la siguiente cita. (Aclaremos previamente

que, con el fin de brindar mayor claridad visual, el realce en negrilla de cada factor ha sido marcado por nosotros).

Repetición: se retoman ideas y partes sin modificaciones; son iguales unas a otras.

Variante: se modifica ideas y partes; son similares entre sí. **Diversidad:** ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente; son diferentes. **Contraste:** ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí; son mutuamente opuestas. **Carencia de relación:** ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son ajenas (Kühn, págs. 17-18).

La melodía en las pequeñas dimensiones. Dada la delimitación de la presente dimensión, que como recordaremos en páginas anteriores y en cuanto a lo sintáctico abarca tres micro estructuras temáticas: el motivo, la semifrase y la frase; la melodía representa para este contexto una fuente de observación que permite identificar tipológicamente cinco aspectos: uno, la *interválica*; dos, los *saltos*; tres, el *ámbito* y la *tesitura*; cuatro, el *diseño del contorno* melódico y cinco, las *flexiones*.

El primer aspecto (interválica), conjuntamente con su descripción habitual (disonante y consonante), ha sido agrupado dentro de un sistema organizativo que involucra, a su vez, dos elementos: grados conjuntos y grados disjuntos. Frente a este punto, el autor pone de manifiesto una especie de “llamada de atención” al analista el cual muchas veces propone, después de realizar el examen del fragmento, listas cuantitativas de la interválica utilizada por el compositor pero sin ninguna función específica:

Aunque el comentario musicológico de la melodía incluye a menudo tablas de intervalos, este planteamiento clínico recuerda una lista aséptica de palabras sin ninguna explicación de significados. [...]. El analista debe dar un nuevo paso hacia la comprensión, tratando de revelar algo más del significado musical: la pieza contiene muchos intervalos *disonantes*, tales como las cuartas aumentadas y las séptimas mayores que la hacen particularmente *expresiva*. Aquí las palabras disonante y expresiva, sugieren tanto el sentimiento como la función de los intervalos (LaRue, p 63).

El segundo aspecto (saltos), articulado directamente con el primero, ha sido planteado por el autor bajo la siguiente situación analítica:

La utilidad de este agrupamiento se nos hará en seguida evidente cuando consideremos por un momento, el problema de tener que describir una frase inicial completamente constituida por grados conjuntos y grados disjuntos reducidos, seguida de un pasaje de intervalos considerablemente grandes. Para reflejar el carácter diferente de la continuación, nos vemos inmediatamente obligados a hablar de “grados disjuntos amplios” (LaRue, p 63).

Concluyendo la anterior descripción, LaRue plantea que, al hablar y especificar la amplitud de una línea melódica construida con base en una característica interválica como la referenciada (grados disjuntos amplios), la palabra *saltos* representa, distintiva y gráficamente, la opción de nomenclatura más adecuada. Por otra parte, aclara que los saltos (Fig.16) son: “*grados disjuntos excepcionales por cantidad interválica (gran desplazamiento) o por cromatismo, que sobrepasan el intervalo de quinta ascendente (o cuarta descendente)*” (LaRue, p 63).

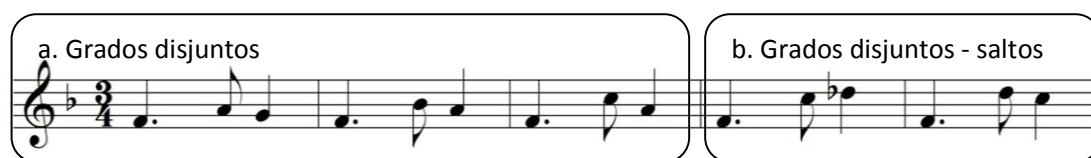


Figura 16. Grados disjuntos - Saltos.³⁹

El tercer aspecto (ámbito y tesitura) se refiere a un análisis de la línea que posibilita, en términos del autor, una *excursión melódica*; a nuestro juicio, permite realizar una especie de “simplificación” de la melodía a través de la cual se extraen los puntos específicos (pilares angulares) de una frase. Su notación, muy similar a la notación analítica schenkeriana, plantea dos tipos de figuras: las redondas (aplicadas al inicio y final de la frase) y las negras sin plicas (aplicadas a los puntos más agudos y

³⁹ Fuente: LaRue p, 64.

graves del fragmento). Veamos el anterior planteamiento mediante la siguiente figura (Fig. 17), que presenta el fragmento melódico original conjuntamente con el resultado del análisis referenciado (excursión melódica) y su notación específica.

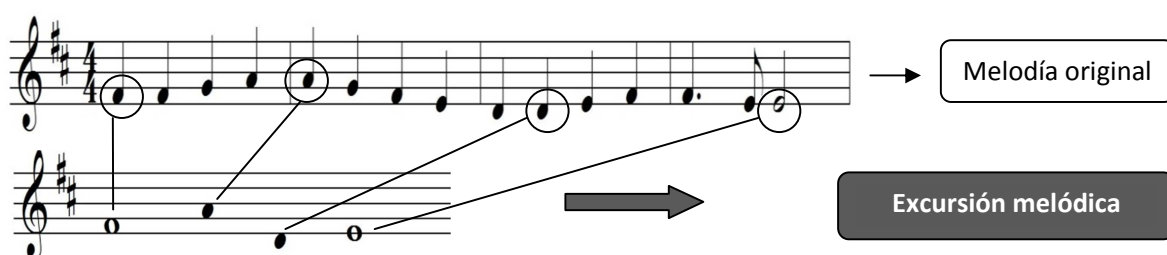


Figura 17. Excursión melódica

El cuarto aspecto por observar en lo melódico (diseño de contorno) dentro de las pequeñas dimensiones, se refiere al análisis del contorno melódico de la frase, que se expresa mediante una gráfica que permite observar el movimiento del flujo de la melodía. Dicha movimiento (Fig. 18) se puede clasificar, en términos de LaRue, mediante los siguientes adjetivos: ascendente (A), descendente (D), nivelada (N) y ondulada (O).

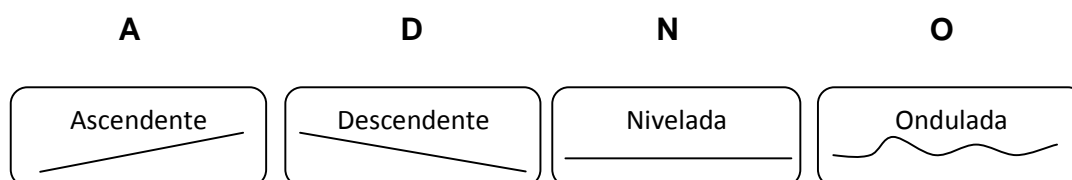


Figura 18. Taquigrafía del movimiento melódico

Cabe aclarar que la clasificación general anterior (ADNO) se aplica a líneas melódicas cuyo contorno dibuje cierto grado de estabilidad local. Evidentemente dicha taquigrafía excluiría posibles movimientos combinados, aspecto que es subsanado por el autor de la siguiente manera:

Combinando luego estas letras para simbolizar el contorno relevante, podemos describir cualquier acción melódica por medio de un código alfabético simple y fácil de recordar. Y además, combinando las letras mayúsculas con las minúsculas, podemos dar incluso idea de la magnitud de las acciones melódicas, tanto desde el punto de vista del espacio como de la duración (LaRue, p 64).

En consecuencia del anterior comentario, se podría utilizar la siguiente taquigrafía (Fig. 19) que muestra, a manera de ejemplo, posibles movimientos melódicos combinados.

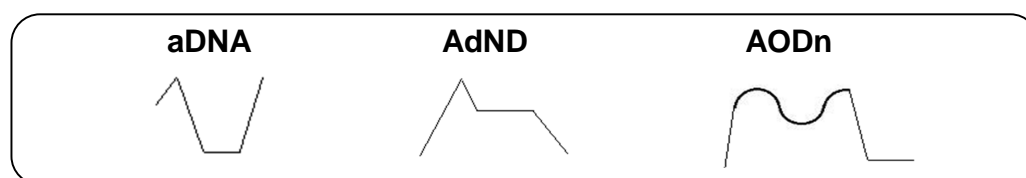


Figura 19. Taquigrafía combinada del movimiento melódico

El quinto y último aspecto por observar dentro de la melodía en las pequeñas dimensiones (flexiones), se refiere a un análisis cuantitativo (cuenta de flexiones) del contorno melódico (Fig. 20) mediante el cual, y teniendo en consideración las articulaciones significativas de la melodía, se expresa la cantidad de cambios en la dirección de la misma.

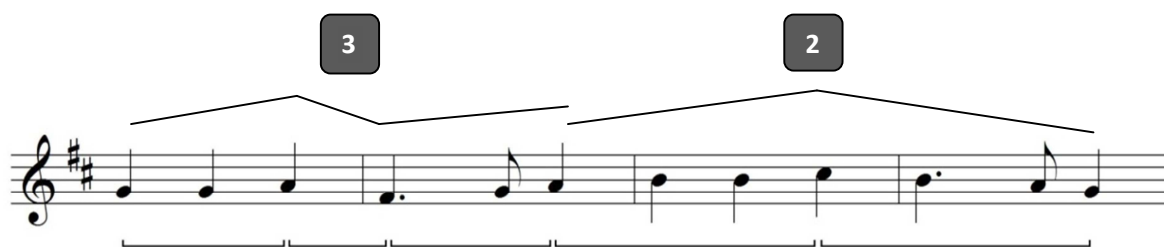


Figura 20. Cuenta de flexiones

La anterior teorización, culmina la observación de la melodía como tercer elemento dentro de segunda categoría en estudio; dada esta condición, daremos paso al siguiente criterio contributivo: el ritmo.

El cuarto elemento: el ritmo. Dentro del análisis del estilo, la propuesta de expandir las tradicionales apreciaciones rítmicas frente a duraciones temporales y estructuras métricas, significan la gran premisa del método al centrarse en el estudio del ritmo. Dicha expansión permite observar el presente elemento desde diferentes perspectivas; para esto, se propone una clasificación específica de dos grandes campos que, a su vez, tienen internamente unas sub-clasificaciones que involucran correlaciones con todos los demás elementos de la música. Estos dos campos son: uno, los *estratos del ritmo*; y dos, los *estados componentes* del ritmo.

Los estratos del ritmo. “*las explicaciones sobre el ritmo incluyen, por lo general, solamente los aspectos inmediatos de duración temporal y el concepto de medida. En lo que al análisis del estilo se refiere, ambos planteamientos deben ser considerablemente ampliados, añadiendo todavía una nueva categoría que pueda hacer acopio de las influencias rítmicas aportadas por los otros elementos*” (LaRue, p68). La anterior justificación propuesta por LaRue es ratificada con la nominación de tres estratos (Fig. 21) que acogen, individualmente, cada uno de los aspectos descritos.

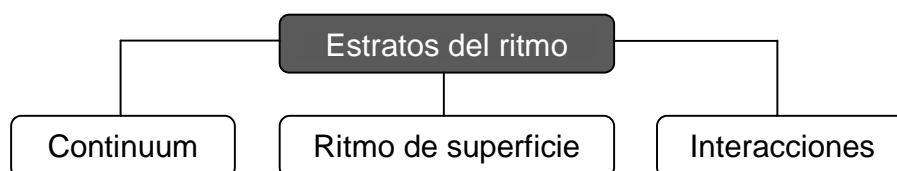


Figura 21. Los tres estratos del ritmo

El continuum. El Continuum es definido por el autor como la *regularidad en la jerarquía métrica*; esta nominación, relacionada directamente en términos de Meyer y Grosvenor con el *pulso* -uno de los tres modos básicos de organización temporal⁴⁰-, posibilita (según el autor) un mayor alcance para representar la jerarquía total de

⁴⁰ Los tres modos básicos de organización temporal promulgados por los autores en mención en su libro *Estructura rítmica de la música* (p 11), hacen referencia a: el pulso, el compás y el ritmo.

expectativa e implicación en el ritmo. Bajo este contexto, y en nivel perceptivo, se da “*la consistencia de un pulso continuo del que inferimos una estructura multidimensional de movimiento que hace posible las notas mantenidas o los intervalos de silencio*” (LaRue, p 68).

El ritmo de superficie. Directamente relacionado con los dos factores intrínsecos que forman parte del ritmo (valores de duración y espacialidad), el ritmo de superficie representa la *organización temporal de valores*. Esta definición supone, en el nivel analítico, la inclusión de “*todas las relaciones de duración, asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por símbolos de notación*” (LaRue, p 69).

Las interacciones. En concordancia con los planteamientos propuestos por Grosvenor y Meyer frente al ritmo y su capacidad recíproca organizativa, “*El ritmo organiza y es a su vez organizado por todos los elementos que crean y dan forma a los procesos musicales*” (2000, p 9); las interacciones propuestas por LaRue como el tercer estrato del ritmo, posibilitan una observación que implica una articulación con los otros elementos de la música: *el sonido, la melodía y la armonía*. Cada interrelación maneja planteamientos específicos que permiten verificar la alianza creada entre el ritmo y dichas unidades contributivas. Veamos entonces la articulación con cada uno de los tres elementos, relacionados a través de la siguiente organización: Tabla 14a (sonido y ritmo), Tabla 14b (sonido y melodía), Tabla 14c (sonido y armonía):

El ritmo y el sonido	
a	Reiteraciones (solo – tutti)
b	Ritmo de textura
c	Inclusión de acentos fuera de lo corriente (<i>sforzando</i>) ⁴¹

Tabla 14a. El ritmo y su tercer estrato: interacción ritmo-sonido

⁴¹ Es interesante observar como Lerdahl y Jackendoff en su “*Teoría generativa de la música tonal*”, enmarcan esta clase de acento dentro de uno de los tres tipos: acento fenoménico. Frente a dicha nominación plantean la siguiente conceptualización: “[...]. En nuestra opinión, es necesario distinguir tres tipos de acento: Fenoménico, estructural y métrico. Por acento fenoménico entendemos cualquier accidente de la superficie musical que acentúa un momento dado del discurrir de la música. En esta categoría se incluyen los puntos de ataque de los eventos tonales, acentuaciones locales como *sforzandi*, cambios repentinos de intensidad o timbre, notas largas, saltos hacia notas relativamente agudas o graves, cambios armónicos, etc.” (p 19).






El ritmo y la melodía	
Ritmo de contorno	a <i>Contornos repetitivos: periodicidad de valores evidenciada por el tipo de actividad melódica.</i>
	 Indiferenciado
	 Diferenciado en negras
	 Diferenciación más activa por salto de 3ra
	 Diferenciado en blancas por contorno
	 Diferenciado en compases por contorno
b <i>Contornos por regularidad aproximativa: colocación en módulos de motivos característicos o de fuertes contrastes en el tipo de actividad melódica.</i>	

Tabla 14b. El ritmo y su tercer estrato: interacción ritmo-melodía⁴²


El ritmo y la armonía	
a	Ritmo armónico. En las pequeñas dimensiones (ritmo de acorde)
	
b	Ritmo de tonalidad. Aplicable a todas las dimensiones

Tabla 14c. El ritmo y su tercer estrato: interacción ritmo-armonía

La información relacionada en las anteriores tablas permite inferir que los tres escenarios propuestos para la sistematización informativa del ritmo como cuarto elemento contributivo, proporciona una gran variedad de aspectos perceptibles que posibilitan un acercamiento analítico relevante frente a dicho componente. Además y

⁴² Fuente. La tabla presentada ha sido extraída y parcialmente reorganizada de: LaRue, p 71.

como se había mencionado anteriormente, fuera de estos tres estratos descritos y sus implicaciones, el ritmo tiene tres *estados* (fig. 22) específicos relacionados estrechamente con su actividad cinética. Proseguiremos entonces con este segundo apartado del ritmo, caracterizando cada uno de los tres estados.

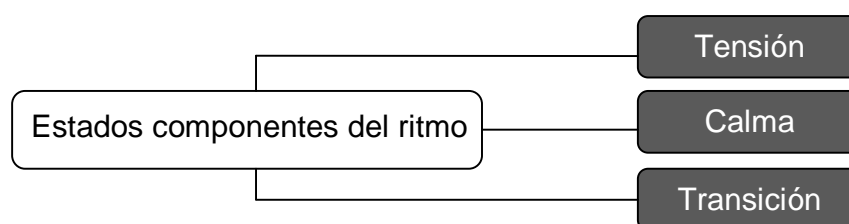


Figura 22. Los tres estados componentes del ritmo

Tensión. *“Los niveles elevados de actividad procedente de cualquier origen pueden producir una tensión proyectiva de cualquier duración”* (LaRue, p72); en consecuencia de ello y con el propósito de permitir una descripción adecuada, dada la gran variedad de duraciones, el autor propone una terminología que cubre las delimitaciones estructurales permitiendo distinguir tres elementos verificables: “[...] *acento para referirnos a las intensificaciones breves, las que se dan dentro del compás; el de tensión o acentuación como término categórico, aplicable a las duraciones medias, tales como la frase tensional o frase-acentuación; y el énfasis para amplias áreas de actividad intensificada*” (LaRue, p 72).

Calma. *“De los posibles términos para indicar este estado del ritmo, he elegido la palabra calma [...] porque connota una actividad meramente temporal que refleja con mayor precisión el flujo de intensidades variadas”* (LaRue, p 74). Este término, utilizado en reemplazo del tradicional, reposo o descanso, permite verificar estados rítmicos de movimiento caracterizados esencialmente por exhibir una quietud relativa o estabilidad. Uno de los ejemplos de este estado es representado por los pasajes en donde un pedal (de dominante por ejemplo), mantiene una relativa calma en preparación a la subsiguiente parte o sección.

Transición. En términos del autor, el vocablo transición, asimilado como el tercer estado del ritmo, representa los deslizamientos del movimiento rítmico hacia un

punto “muerto”. En este contexto, y teniendo en consideración los distintos estilos musicales, dicha actividad podría describirse según las siguientes dualidades terminológicas: intensificación-desintensificación, preparación-recesión, activación-relajación, impulso-repliegue.

Antes de continuar con el quinto y último elemento contributivo, el crecimiento, nos permitiremos resumir en la siguiente tabla (Tabla15), los aspectos observables del ritmo en las tres dimensiones estructurales. Aclaramos que la información que relacionaremos a continuación complementa toda la referenciada anteriormente y en consecuencia genera un análisis pormenorizado del elemento en estudio.

Dimensión	Aspectos observables	
Grandes y medias	1	Espectro total de los tempos
	2	Tempos preferidos dentro de los grupos generales de movimiento (lento, moderado y rápido)
	3	Asociaciones preferidas en movimientos específicos
	4	Planificación del tiempo entre los movimientos (contraste, velocidad en aumento, lentitud progresiva, alternancia, equilibrio)
	5	Alteraciones internas de tiempo que afecten la relación de las partes
	6	Correlación entre tempos y metros
	a	Disposición de los tempos en un metro específico
	b	Disposición de los metros en un tempo específico
	c	Tratamiento de los tipos de metro
		La anterior tipología (tempos y metros), en las medias dimensiones, se convierte en aspectos observables que involucran: <ul style="list-style-type: none"> - Cambios métricos y de tempo - Frecuencia de cambio dentro del movimiento
Pequeñas	1	Naturaleza interna de la tensión (acentuación)
	2	Carácter del ritmo en la superficie
	3	Funcionamiento del continuum

Tabla 15. El ritmo en las tres dimensiones estructurales⁴³

⁴³ La información relacionada ha sido extraída y reorganizada de: LaRue, pp 80-86.

2. Actividad local (Fig. 24). Este estado refleja un tipo de movimiento oscilante (en cualquiera de los elementos musicales)⁴⁴, reiterativo o repetitivo, con una baja amplitud del gesto musical. Queremos anotar en este punto que, aunque la diferencia entre el movimiento estable y el local reflejan una cierta similitud, el autor manifiesta, en relación este último, la siguiente acotación: “*Aquellos cambios que son más o menos regulares (es decir que vuelven al punto de partida o repiten algún tipo de ciclo) tienden a reproducir este efecto de actividad local que cabría denominar movimiento en equilibrio*” (LaRue, p 10).



Figura 24. Estado general de cambio: movimiento local

3. Movimiento direccional. El movimiento direccional (Fig. 25), a diferencia de los dos anteriores, no refleja una tendencia ondulatoria o fluctuante basada en el retorno a ciertos ejes estructurales (pilares específicos), sino un movimiento migratorio que perfila una conducción dirigida hacia algún otro punto. Esta dirección se produce por el incremento constante y acumulativo en la frecuencia de cambio.



Figura 25. Estado general de cambio: movimiento direccional

La Forma. Frente a este aspecto, y aunque LaRue propone un capítulo dedicado exclusivamente a los estereotipos formales, se plantea que el principal fin del análisis del estilo no es llegar a conclusiones que evidencien la nominación de cierta tipología formal, puesto que éstas (en términos del teórico norte americano Percy

⁴⁴ Extraemos el siguiente planteamiento para ejemplificar dicho tipo de actividad (local) en otros elementos. “*En el tratamiento armónico existen también muchos tipos de actividad local: pedales ornamentados, oscilaciones de tónica-dominante, secuenciación dentro de la tonalidad, efectos ostinato y bajos de todas clase. Asimismo, cualquier diseño melódico o rítmico, consecuentemente repetido, producirá una sensación combinada de estabilidad y actividad*” (LaRue, p 10).

Goetschius (1853 -1943): formas homofónicas y formas polifónicas), “*representan abstracciones más que realidades*”. Sin embargo, hay que aclarar que la propuesta de trabajo no excluye la identificación, por parte del analista, de entidades de esta naturaleza. En vista de esta inclusión, con la cual estamos completamente de acuerdo, nos permitiremos presentar a continuación y con el propósito de poner en evidencia la importancia de la misma, algunos planteamientos conceptuales que creemos clarificarán la temática:

- “*Cuando escuchamos una obra musical, su movimiento interior deja en nuestra memoria fragmentos de distinta longitud...que, en conjunto, producen la sensación que finalmente percibimos como forma musical*” (LaRue, p 11).

-Corroborando el anterior planteamiento, María del Carmen Aguilar, en el capítulo dos -Sintaxis musical-, de su libro “*Aprender a escuchar música*” y refiriéndose a las impresiones temporales que se generan en lo perceptivo después de haber escuchado una obra, plantea: “*Desde la primera audición, ha quedado en el oyente el registro de alguna sensación de **forma**, alguna noción de que el fluir temporal estuvo marcado por eventos sucesivos que se pueden llegar a distinguir*” (Aguilar, p 31).

- Por otra parte, *Ernst Toch*, partiendo de un paralelismo disciplinar entre la música y la arquitectura y aclarando los focos de desarrollo en cada una, así: música (tiempo) y arquitectura (espacio), conceptualiza lo siguiente:

Schopenhauer definió la arquitectura como “música congelada”. Esto no es solo una comparación estética: la analogía llega a la verdadera substancia de ambas artes. Empleando el mismo criterio, la música podría ser definida como “arquitectura sonora”. La “medida” resulta esencial en ambos casos, hasta el punto de que la música toma prestado ese mismo término para sus unidades métricas. La arquitectura emplea a su vez el “motivo”, otro tipo de unidad, como célula germinal en la construcción –como en la música- por medio de su repetición, modificación, combinación, agrupación y reagrupación. La FORMA perfecta corona, tanto la obra maestra de la arquitectura, como la obra maestra musical (Toch, 2001, p 167).

-Clemens Kühn, por su parte plantea: *“La forma musical -el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones- presupone el acto de dar forma”* (p 17).

-Refiriéndose a las implicaciones del término, Joel Lester expresa: *“El término forma, tal como lo utilizan los músicos, se refiere a las secciones de una pieza: su organización, el (los) tipo (s) de música que contiene y sus relaciones mutuas”* (p 65). En un segundo momento y ampliando el significado desde una visión postmodernista, el citado autor argumenta y complementa: *“la forma se refiere a la unidad producida por la conjugación de todos los aspectos de una composición: el ordenamiento de los temas, pero también las estructuras armónico-melódicas, las conducciones de las voces, los movimientos tonales, los fraseos, las texturas, etc”* (p 65).

-Mario Gomes Vignez, intentando definir el cuestionamiento ¿Qué es la forma?, plantea: *“La forma es una necesidad de pensamiento. Mis ideas solo serán expresables y comprensibles en el acto de la comunicación, únicamente cuando tomen forma. [...] El fenómeno musical y su forma sólo se nos devela en un proceso mental temporal”* (p 1).

-Gustavo Yepes en su cuarto teorema: La musicología requiere una revisión de su léxico especializado, esgrime: **“Forma**. *En cuanto al uso musical de esta palabra, el concepto es coherente con el significado básico, pues denota el ordenamiento estructural de los elementos (pequeños, medianos y grandes) en la construcción de la obra”* (p 71).

Como podemos observar, todos los planteamientos anteriores permiten evidenciar que la *forma*, dentro del discurso musical, es un componente significativo desde la perspectiva de la percepción humana y a su vez, denota un campo de acción relevante como ente organizador. Sin salir del foco de atención al asunto en estudio y, ampliando sus implicaciones dentro del análisis, la forma, como componente del *crecimiento*, contiene un factor que posibilita su surgimiento. Dicho agente se

visibiliza a través de la articulación⁴⁵, entendiéndose ésta como la señal o el síntoma de cambio de alguna naturaleza.

La articulación, confiada a todos los elementos musicales, permite verificar, desde distintas perspectivas, las diferentes fluctuaciones del movimiento que posibilitan, de alguna manera, estimular el crecimiento de la obra o fragmento de ella. Su interacción proporciona a su vez una fuente observable altamente significativa para buscar dicho aporte. En la tabla siguiente (Tabla 16), podremos identificar los diferentes aspectos que lo hacen posible:

Elementos	Cambios por observar
Sonido	La combinación
	El tratamiento de la textura
	El ritmo de textura
	El nivel dinámico
Armonía	El patrón dinámico
	La complejidad del tipo de acorde o vocabulario
	El ritmo acórdico
	La cadenciación
	La modulación
	El ritmo de tonalidad
Melodía	El tipo
	Duración y frecuencia de las disonancias
	El tipo de intensidad del tejido
	El ámbito
	Registro o tesitura
Ritmo	La densidad de la acción melódica
	El estilo temático (configuración motivico-temática)
	El estado general (estable, localmente activo, direccional)
	El continuum
	Cualquiera de las unidades
	Los diseños rítmicos de la superficie
La densidad rítmica de la superficie	
La frecuencia de disonancia rítmica	

⁴⁵ "Articulación es un término más apropiado que el de puntuación, puesto que lleva en sí mismo tanto la idea de interrupción como la de conexión" (LaRue, p 11).

Crecimiento	La complejidad polirrítmica
	La proporción de tensión, calma y transición
	El módulo de cualquier dimensión
	El grado de confirmación o superrelación entre los orígenes del cambio
	Elección de elementos coordinados.

Tabla 16. Los puntos de cambio (articulación) en los elementos contributivos

Por otra parte, y teniendo en consideración que el crecimiento dentro de la presente teoría representa movimiento, LaRue expone que, para aquél, tal vez sea “*más significativa la tipología referida a la intensidad de la tensión, que abarca desde puntuaciones abiertas y homofónicas hasta varios tipos especiales de articulaciones contrapuntísticas tupidamente tejidas, desarrolladas por compositores de gran sensibilidad cinética*” (LaRue, p 99). Estas articulaciones, más estrechamente interrelacionadas, pueden dividirse según el autor en cuatro tipos: las estratificaciones, la elisión, el truncamiento y la laminación. Cada uno de estos tipos presenta connotaciones conceptuales que las diferencian radicalmente; en consecuencia de ello, nos referiremos a una por una, presentando su fundamentación teórica acompañada de su recíproca ilustración.

Articulación de primer tipo: las estratificaciones (Fig. 26). Esta articulación tiene dos componentes: uno, las anticipaciones (anacrusas-arsis⁴⁶), entendiéndose éstas como los comienzos de las frases; y dos, las superposiciones. La característica principal de las superposiciones es que las frases aparecen en forma estratificada o incluso contrapuntística: “*una o más partes rebasan de hecho el límite articulado establecido por las otras partes*” (LaRue, p 99).

⁴⁶ A este respecto, nos gustaría plasmar lo expuesto por *Julio Bas* en su Tratado de la forma musical: “Por ley natural, cada movimiento está constituido por el nexo inseparable de dos fases, inicial la una, y la otra final, que comprenden ambas la total duración del movimiento. Cada movimiento está integrado, pues, por un mínimo de dos tiempos: *alzar*, fase inicial, y *dar*, fase conclusiva; por otra parte, cada movimiento admite tan sólo una acción de *alzar* y otra de *dar*” (p, 5).

Figura 26. Articulación de primer tipo: estratificaciones

Con el fin de aclarar lo referente a este tipo de articulación en la figura anterior (retomada y parcialmente modificada a partir de la de LaRue p 99), que corresponde a los compases 31-36 de la exposición del primer movimiento de la 9na Sinfonía de Beethoven, citaremos a continuación las afirmaciones del autor, quien pone de manifiesto que los compases 34-36 representan uno de los más eficaces logros planteados por el compositor vienes frente al tipo de articulación en estudio (estratificaciones). En dicho fragmento, se presentan simultáneamente una anticipación y una superposición donde el límite de la articulación se da en la línea divisoria: “[...] se anticipan los seisillos en los segundos violines y en los cellos mientras el arrollador descenso de las fusas en los primeros violines y en las violas se cierra sobre la nueva frase” (LaRue, p 99).

Articulación de segundo tipo: la elisión. La elisión (Fig. 27) se refiere al fenómeno articulado mediante el cual un punto en específico (compás o parte de él) refleja una doble función; sirve como punto final de una frase, sección o cualquier micro o macro estructura y, en el mismo lugar, dicho punto marca el inicio de la siguiente.

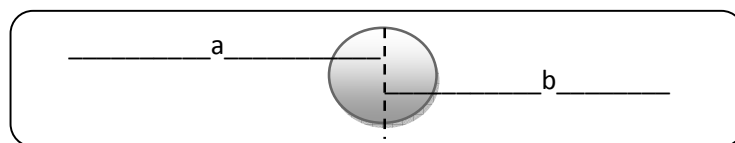


Figura 27. Articulación de segundo tipo: elisión

Articulación de tercer tipo: el truncamiento. En este fenómeno se inscribe el hecho musical mediante el cual una frase elimina, “interrumpe”, el compás final que concluye su discurso para dar paso a la siguiente. Observemos dicho acontecimiento a través de la Fig. 28, retomada de LaRue, Pág 101.

c.76

Mozart, Sonata K. 332 en F Mayor (I. Allegro)

Este pasaje representa, hipotéticamente, lo que se esperaría como episodio musical subsiguiente al compas 81.

Figura 28. Articulación de tercer tipo: truncamiento

Articulación de cuarto tipo: La laminación⁴⁷. Este tipo de articulación, similar, a nuestro juicio a la acción de *traslapar*⁴⁸, representa el fenómeno mediante el cual una

⁴⁷ Técnica que consiste en la superposición de láminas o capas de un material o sustancia. Fuente: <http://es.thefreedictionary.com/laminaci%C3%B3n>. A nuestro juicio, el término empleado por el autor no representa concretamente el fenómeno descrito, en consecuencia de ello, podríamos aducir que es “poco afortunado” dentro de la terminología analítica musical.

⁴⁸ Cubrir parcialmente una cosa [a otra], como las tejas de un tejado, las hojas de una ventana, etc. Fuente: <http://es.thefreedictionary.com/traslapar>.

frase inicia su discurso musical antes de que la precedente hubiese concluido el suyo (Fig. 29).

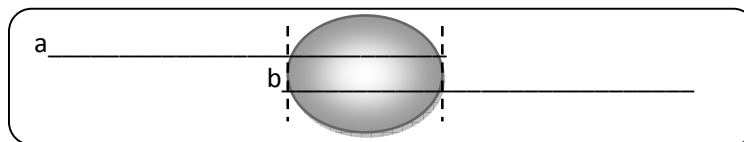


Figura 29. Articulación de cuarto tipo: laminación

La temática referenciada anteriormente cierra el capítulo que enmarca todos los aspectos referentes a la segunda categoría planteada por LaRue en su método analítico (observación). Como podremos concluir, todo el corpus fundamental de su propuesta se concentra en dicha categoría, la cual maneja un sinnúmero de aspectos que potencializan en el analista un acercamiento directo con el discurso sonoro. En consecuencia de ello, podemos inferir que esa observación detallada, estrechamente relacionada con el nivel *inmanente*, va perfilando la identificación de un estilo particular y único, como medio de comunicación sonora por parte del artista en estudio. Sin embargo, y según LaRue, la etapa subsiguiente dentro de la metodología propuesta es la que permite concluir eficazmente todo el trabajo analítico, puesto que, dentro de cualquier proceso verificable, la evaluación del mismo permite sacar conclusiones relevantes que conducen a ratificar, en este caso, los *modos de hacer* del compositor. En este sentido y según el autor, la tercera y última categoría propuesta (evaluación), posibilita dicha conclusión.

4.2.3.3 La tercera categoría: Evaluación. La evaluación es la tercera y última categoría propuesta por LaRue dentro de su método analítico; en ella se conjugan dos elementos inherentes al acto de promulgar un juicio de valor: 1°, el aspecto subjetivo y 2°, el objetivo. Por demás, y como cualquier técnica de valoración, la presente contiene criterios específicos sobre los cuales el analista deberá expresar sus juicios. Dichos criterios son: el tamaño o campo de acción, las consideraciones históricas, los valores objetivos y los valores subjetivos.

1. El tamaño o campo de acción. *“Aunque el campo de acción es consecuencia principalmente del tamaño, conlleva al menos la posible existencia de otro aspecto relevante, la complejidad”* LaRue, p 150). Las dos dimensiones referidas (tamaño y complejidad), representan el campo de acción sobre el cual se realizan los juicios pertinentes, sin condicionar la existencia de las mismas simultáneamente.

2. Consideraciones históricas. *“Históricamente es importante determinar si una obra es convencional o nó, puesto que, al estudiar cualquier período histórico tratamos primeramente de establecer sus convenciones centrales y luego los logros más acusados de su estilo”* (LaRue, p 151). En ese sentido, se proponen dos aspectos sobre los cuales se realizará la valoración: 1º, la *unicidad* (carácter de única) de la obra en estudio y 2º, la *novedad* de la misma.

3. Valores objetivos (control de SAMeRC). El control de todos los elementos que componen una obra se puede valorar mediante tres aspectos específicos: unidad, variedad y equilibrio. Veamos sus implicaciones conceptuales a través de la siguiente tabla (Tabla 17):

Unidad
Coherencia del procedimiento empleado para cada elemento musical.
Variedad
<i>“El juicio de variedad en las obras de un compositor abarca casi el mismo terreno que se recorre en el curso de la estimación de la unidad, a menudo, de un modo recíproco bastante exacto, puesto que la falta de unidad puede derivar de la superabundancia de variedad”</i> (LaRue, p 161).
Equilibrio
Para explicar este aspecto nos permitiremos citar a Clemens Kühn quien propone: <i>“La idea formal del equilibrio apunta al logro de situaciones compensadas, tanto a pequeña como a gran escala. Mediante reapariciones, concordancias y contrastes complementarios, los diversos fragmentos y grupos de compases se relacionan entre sí y se equilibran mutuamente. [...]. El equilibrio se manifiesta como orden, simetría y circularidad (planteamiento cíclico)”</i> (Kühn, p 58).

Tabla 17. Unidad, variedad y equilibrio

4. Valores subjetivos. El último criterio como elemento valorativo dentro de la presente categoría (Evaluación), se refiere, y en forma similar a uno de los tres niveles de la comunicación propuestos por *Jean J. Nattiez* y *Jean Molino*, *estesis*⁴⁹, a los juicios de valor esgrimidos por el mismo intérprete. Bajo este contexto, dichas reflexiones confieren la vinculación de dos aspectos específicos: uno, el registro afectivo y dos, la intensidad emocional.

Conclusión final.

Después de habernos referido a la teorización anterior, podríamos inferir que el método analítico propuesto por el doctor *Jan LaRue*, dadas las tres inherentes categorías organizacionales, proporciona una metodología de trabajo coherente, ordenada y sistemática que conlleva a examinar el discurso sonoro de una manera detallada e interrelacionada. Este examen, a su vez, permite extraer informaciones relevantes y sistematizables que potencializan en el analista capacidades cognitivas y perceptivas en pro de un entendimiento cabal del objeto musical sujeto a examen.

Dicho lo anterior, y para finalizar el presente acápite general referente al marco teórico de nuestro proyecto investigativo, nos parece pertinente, con fines mnemotécnicos, presentar a continuación un esquema diagramático (Fig.30) que sintetiza claramente la propuesta de LaRue y sus componentes básicos para las hipótesis analíticas. Aclaremos que la información que se relacionará en dicho esquema ha sido extraída de las páginas 173 -175 del libro en estudio.

⁴⁹ “[...] recepción, percepción e interpretación al “reconstruir” el objeto escuchado”. (Reflexiones sobre Semiología Musical. Serie brevariarios de Semiología Musical. Documento online producto de los Seminarios de Semiología de la Universidad UNAM de México: www.semiomusical.unam.mx/.../reflexión).

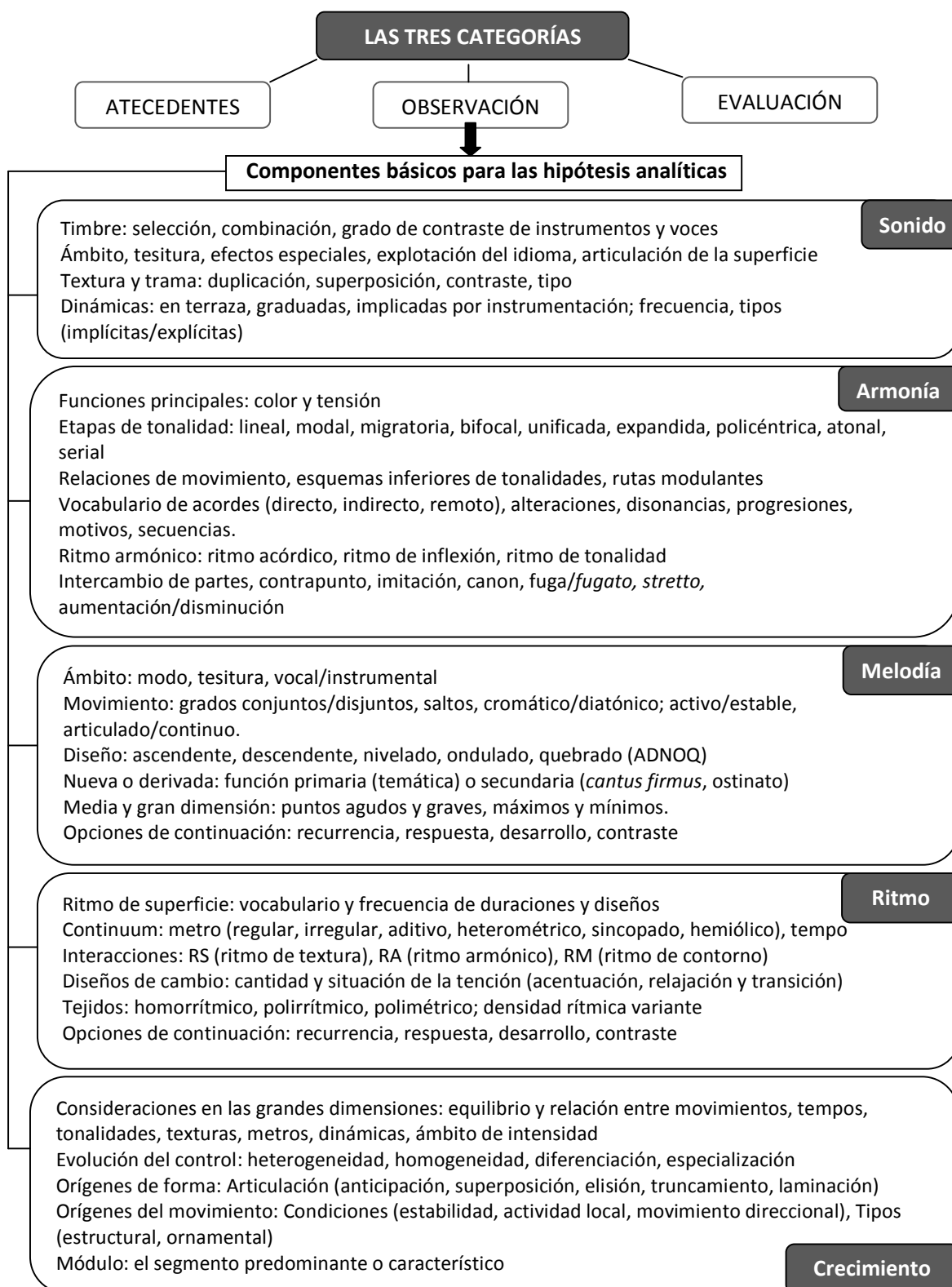


Figura 30. Síntesis orgánica del método

5. HIPÓTESIS

El repertorio elegido demuestra, a través del análisis, un nacionalismo cubano explícito por la presencia de arquetipos de esa música tradicional en el tratamiento compositivo.

6. METODOLOGÍA

Para la presente investigación sobre la obra guitarrística de la primera etapa de desarrollo estilístico de Leo Brouwer, se utilizará la metodología *cualitativa* como sistema general de procedimiento; sin embargo, dado el estudio que se pretende abordar, creemos que es necesario y pertinente plantear propuestas metodológicas alternativas y convergentes que proporcionen los medios o recursos necesarios para los fines perseguidos. En consecuencia, se proponen dos líneas específicas y una técnica: el método histórico-contextual, la hermenéutica musical y la entrevista como herramienta cualitativa para la recolección de datos cuando se considere conveniente.

La primera línea (método histórico-contextual), teniendo en consideración que nuestra propuesta implica un acercamiento “tangencial” al campo de la etnomusicología, se empleará como procedimiento para realizar un escrutinio que posibilite observar y extraer de esas fuentes los diferentes elementos: células rítmicas, giros melódicos, giros armónicos, alusiones organológicas y posibles estructuras morfológicas, que hacen parte de la historia e identidad musical cultural tradicional cubana. La aplicación de este método de trabajo permitirá armar nuestra primera parte del proyecto investigativo cuyo basamento principal será la música tradicional y se denominará “*Tradición musical cubana*”.

Una vez se sistematice toda esta primera información, útil a nuestro juicio como marco contextual imprescindible, entrará en juego la propuesta de aplicar nuestra segunda línea metodológica (hermenéutica musical), con la cual se procederá a realizar el análisis de las cuatro obras propuestas y cuya exploración estará centrada en el escrutinio del lenguaje sonoro desde tres dimensiones: la *micro*, *meso* y *macro estructura*.

El estudio de nivel micro estructural se propone como sistema que posibilitará vislumbrar la conjunción entre las dos vertientes musicales abordadas: popular y académica. Bajo este contexto, el trabajo de interrelación, presuponemos, permitirá comprobar la hipótesis del presente proyecto. En cuanto a la meso y macro

estructuras, se realizarán estudios analíticos teórico-musicales que, emplearan articuladamente los dos métodos analíticos relacionados en el marco teórico del presente documento. La aplicación rigurosa de la metodología hermenéutica en conjunción con nuestra previa praxis interpretativa de la obra del compositor, posibilitará concretar la segunda y última parte de nuestro proyecto investigativo “*Estudio de la obra guitarrística brouweriana*”.

Por último, proponemos la *entrevista* como técnica cualitativa y herramienta fundamental para la consecución de información relacionada principalmente, con el campo etnomusicológico. Este enfoque preliminar, prospectivo e hipotético de dicha herramienta, dado nuestro contexto de ubicación geográfica, se plantea bajo el supuesto de que las conversaciones directas o indirectas con artistas cubanos pertenecientes a la disciplina musical, nos permitirán tener un acercamiento a dicha cultura desde varias perspectivas.

7. CAPÍTULO 1. TRADICIÓN MUSICAL CUBANA

Dos siglos caracterizados por un rasgo unificador han dado una raíz bicéfala innegable. En el principio fue lo negro africano y lo blanco español, resultado: lo cubano. Por supuesto que el análisis no puede ser tan simplista, viene ahora una enumeración de elementos que nos han definido: 1. El ritmo (fundamentalmente tambores). Raíz africana. 2. El instrumento (la guitarra y sus variantes). Raíz española. 3. La voz, a) Lengua española (para la guajira, la canción de salón, la ópera finisecular importada de Italia..., y la canción amorosa. b). Lengua africana. Para cantos rituales religiosos. 4. La forma musical o estructura. a) Primeramente formas de danza. Elementales. Rituales y de celebración (africanas), b) Elaboradas: festivas y sociales o de salón -españolas- (Brouwer, 1982, p13).

La música popular cubana, dado el proceso de colonización, se enmarca dentro de un contexto histórico común a la región de las Antillas: *“la historia de la colonización, de la casi total desaparición de las poblaciones indígenas, y la historia de la esclavitud”* (Maya, 2003, p 9). Este acontecimiento infausto que marcó la historia de la raza humana, fue el elemento común dentro de la sociedad colonial, dado que las personas de raza negra, traídas desde el África, eran la sociedad trabajadora y obrera. Esta trata conllevó a que ciertos grupos étnicos se ubicaran distintivamente en el país, y es así como confluyen los llamados *Yoruba, Congo y Abakuá*, configurándose en los tres grupos africanos más significativos de la cultura cubana.

En el contexto musical, el surgimiento de una música propiamente cubana se da mediante reivindicaciones de carácter político y social de aquella sociedad colonial, articuladas con los procesos de liberación en contra el poderío español. Esta situación social, conjuntamente con la guerra de los diez años (1868 -1878) y la definitiva abolición de la esclavitud⁵⁰ en el siglo XIX (1886), afirma, de cierta manera, un sentimiento de identidad nacional propia, conllevando a una *“identidad que se*

⁵⁰ *“Esta revolución reconoció, de hecho, la libertad de los esclavos apalencados, la de los esclavos confiscados a los enemigos de la revolución y la de aquellos esclavos que lucharon en las filas revolucionarias”* (Betancur, 1999, p 4).

expresa culturalmente en la idea de la cubanidad".⁵¹ Dicha cubanidad se refleja en las costumbres, los modos de hacer, los distintos ritmos, géneros e instrumentos que, en algunos casos y aunque procedentes de otros continentes (África y Europa), han sido adaptados, "reconstruidos y/o red denominados", posibilitando, a nuestro juicio, un sincretismo cultural artístico que ha conllevado a la emancipación de una propia idiosincrasia, con un componente melódico heredado de los españoles y uno rítmico de los africanos. Como hace resaltar una de las personas más importantes de la literatura iberoamericana, el escritor cubano Alejo Carpentier (1904 -1980): "*En todos los momentos de su historia, la isla de Cuba elaboró un folklore sonoro de una sorprendente vitalidad, recibiendo, mezclando y transformando aportaciones diversas, que acabaron por dar origen a géneros fuertemente caracterizados*" (1946, p 9). Dentro de este sincretismo cultural y según el musicólogo y compositor cubano Argeliers León (1918 - 1991), la música folclórica cubana podría dividirse en tres áreas específicas:

"Una es la de aquella música más apegada a sus fuentes originarias (factores antecedentes), representada por los cantos del campesino y la música ritual de los grupos afroides. Otra de las áreas donde se manifiesta la música del pueblo es la música popular elaborada, que está determinada por las exigencias del medio urbano (factor urbano elaborado), y es la que generalmente se conoce como música popular cubana. Entre estos dos órdenes se presenta el grupo correspondiente a la tercera área, formado por las músicas que, separada de los agarres rituales y de los ambientes rurales, se ubican en los medios infra-urbanos (factor urbano primario). Esta zona recoge muy variadas manifestaciones de una expresión donde se aprovecha todo aquello capaz de producir una sonoridad (Acosta, págs. 33-34).

Teniendo como base dicha trilogía categórica, que entre otras cosas presenta cierta similitud con la "bi-partición" planteada por *Béla Bartók* en relación con la música

⁵¹ (Maya, 2003, p 9). A los apuntes descritos anteriormente podríamos añadir los comentarios planteados por Leonardo Acosta en su libro 'Otra visión de la música popular cubana', quien esgrime: "*De todas las manifestaciones culturales, la música ha prevalecido, sin discusión, como la más representativa de lo "cubano", la "cubanidad", "cubanía" o idiosincrasia nacional, sea esto lo que fuere. Lo Innegable es que la producción musical cubana –notablemente la popular- ha tenido mayor peso que cualquier otra manifestación de esta cultura tanto en la Isla como en el exterior*" (pág. 68).

folklórica de su país⁵², nos permitiremos a continuación relacionar la información concerniente a este primer capítulo, la cual se ha organizado bajo dicha tipificación, aunque excluyendo de nuestro trabajo la última de las áreas referenciadas. En consecuencia de ello, iniciaremos consignando en las líneas subsiguientes lo relacionado con la música *ritual y campesina*, para concluir nuestro acercamiento al campo de la etnomusicología con la denominada *música popular cubana*.

7.1 MÚSICA Y CONTEXTOS: UN ACERCAMIENTO A LOS GRUPOS DE ORIGEN AFRICANO.

7.1.1 La música Yoruba. Procedentes del sudoeste de Nigeria, los yorubas –denominados tradicionalmente y en el interior de la sociedad cubana como *Lucumíes*– son considerados uno de los grupos africanos más importantes del país y han desempeñado un esencial papel en la historia cultural de la isla. La simbiosis creada entre el catolicismo, impuesto a la raza negra por los colonizadores españoles, y la religión yoruba, generó lo que se conoce actualmente como la *santería o regla de Ocha*⁵³. Este culto, considerado más de origen africano que europeo, pretende establecer una correspondencia entre los dioses yorubas (orishas) y los santos católicos. Dichos santos aparecen bajo los nombres de: “[...] *Eleguá, el señor de los caminos; Ogún, herrero e inventor de la fragua...; Ochosí, dios cazador y guerrero (San Norberto); Babalú Ayé (San Lázaro); Yemanyá, diosa del mar y madre del mundo; Obatalá, Ochum, Shangó*” (Carpentier, 1987, p 296). Cabe

⁵² “Alrededor de los conceptos de música popular y de canto popular, se ha producido una notable confusión. En general, se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en la realidad las cosas nunca se dan con tales caracteres. En los hechos, la música popular está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popularesca (en otros términos la música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina)” (Bartók, p 66).

⁵³ “En verdad, la santería es una creencia que inculca el amor. Se calcula que alrededor de cincuenta millones de personas la profesan en las Américas, aunque es probable que no todas la practiquen con la misma intensidad. [...]. El “echar brujería” es un factor para causarle calamidades a otra persona, acción que la santería combate con toda una serie de limpiezas, amuletos o “trabajos”. Entre estos últimos se encuentran: a. La acción de amarrar, bien como encadenamiento amoroso o bien como elemento inmunizante; b. La salación, que consiste en desequilibrar las situaciones del individuo en su lucha contra el medio; c. La técnica de atraer o alejar, de modo que una persona enamorada hace un “trabajo” para atraerlo; más tarde, cansada de esa unión, puede hacer otro trabajo para alejarlo” (Évora, 1997, p 145).

aclarar en este punto que cada orisha, según la tradición, posee sus atributos, cantos, y ritmos propios. Nos permitiremos a través del siguiente fragmento (Fig. 1), presentar un fragmento yoruba propio del dios Ochum, el cual es cantado, como la mayoría de dichos cantos, de forma antifonal (solo- coro):

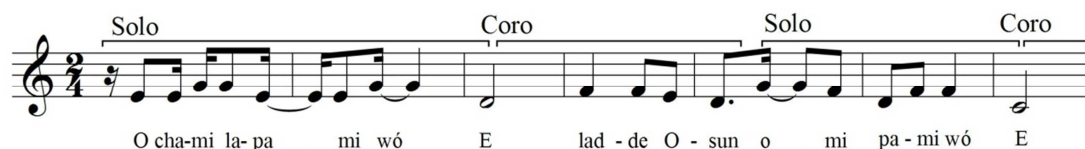


Figura 1. Eladde Osún⁵⁴ (Invocación del orisha Ochum)

Como muestra la descripción del fragmento, estos cantos generalmente son utilizados para invocar a los *orishas*, y es en este punto donde aparece, para tal culto, la organología típica de naturaleza percutida propia de los yoruba. Estamos hablando de los *tambores Batá*⁵⁵, instrumentos bi-membranófonos procedentes de Nigeria, consagrados al orisha *Shangó* (dios del trueno) y considerados por los yoruba como instrumentos sagrados. Estos son ejecutados, según la tradición, solamente por el género masculino con la particularidad de que quienes lo hacen deben ser personas con dos cualidades en particular, en términos de la pianista y musicóloga Isabelle Leymarie: “hombres iniciados y moralmente puros”. Estos instrumentos, “[...] tallados en troncos de cedro o de caoba con sus membranas, de diferentes diámetros, ... tensadas en sentido longitudinal y transversal por tirantes de cuero” (Maya, p 24), se ejecutan con las manos y se ubican sobre las rodillas del percusionista -conocido comúnmente como *olubatá*- sosteniéndolos en forma horizontal. Su aparición se hace siempre en grupos de tres y cada uno de los tambores (Fig. 2a) consta estructuralmente de dos membranas que, al percutirlas, producen dos sonidos diferentes, uno agudo y uno grave, en cada instrumento. Su

⁵⁴ Fuente: Leymarie, 2005, p 13.

⁵⁵ “Batá: los tres tambores sagrados en forma de reloj de arena que se emplean en los rituales Lucumí-Yorubas: El *okónkolo*, el más pequeño, el *itótele*, de tamaño medio, y el *iyá*, el tambor que dirige el conjunto, de mayor tamaño y situado siempre en el centro” (Maya, 2003, p 235).

afinación (Fig. 2b), cuya referencia es el la^4 , posee algunas especificidades importantes que deseamos se observen:

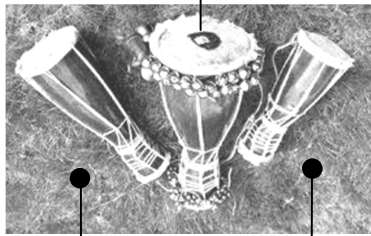


Figura 2a. Tambores batá

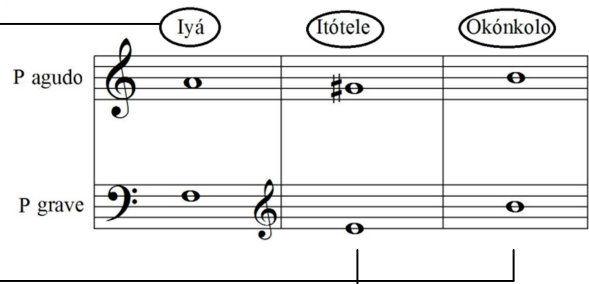


Figura 2b. Afinación de los tambores batá

“Dada la condición de instrumentos sagrados y consagrados depositarios de un “secreto” (aña), estos tambores tienen la capacidad de hablar; ellos son la voz que invoca al orisha y este último se manifiesta también a través de ellos”.⁵⁶ A continuación observaremos un fragmento (Fig. 3) de un toque de tambores Batá relacionados con la invocación al dios *Elegguá* -San Antonio de Padua y Niño de Atochá- (el señor de los caminos):



Figura 3. Segundo toque de batá para el orisha *Elegguá*⁵⁷

⁵⁶ MAYA, p 25. Nos parece pertinente e interesante observar otros puntos de vista frente al hecho del elemento “parlante” en el complejo Batá; por tal razón expondremos las siguientes líneas tomadas de Tony Évora en su libro ‘Orígenes de la música cubana’. “Otro aspecto importante es la índole de la mayoría de los idiomas africanos: emplean lenguas fónicas en que las entonaciones no sólo inciden en el canto sino muy notablemente sobre los tambores, que como es sabido pueden hablar. El mejor ejemplo de tambor parlante en Cuba es el conjunto de los tres tambores Batá,...; este lenguaje de los tambores no consiste en un código especial sino justamente en la transcripción directa de la lengua solo que en un medio sonoro distinto al de la voz humana” (Pág. 130).

⁵⁷ Figura retomada de: Ortiz, 1950, p 383.

Dentro de la organología utilizada por los Yoruba, aunque no exactamente para los rituales sagrados sino más bien para celebraciones de aniversarios como los del *renacer del iniciado o una acción de gracias*, también se encuentran dentro de la misma familia de los anteriores instrumentos los *shekerés* (Fig. 4), instrumentos de origen africano contruidos con calabazas vaciadas y recubiertos por una red dotada de granos o, en algunos casos, perlas. Por otra parte, también son de particular importancia los *Agogó*, especie de cencerros sin macillo, instrumentos que se encargan de proponer, generalmente, estructuras rítmicas reiterativas, como observaremos subsiguientemente, a manera de clave. Entiéndase que dicha denominación específica incluye, tanto el aspecto mencionado (estructura rítmica), como el instrumento de percusión que se relacionará en su momento.

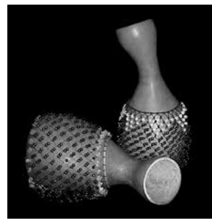


Figura 4. Los Shekerés

Es interesante apreciar cómo, en la mayoría de cantos sagrados, aparece un acompañamiento en el agogó cuya estructura rítmica conocida como *clave yoruba* (Fig. 5) se encuentra enmarcada dentro de una métrica compuesta sobre una temporalidad de cuatro tiempos. En algunos casos, dicha estructura contiene una ligera variante en el segundo y tercero de ellos.

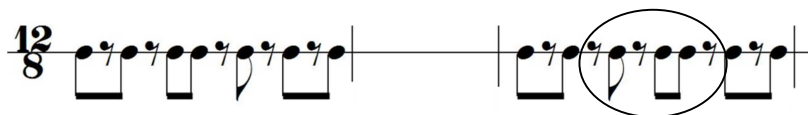


Figura 5. Clave yoruba

7.1.2 La música Congo. Los bantús, dado su lugar de procedencia, el Congo -gran región territorial que abarca entre Camerún y Angola -, son conocidos

tradicionalmente dentro de la sociedad cubana como congos⁵⁸. Su ubicación territorial en Cuba involucró las provincias de Matanzas, Las Villas, Colón, Cienfuegos y Trinidad y fue una de las agrupaciones afroides que más rápidamente se mezcló con la raza blanca. Esta articulación socio-cultural impidió la emancipación de las costumbres propias y, en consecuencia de ello, las tradiciones religiosas fueron perdiendo su identidad. Dentro de estas tradiciones propias de su idiosincrasia, los congos se dividían en varias sectas que correspondían a ciertas etnias, “...la regla Mayombe, la Palo monte, la regla kimbiasa (o kimbisa) y la regla biyumba” (Leymarie, p 37). Observemos a continuación un canto bantú (Fig. 6) relacionado con esta última:

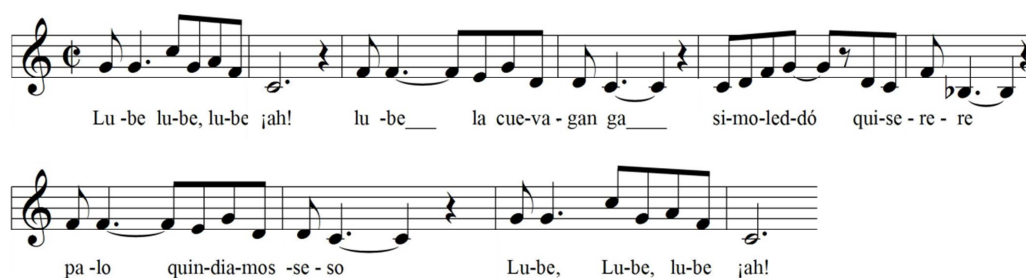


Figura 6. Lube lube (canto biyumba)⁵⁹

Aunque las costumbres de naturaleza religiosa no perduraron dentro de la sociedad, existe otro factor determinante que posibilitó la conjunción y emancipación de dicha cultura. Este aspecto se relaciona directamente con sus vocablos, los cuales permiten constatar los gérmenes principales de varios géneros e instrumentos

⁵⁸ “En cuba esta comunidad... ha recibido el calificativo peyorativo de brujos, personajes con fama de peligrosos y alrededor de los cuales se ha forjado toda una leyenda de crueldad debido a sus poderosos ritos mágicos que, según la creencia popular, trabajan para el mal” (Maya, 2003, p 29).

⁵⁹ (Argeliers, p 43). Nos parece pertinente en este punto retomar la siguiente caracterización promulgada por el mismo autor frente a la música de la etnia Congo o Bantú: “La estructura sintáctica del Bantú, en base (sic) a frases cortas y entrecortadas, se repite en la estructuración melódica de sus cantos, elaborada con base en motivos breves y giros melódicos apoyados en sonidos muy fijos que obran como apoyo de giros melódicos que resuelven en los mismos. Los motivos cambian o varían de diseño melódico a medida que se va improvisando un texto. De esta manera, los cantos de procedencia congo se diferencian de los de origen Yoruba. En éstos, los cantos presentan giros melódicos más amplios, de mayor articulación (...). Ahora, en la música de origen Bantú, aparecen motivos cortos, de sonidos no precisos, que buscan su apoyo en un sonido terminal, como si se cayeran en él o lo buscaran. Los sonidos terminales pueden alternar en cada motivo, formando como una referencia tonal que se reitera en todo el canto” (Wistuba, 1991, p 36).

relacionados con la música popular cubana. En este marco referencial, encontramos por ejemplo, la conga, el mambo y el bongó, terminología derivada de vocablos netamente congos: *“Conga derivaría de un vocablo bantú que significa a la vez canción y alboroto. Mambo significa rezo, conversación con los dioses, danza sagrada y Mamba es la diosa conga del agua”* (Leymarie, p 17).

Frente a la organología utilizada por los Bantús, cabe resaltar que, al igual que en los Yoruba, los instrumentos de percusión representan su principal medio de comunicación. Este complejo organológico, de naturaleza sagrada en algunos casos, se conoce bajo las cuatro siguientes denominaciones: *Bocús*, tambores cilíndricos de largas dimensiones; *Ngoma*; *Kinfuiti*, *“tambor sagrado y consagrado ritualmente que debe mantenerse oculto a los ojos de los no iniciados”* (Maya, 30) y los tres tambores *Yuka*, cuya denominación de mayor a menor, recibe el nombre genérico de: *caja*, el de registro agudo; *mula*, el de registro medio y *cachimbo*, el de registro bajo.

7.1.3 La música Abakuá

Junto a los yorubas y bantúes, forman los carabalíes la trilogía de grupos africanos más importantes introducidos en la Isla por el cruel sistema de la trata; sin embargo, de los últimos se conoce poco, debido a que su mayor legado nos viene de la fraternidad abakuá, asociación religioso-mutualista aparecida en el siglo XIX, fundamentalmente como respuesta a los desmanes esclavistas (Maya, 30).

Los *Abakuá* –grupo africano conocido como ñañingos o carabalíes-, es otra de las etnias importantes dentro de la sociedad cubana, cuya procedencia involucra específicamente la costa de Calabar, Efik y Efor, en el sureste de Nigeria. Dicha sociedad constituyó, dados sus rituales⁶⁰, uno de los grupos raciales de mayor misticismo llegados al país. *“Los carabalí, organizados en cofradías secretas donde sólo se admite a los hombres, practican un culto con un complicado ritual que se*

⁶⁰ *“Se suponía que los ñañingos hacían sacrificios humanos y, como prueba de coraje para ser admitidos en las cofradías, los novicios debían matar a las primeras personas que se encontrasen en el camino. Algunas potencias atrajeron a elementos criminales y chulos, lo que generó en la mente de los cubanos una visión aterradora de la cultura Abakuá”* (Leymarie, 2005, p 15).

desarrolla en torno a un mito fundador: el gran secreto de la voz mágica del pez *Tanze*" (Maya, p 31). Dentro de ese contexto enigmático, es interesante resaltar que, durante la preparación de los objetos rituales para la realización de las ceremonias respectivas, la cultura Abakuá acostumbra entonar un canto basado en una estructura rítmica reiterativa planteada sobre una métrica compuesta. Dicha estructura, muy similar a la referenciada en las páginas anteriores como clave yoruba, era ejecutada en un instrumento de percusión llamado *Ekón*⁶¹ y su denominación responde al nombre de *clave de wemba* (Fig. 7).

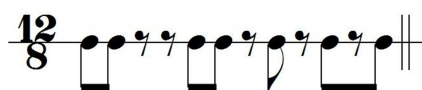


Figura 7: Clave de wemba

Desde el punto de vista de la organología utilizada por los Abakuá, y al igual que en las dos anteriores referencias afroides, los complejos instrumentales basados en los tambores son el elemento principal de su cultura musical. Dichos instrumentos, también son considerados como sagrados y eran incluidos, tanto en las ceremonias rituales como en los actos de naturaleza profana (desfiles carnavalescos); su principal membranófono lleva por nombre *Ekwé*.

El *ekwé*, el tambor sagrado abakuá, ha de permanecer oculto de las miradas, como ocurre con el de los ritos congos; es también un tambor de fricción, pero de fricción externa. El frotamiento de una varilla que penetra a través de una membrana lo efectúa desde el exterior, con la mano humedecida, el dignatario autorizado a hacer hablar el tambor, produciendo así un sonido similar a un bramido. Con este sonido se materializa el gran secreto del mito fundador: la voz del pez sagrado (Maya, 32).

A un lado del *ekwé* se ubican cuatro tipos de tambores de menor tamaño cuyos nombres responden a las siguientes denominaciones: *empego*, *ekueñon*, *enkríkamo* y *eribó*. Su característica principal es la de tener una sola membrana y los

⁶¹ El *Ekón*. "Instrumento metálico de percusión semejante al sistro egipcio, percutido desde el exterior y compuesto por dos placas triangulares de metal unidas por una soldadura o con remaches" (Maya, p 33).

ejecutantes los golpean en momentos específicos del ritual con el propósito de representar, simbólicamente, una orden o un instante preciso del mismo.

Hasta este punto, hemos tratado de plasmar, tanto los acontecimientos musicales relacionados con la organología específica y el elemento rítmico como aspecto fundamental, como la idiosincrasia cultural dentro de las tres sociedades afroides descritas; sin embargo, consideramos pertinente ampliar lo referente al aspecto vocal, ya que, al igual que el rítmico, el canto también presenta varias particularidades que ameritan, a nuestro juicio, ser resaltadas. En consecuencia de ello, y basados en los escritos del etnomusicólogo, musicólogo y compositor africano *Joseph Hanson Kwabena Nketia* (1921-)⁶², presentaremos a continuación un recorrido de dicho género, el cual enmarcará tanto las generalidades como los sistemas escalares utilizados en la música vocal africana.

7.2 LA MÚSICA AFRICANA: UN ACERCAMIENTO AL GÉNERO VOCAL.

7.2.1 Características generales. Una de las formas en que se encuentra estructurada la música africana dentro de un conjunto vocal es, sin duda, el carácter responsorial o antifonal evidenciado en la mayoría de cantos colectivos. Esta característica musical se refleja en casi todos estos tipos grupales de ejecución y en la mayoría de cantos de naturaleza primitiva. Cabe resaltar en este contexto que, según el etnólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), la presencia de dicha organización se encuentra en la totalidad de la música religiosa de los cantos yorubas. De las anteriores afirmaciones se puede inferir que la clara estructura de *copla-estribillo*, ha sido una constante dentro de la tradición musical de origen africano dentro del género vocal, incluso desde épocas anteriores, como muestra el siguiente fragmento del siglo XVI⁶³:

⁶² Profesor de las Universidades de Pittsburg, Harvard, Stanford, Michigan, London, Ghana, Legon y Accra.

⁶³ El fragmento expuesto fue recolectado por Lydia Cabrera y se evidencia en la página 48 del libro 'La música en Cuba' de Alejo Carpentier.

SOLO.-¡Aquí no hay visita, Kende Ayere!
 CORO.-¡Walo-Wila, Walo-Kende, Ayere Kende!
 SOLO.-¡Quien es la visita, Kende Ayere?
 CORO.-¡Walo-Wila, Walo-Kende, Ayere Kende!
 SOLO.-¡Compadre caballo, Kende Ayere!
 CORO.-¡Walo-Wila, Walo-Kende, Ayere Kende!

Corroborando lo descrito anteriormente, es interesante observar cómo, en el capítulo *Melody and Polyphony in Vocal Music* del libro *"The music of Africa"* del autor citado anteriormente, aparece planteada dicha organización estructural bajo la siguiente aclaración y ejemplificación (Fig. 8 y 9): *"The vocal form used in African societies, therefore, include accompanied and unaccompanied solos, song performed by two people in unison or in a duet, and performed by choruses"* (Kwabena, 1994, p140).

The musical score for Figure 8 consists of two staves in 2/4 time. The upper staff is marked 'Solo' and contains the melody with lyrics: 'Na- ya-la - mu na-ya-la-mu ee ka-bi ta-wa-le kor-ge nke ni re'. The lower staff is marked 'Coro' and contains a rhythmic accompaniment with lyrics: 'Na- ya-la - mu na- ya-la- mu ee'.

Figura 8. Canto africano de la región de Gonja

The musical score for Figure 9 consists of three staves in 6/8 time. The upper staff is marked 'Solo' and contains the melody with lyrics: 'O - we nsa-wi - la mwe - nge-le yo we nsa we - la'. The middle staff is marked 'Coro' and contains a rhythmic accompaniment with lyrics: 'O - we nsa-wi - la mwe -'. The lower staff contains the continuation of the solo melody with lyrics: 'nge-le yo we nsa we - la'.

Figura 9. Canto africano de la región de Mba

7.2.2 Estructuras melódicas del género vocal⁶⁴. Dentro de las sociedades africanas existen seis tipos principales de estructuras melódicas que se encuentran configuradas según un controlado uso de ciclos de intervalos. Dicha tipología está organizada con base en intervalos de cuarta justa, terceras y segundas, conjuntamente con su contenido lingüístico que, en la mayoría de los casos, presenta narraciones o alusiones tanto de tipo histórico como literario. “[...] *para los cantos de muchas sociedades africanas... los textos tienen a menudo intenciones históricas tanto como literarias. Abundan en nombres de personajes históricos y de alusiones a sucesos, pero siempre presentan la historia en su forma elemental, vale decir como una narración coherente*” (Kwabena, 1981, p 40).

Nos permitiremos referenciar a continuación las seis especies de estructuras, esclareciendo previamente que utilizaremos, para especificar cada tipo y con el propósito de evidenciar su interválica, la nomenclatura numérica utilizada por *Ernö Lendvai* en sus estudios sobre la música de Bartók, quien, y similarmente a como se encuentra en la ‘Teoría de conjuntos’ (Set Theory) norteamericana, calculando en semitonos las distancias, plantea la siguiente descripción numérica: “*el número 2 representa una segunda mayor; el 3 una tercera menor; el 5 una cuarta justa...*” (Lendvai, p 45). Deduciendo de lo anterior y para los fines puntualizados anteriormente, añadiremos a dicha lista el número uno (1), que representará evidentemente una segunda menor. Por otro lado, queremos aclarar que la clasificación de cada tipo de estructura se presentará bajo la nomenclatura alfabética que involucrará las letras comprendidas entre la A hasta la F.

Después de las explicaciones anteriores, iniciamos entonces nuestro recorrido por el género vocal africano exponiendo en primera instancia la EMV Tipo A (alternancia de intervalo 5).

⁶⁴ Aclaramos que para puntualizar cada tipo de estructura melódica y facilitar su aprehensión, hemos procedido a denominarlas bajo las siglas **EMV**. En consecuencia, dicha nomenclatura aparecerá en las subsiguientes líneas.

EMV - Tipo A. Alternancia descendente de intervalo 5

Bam - be - ka nyan - gan - ye bam Khiph - i - le

Figura 10. Canto vocal de Zulu

EMV - Tipo B. Alternancia de intervallos 2:3 de naturaleza pentatónica

Solo Coro Solo

Figura 11. Canto vocal de Sisala

EMV - Tipo C. Alternancia de intervallos 2 y 3.

H5 - le-lee - H5 - le-lee, H5- le-lee E-nya ya mie gba doe-te fe-ve H5 - le-lee H5 - le-lee

Figura 12. Canto vocal Ewe⁶⁵

⁶⁵ Los **ewé**. Grupo étnico del sudeste de *Ghana*, residentes también del sur de Benín y Togo. Hablan ewégbe, una lengua kwa de la familia Níger-Congo.

EMV - Tipo D. Alternancia de intervalos 3, 2, 1 y 4.

De mie - kpece mia - nya wo Ka - ku de mie - kpce mia - nya wo he Ee _____
 _____ De mie-Kpce mia - nya wo -o

Figura 13. Canto vocal Ewe

EMV - Tipo E. El quinto tipo de estructura melódica está configurado bajo sistemas escalares de naturaleza simétrica, *“The melodies based on this structure may be hexatonic”* (Kwabena, 1994, p 152).

Sistema Hexatónico⁶⁶

Nya-vi - la - mbo _____ Nya-vi - la - mbo ku - mbe ka - la - la _____ Nya -vi-
 la - mbo ku -mbe ka - la - la kwa - ku te - mbe - la - la

Figura 14. Canto vocal Hehe

⁶⁶ Nos parece interesante hacer notar que la organización de alturas relacionadas (do, re, mi, sol, la, si), no coincide con ninguna de las dos especies de sistemas escalares hexatónicos [**Tipo A:** (0,1), (1,2), (2,3), (3,4) y **Tipo B:** (0,1), (1,2), (2,3), (3,4)] propuestos por el teórico Miguel A. Roig Francolí dentro de su libro *‘Understanding Post-Tonal Music’* (p 57), puesto que dicha escala, a pesar de su simetría sobre la 3m, se encuentra construida con base en la inclusión de una 2M (en remplazo de la 2m –base interválica de la tipología propuesta por Francolí-), generando una estructura simétrica de T T 3m T T .

EMV - Tipo F. Sistema pentatónico

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a pentatonic scale. The middle staff is a treble clef with a 6/8 time signature, featuring a melody with lyrics and performance markings: 'Solo' and 'Coro'. The bottom staff continues the melody with lyrics. The lyrics are: 'le-lee H5- le-lee H5 le-lee H5 le-lee H5 le-lee H5 le-lee E-nya ya mie gblc doe-te fe vc, H5- le-lee H5- le-lee'.

Figura 15. Canto vocal Ewe

A manera de conclusión. Los conjuntos de naturaleza instrumental que se utilizan para las celebraciones de los diferentes cultos exhiben una gran variedad de similitudes, mediante las cuales se podría afirmar que “*En ellos se combinan los tres reinos de la naturaleza: vegetal (madera), mineral (metal) y animal (cuero de los parches)*” (Maya, 36). Por otra parte, la estructuración de dichos conjuntos gira en torno a una dialéctica rítmica (un patrón de base, una respuesta y pasajes improvisados), constante y reiterativa, entre los instrumentos y la superposición de timbres y sonoridades distintas, en cuyo centro se puede apreciar el canto basado en un lenguaje modal y con dos características en particular: la primera, tendencia a dirigir la línea melódica hacia abajo; y la segunda, exclusión total, dentro del conjunto instrumental -vocal, de cualquier instrumento idóneo para producir una línea melódica alterna o simultánea al plano principal; en términos de Carpentier, “*Canto desnudo sobre percusión*” (Carpentier, p 299).

Todos estos elementos perfilan de cierta manera una conjunción sincrónica como parte de un todo; dicha simbiosis permite visibilizar la riqueza polirrítmica propia del lenguaje musical afroide, la cual aparecerá, con ciertas alteraciones, en casi toda la música popular cubana, incluyendo la campesina. Dicho lo anterior, daremos inicio

entonces a nuestra siguiente sub sección temática, que involucrará los géneros dentro del contexto de la música campestre.

7.3 LA MÚSICA CAMPESINA.

Como habíamos relacionado en líneas iniciales del presente capítulo, la música sincrética afroide y la música campesina configuran una de las tres categorizaciones planteadas por Argeliers León dentro de la cultura de la música cubana. Nos enfocaremos, en las subsiguientes líneas, en la última de las subcategorías, anticipando que, dentro de la sociedad cubana, existen dos manifestaciones semi-auténticas dado el fenómeno denominado como transculturación⁶⁷, en este caso español. Dichas manifestaciones se evidencian en el *punto* y la *guajira* como géneros relevantes dentro de la cultura musical campesina de la isla.

7.3.1 El punto. El punto cubano representa una de las manifestaciones típicas de la música tradicional cubana cuya naturaleza es de tipo vocal-instrumental. Habíamos mencionado anteriormente el aspecto semi-auténtico, dado que el *punto* proviene específicamente de las regiones españolas de Andalucía y las islas Canarias⁶⁸; en consecuencia de ello, y a nuestro juicio, el apelativo de semi-autenticidad propuesto posibilita aclarar su “originalidad”. Este género musical se encuentra “*muy arraigado en algunas áreas rurales y sobre todo en la región centro-occidental del país. María Teresa Linares lo define como... el canto del campesino cubano*” (Rodríguez, p 20).

Dicho complejo cultural comprende diversos estilos y variantes que adquieren ciertas particularidades según la ubicación territorial. En este contexto, el género en estudio se puede distinguir bajo las dos siguientes denominaciones: Punto libre, “...también conocido como *pinareño*, al extremo occidental, con una línea melódica

⁶⁷ Término empleado por el etnólogo Fernando Ortiz para “[...] explicar el contacto, choque y entrecruzamiento de las culturas que confluyeron en Cuba como resultado de la colonización, y contribuyeron, por su lado, a la formación de una música nacional” (Gómez, 1997, p 124).

⁶⁸ “La migración de canarios y andaluces se mantuvo constante durante todo el periodo colonial. Estos elementos nutrientes se transformaron y reestructuraron como muestras de un modo de cantar que a su vez se arraigaron y sedimentaron, conformando gradualmente aspectos de una consciencia nacional en el ámbito rural” (Évora, 1997, p 43).

fluida y de aire más bien lento, con largos intervalos donde no se escucha ningún instrumento”, y Punto fijo, “practicado en las provincias centrales y más orientales, se caracteriza por que el cantor conserva un mismo aire y una medida exacta mientras las claves y las cuerdas no dejan de tocar” (Évora, 1988, págs. 44-45).

Desde el punto de vista estructural, una de las características propias de esta manifestación musical es la alternancia de dos partes específicas conocidas como: *punto*, denominación dada propiamente al interludio instrumental y *tonada*, denominación dada a la melodía con que se entonan las estructuras poéticas llamadas *décimas*⁶⁹

Este principio de construcción formal del **punto** pone en evidencia las funciones de antecedente y consecuente en el nivel de macro-estructura, ya que entre estas dos partes existen relaciones de dependencia, subordinación y jerarquización, las cuales determinan que este comportamiento sea invariable y presente los siguientes rasgos: Tanto el interludio como la tonada son subsistemas tensionales, de manera que generan una tensión que llega a un clímax y la resuelven. Los subsistemas funcionan sujetos a un principio, el de alternancia, bajo cuyo efecto estos (sic) componen un sistema tensional caracterizado por la relación interludio - tonada. Cuando el subsistema interludio resuelve su tensión, está dando la tensión de partida del subsistema tonada, y así sucesivamente. La tonada dentro de este sistema constituye el elemento rector, es decir, el elemento más importante en el que el cantor expone la décima (estructura poética) (Rodríguez, p 22).

El interludio, como parte introductoria y cuya organología involucra al Laúd y/o al Tres⁷⁰(Fig. 16a - 16b), las claves⁷¹ y el güiro, presenta temporalmente incursiones musicales de corta longitud con el propósito de permitir al cantante preparar su

⁶⁹ “Estrofa poética que se canta en Cuba como texto de la tonada, que es la melodía con que se canta el punto, interpretado a capella o con diferentes conjuntos instrumentales” (Esquenazi, 2001, p 68).

⁷⁰ “Derivado de un instrumento persa, el **laúd** tomó su nombre del ud árabe que alcanzó su forma definitiva en el siglo XIV. Tiene cinco cuerdas dobles y una simple que es la primera; se utiliza en la música guajira cubana como solista y acompañante. El **tres**, originario de Baracoa, es el instrumento de cuerdas tradicional de la música cubana y consta de tres cuerdas dobles metálicas que se afinan al unísono, dos en octava alta y la otra en re menor” (Évora, 2003, p 44).

⁷¹ “Instrumento percutivo formado por dos palos perfectamente redondeados –macho y hembra- suele ser hecho de ácana, árbol nativo de la familia botánica de las sapotáceas” (Évora, 1997, p 46).

entrada. En ello se cimienta el hecho de que, en dicho fragmento netamente instrumental, los instrumentos cordófonos mencionados tengan la posibilidad de realizar pasajes improvisados en espera de que el cantante presente su tonada.



Figura 16a. Laúd



Figura 16b. Tres

Una vez que éste comienza la ejecución, el laúd o el tres quedan condicionados a un segundo plano de jerarquía y, sólo por momentos, el laudista o el tresero pueden hacer, durante la tonada, exposiciones de sus habilidades interpretativas.

Desde la perspectiva musical propiamente dicha, tanto en la tonada como en el interludio, la música esgrime prototipos cadenciales que involucran progresiones armónicas basadas en el primero y quinto grados con una característica en especial: la terminación de cada canto proporciona un punto semicadencial que recae sobre el quinto grado. Por otro lado, y corroborando de cierta manera la influencia de los cantos de origen africano, el lenguaje de naturaleza modal representa un aspecto musical relevante del punto campesino. En cuanto al campo relacionado con la métrica, este género se encuentra configurado bajo la alternancia y superposición constante de los compases de seis por ocho y tres por cuatro. Este aspecto, como veremos más adelante también característico en la guajira, representa una constante arquetípica que podría considerarse como elemento de identidad de la música campesina.

Con el propósito de ampliar lo referente a los “modos” de ejecución de la organología específica utilizada en el punto cubano, concretamente en lo que concierne a los cordófonos, nos permitiremos presentar las siguientes acotaciones

retomadas de la tesis de la doctora Marta Rodríguez Cuervo. Dichas líneas aparecen bajo la siguiente denominación, “*Uso de las formas del punteado, los tratamientos arpegiados y el tipo de figurativa, característicos para los acompañamientos que ejecutan los instrumentos de cuerdas pulsadas en el punto campesino*”:

El laúd y en ocasiones el tres en el interludio, se mantienen haciendo improvisaciones sobre una base armónica que contiene fundamentalmente los acordes de primero o quinto grados. Las improvisaciones tienden a recrear estas funciones armónicas a partir de: 1) Formas arpegiadas que hacen mantener un principio de construcción melódica. 2) Ornamentaciones a modo de trinos o trémolos, que tienden a mantener ciertos sonidos y, 3) Figuras rítmicas donde se alternan, por lo general, valores largos con cortos. Las posibilidades del instrumento, debido a la disposición de sus cuerdas en seis órdenes, permiten al laudista utilizar estos recursos virtuosamente (Rodríguez, p. 28).

El fragmento que expondremos a continuación (Fig. 17) permitirá observar los aspectos musicales descritos anteriormente conjuntamente con las dos secciones alternantes características (*interludio*: compases 1-8, *tonada*: compás 9).

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for 'Voz' (Voice) and contains rests. The second staff is for 'Laúd' (Lute) in treble clef, showing a melodic line with trills and arpeggiated patterns. The third staff is for 'Contrabajo' (Double Bass) in bass clef, showing a bass line with dotted rhythms. The fourth staff is for 'Claves' (Claves) and the fifth for 'Güiro' (Güiro), both in percussion clef, showing rhythmic accompaniment. The time signature is 6/8 and the key signature has one flat.

The image shows a musical score for a fragment of 'punto campesino'. It consists of five staves: a vocal line (S) and four guitar parts (L., Cb., Clv., Mres.). The vocal line is in a single system with lyrics: 'Cuan-do can - to pa - raun ni- ño sien-to que vue - la mii - dio ma'. The guitar parts are arranged in a grand staff format. The L. (Lute) part is in the treble clef, Cb. (Cello) in the bass clef, Clv. (Clavichord) in the treble clef, and Mres. (Mandolin) in the bass clef. The music is in a 6/8 time signature and features a mix of vocal melody and guitar accompaniment.

Figura 17. Fragmento de punto campesino⁷²

7.3.2 La guajira. Durante las primeras décadas del siglo XX, las guajiras, otro de los géneros típicos de la música campesina muy colindante con el son montuno, se popularizaron en los contextos urbanos de la sociedad cubana, dado que desarrollaban temáticas que se caracterizan por insinuar idílicamente al ambiente campestre.

Al igual que en el punto cubano, la guajira, con una aire que involucra un *tempo* lento y calmado, también presenta estructuralmente la alternancia de partes instrumentales (interludios) y partes vocales (guajiras). La primera de estas secciones también se acompaña con sencillos giros armónicos sobre el primero, cuarto y quinto grados, con los dos instrumentos de cuerda pulsada descritos en el género precedente y, en algunas ocasiones, se añade la guitarra como complemento.

Frente al aspecto métrico y los otros componentes musicales, tal como habíamos anunciado en líneas anteriores, la guajira presenta elementos similares al punto campesino: *“En la canciónística urbana y en el teatro vernáculo empezaron a aparecer piezas que combinaban el compás de seis por ocho con el tres por cuatro, los giros acompañantes de los instrumentos de cuerdas pulsadas y el empleo de la*

⁷² Fuente: Rodríguez, p 26. Tomado a su vez de: Música Tradicional de Cuba (3). CIDMUC. La Habana, 1987.

semicadencia que se cogían de la música del campesino” (Rodríguez, p 20). Con el propósito de corroborar las líneas descritas anteriormente, nos permitiremos retomar los planteamientos del guitarrista cubano Alexis Baxter, quien evidencia dichas características mediante la siguiente célula rítmico-armónica propuesta específicamente para la ejecución del acompañamiento de la guajira en la guitarra (Fig.18a). Por otra parte y en la siguiente figura (Fig. 18b), observaremos un fragmento de la guajira “*Cultivo una rosa blanca*” escrita por José Martí con música de Ernesto Lecuona.



Figura 18a. Estructura rítmico-armónica de la guajira⁷³



Figura 18b. Fragmento de guajira “Cultivo una rosa blanca”

A todos estos aspectos, se podría añadir otra característica más, evidenciada en la ejecución del instrumento percutido denominado clave, que presenta una estructura rítmica (Fig. 18c) reiterativa a lo largo de toda la canción. Dicha célula es la siguiente:



Figura 18c. Estructura rítmica de las claves en la guajira

⁷³ Fuente: Baxter, 2000, p 7.

Antiguamente, para la ejecución de las partes instrumentales (interludios), se utilizaba generalmente el baile típico español llamado zapateado⁷⁴, baile que se redenomina, en el nuevo contexto iberoamericano, zapateo (Fig. 19). “El hecho de que el zapateo intercale la guajira en el baile supone ya la existencia de este género independientemente de aquel” (Grenet, 1997, p 69). Estos interludios, reproducen las progresiones armónicas en forma de arpeggio, aspecto éste que corrobora aún más el hecho observable de la similitud entre el punto y la guajira.



Figura 19. Zapateo cubano⁷⁵

A manera de conclusión.

Como habremos podido observar, las dos manifestaciones culturales de origen campesino (el punto y la guajira) presentan rasgos estructurales similares. En primera instancia, se evidencia el hecho de que dichos géneros no son netamente autóctonos desde la perspectiva del origen, lo que conlleva a crear nuevas denominaciones como en el caso del zapateo. En segunda instancia, en el denominado interludio y su lenguaje, la utilización de giros melódicos que fluctúan

⁷⁴ “Baile que, cultivado por la población campesina, aparece referido en las primeras décadas del siglo XIX como una derivación del zapateado andaluz y que perdurará hasta inicios del siglo XX” (Rodríguez, p 20).

⁷⁵ Fuente: Rodríguez, p 21.

entre lo modal y lo tonal representa un factor significativo en este tipo de pasajes instrumentales. Cuando se trata de la inclusión de giros armónicos en el último campo relacionado (lenguaje tonal), se evidencia un juego reiterativo de los tres principales grados funcionales: tónica, subdominante y dominante, con la tendencia a crear movimientos semicadenciales sobre el quinto grado. Cabe aclarar en este punto que cuando el lenguaje tonal aparece en dichos géneros, *“el punto se ha escrito en modo mayor, mientras la guajira tiene generalmente su primera parte en menor y su segunda en mayor”* (Grenet, 1997, p 73). Como última característica, tal vez la más significativa y evidente, se resalta el fenómeno de la simultaneidad como prototipo métrico indiscutible, dada la utilización en forma yuxtapuesta de los compases de seis por ocho y tres por cuatro

Esta síntesis referente a la música campesina cierra la primera parte del presente capítulo; en consecuencia de ello, nos dedicaremos en las subsiguientes líneas a la otra categoría mencionada por Argeliers León denominada *música popular cubana o música afro cubana*. Aclaremos previamente, y teniendo en consideración que el capítulo en desarrollo propone simplemente un acercamiento a dicho contexto artístico, que nuestro siguiente recorrido etnomusicológico ha sido organizado con dos propósitos en particular: uno, explicitar los géneros más relevantes de la música popular, sin pretender menospreciar los que queden excluidos del presente trabajo; y dos, exponer las principales características rítmicas utilizadas en dichas manifestaciones urbanas.

7.4 LA MÚSICA POPULAR CUBANA.

Como habíamos mencionado anteriormente, el fenómeno de la transculturación provocó el “intercambio” cultural general y musical; en este contexto, los géneros de origen español se mantuvieron especialmente vigentes en las zonas rurales del interior del país, pero fueron los ritmos de procedencia africana los que marcaron con más fuerza la música popular, siendo la estética denominada como el

*Afrocubanismo*⁷⁶, la que permitió la emancipación de dicha cultura. En términos de la musicóloga mencionada en líneas precedentes, Isabelle Leymarie: “*La música popular cubana ha estado durante muchos años dominada por gente de origen africano [...]. Los negros añadían síncopas a las melodías europeas, y transformaban los ritmos binarios en ternarios, más fáciles de bailar. La clave, ritmo de dos compases oriundo de África, se convirtió en el fundamento de la música popular cubana*” (2005, pág. 10). Complementando dichas perspectivas, Emilio Grenet (1901-1941) plantea que los géneros de la música popular cubana, teniendo en consideración la influencia racial germinal, podrían inscribirse en tres grupos distintos.

[...] En el lindero de lo español colocaríamos...la habanera y la canción... En el grupo que colinda con lo africano situaríamos... el tango congo; la conga; los cantos y bailes de comparsa; los cantos de clave, y la rumba [...]. Por último, en el grupo de la manera que nosotros llamaríamos segunda, porque recibe las influencias,..., de los dos aportes raciales directrices, colocaríamos: la contradanza, la danza, el danzón, el son, el bolero, la criolla, la guaracha, el pregón y la conga de salón (Grenet, p 73).

Teniendo como fundamento organizativo los planteamientos descritos anteriormente, presentaremos a continuación nuestro recorrido por los géneros más representativos de la música popular cubana, organizados bajo las tres siguientes macro-categorías: primera, géneros de descendencia española; segunda, géneros de descendencia africana; y tercera, géneros interculturales.

⁷⁶ El afrocubanismo representó una tendencia estética, sociológica y humanista liderada por las más grandes figuras de la intelectualidad progresista de los años 1920 y 1930 del siglo pasado. Surgió entonces, en aquellos años, la poesía de Emilio Ballagas, la de Nicolás Guillén, las investigaciones sociológicas y etnográficas de Fernando Ortiz, la literatura de Alejo Carpentier. El mundo del negro constituyó la fuerza potencial que aprovechó todo este grupo de artistas. En la música, el afrocubanismo tuvo su expresión, por un lado, en las piezas que trabajaban materiales rítmicos y maneras de hacer que se identificaron con el negro; piezas que se difundieron en el teatro bufo y en general en los medios urbanos. La industria del disco, la radio y el cine contribuyeron a la expansión y conocimiento de esta parte de la música cubana que se conoció como **música afrocubana**.

Algunas de estas maneras de hacer ritmos y géneros, pasaron, en la música profesional, a las obras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, exponentes, por otro lado, más representativos de esta tendencia por los aportes considerables que hicieron en el campo de la creación musical al plantearse la definición del estilo de la música cubana, en la esfera de la creación profesional, a partir del criterio generalizador de los antecedentes culturales cubanos (Rodríguez, p 40).

7.4.1 Géneros de descendencia española. La habanera. Este género representa, quizá, una de las manifestaciones más universales de la isla. Su prototípica microestructura rítmica (Fig. 20), tal vez reconocida por la ópera *Carmen* del compositor francés *Jorge Bizet* (1838-1875), representa uno de sus aspectos más característicos y relevantes.

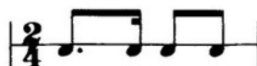


Figura 20. Estructura rítmica de la habanera

Cabe aclarar que algunos musicólogos como Felipe Pedrell y D'Harcourt manifiestan que la procedencia de dicha estructura pertenece, en el caso del primero, a un aire vasco conocido como *zortzico* y, en el caso del segundo, a la música prehispánica relacionada con la cultura indígena de los *Incas*. Estas discusiones generan obviamente ambigüedades frente a la procedencia del género en estudio que no pretendemos expandir, dada la línea de nuestro trabajo; simplemente queríamos poner en evidencia dicho aspecto instando, tal vez, a que la “problemática” podría ser discutida y/o ampliada en otro contexto temático.

Retomando las líneas iniciales en lo que se refiere a la célula rítmica como arquetipo, y ya que, entre otras cosas, Carpentier manifiesta que dicha nominación es errónea, creemos que aquella permite identificar claramente el género en estudio en cualquier contexto musical; sin embargo, ponemos en evidencia que nuestra percepción no coincide totalmente con las siguientes líneas, dado que, según *Grenet* y su poética descripción: “*Lo esencialmente genérico en la habanera no está en el ritmo que sustenta la melodía, sino en la calidad del alma que ésta expresa en sus giros, suave, dulce y elegante a la vez, como el lenguaje de nuestros patricios*” (1997, p 74).

7.4.2 Géneros de descendencia africana. El tango congo. El tango congo es básicamente un aire de naturaleza vocal que se desarrolló en el interior de la sociedad cubana durante las dos primeras décadas del siglo XX. Aunque presenta una estructura rítmica reconocible (Fig. 21), ha sido cultivado con mayor relevancia

dentro del arte escénico y en consecuencia, su emancipación desde la perspectiva netamente musical no exhibió una trascendencia como la de los demás géneros.

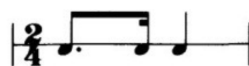


Figura 21. Estructura rítmica del tango congo

Desde la perspectiva rítmica, el tango congo muestra una fuerte influencia de otro de los más importantes de la cultura popular cubana, el Son. Una de sus características principales, en cuanto a texto y contexto se refiere, es el hecho de imitar el habla y las costumbres de las personas que pertenecen a las etnias de raza negra.

Como muestra importante dentro del ámbito académico musical, se resalta la presencia de esta manifestación en ciertas zarzuelas, tales como *"Mamá Inés de Ernesto Lecuona, y Popopó, de Cecilia Valdés, original de Gonzalo Roig"*⁷⁷.

La conga. Como uno de los principales géneros dentro de la cultura musical cubana, la conga tiene su centro genésico en otro de los ritmos importantes, dada la emancipación del mismo a manos del compositor Manuel Saumell (1817 - 1870), la contradanza⁷⁸. Como afirma Carpentier:

Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza francesa principalmente, una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones...que creaban un hábito originando tradición. [...] Como es sabido, el ritmo mal llamado de "habanera", aparece ya, sin la menor alteración en las *contradanzas cubanas* de principios del siglo XIX (1946, p 142).

⁷⁷ http://radiocuba.net/musica/generos/tango_congo.php

⁷⁸ Aclaramos que aunque dicho género se menciona en este momento, dada la necesidad conectiva, en la siguiente sección (géneros interculturales) se realizara la conceptualización y ampliación pertinente.



Figura 22. Contradanza cubana del siglo XIX

Si analizamos los elementos rítmicos constitutivos (mano izquierda) de la contradanza ejemplificada en el fragmento anterior, podríamos determinar que éstos están organizados de la siguiente manera: una corchea con puntillo, una semicorchea y dos corcheas. Si a esta configuración rítmica típica del género en mención se le inserta una ligadura de prolongación, se obtiene la configuración rítmica del acompañamiento (Fig. 23. Fuente: Carpentier, p 142) propia del género conocido tradicionalmente como *Conga*.



Figura 23. Contradanza "Tu madre es conga"

Frente a este género, nos dice Grenet:

Aún actualmente se llama conga a una comparsa callejera que canta y baila con el ritmo que marca un juego de tambores de tamaños diversos de procedencia africana. El baile se reduce a marchar al compás de ese ritmo donde alternativamente, en todos los compases pares, se destaca una síncopa que los comparsas subrayan levantando ligeramente una pierna y marcando el golpe con un brusco movimiento del cuerpo (Grenet, 94).

Corroborando lo planteado, en la siguiente estructura rítmica (Fig. 24) propia de la conga, se pueden observar e inferir los aspectos mencionados por Grenet: célula de dos compases que involucra el elemento sincopado en el segundo de ellos.

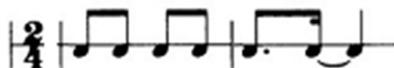


Figura 24. Estructura rítmica de la conga

La rumba. “Rumba brava” es la denominación auténtica del género polirrítmico conocido tradicionalmente como rumba, manifestación socio-cultural que surgió a finales del siglo XVIII en los compilados urbanos conocidos como *solares*⁷⁹. La rumba es “*un ritual complejo y sobrecogedor, que conjuga canto, danza, percusión y declamación*” (Leymarie, p 25). Desde la perspectiva vocal, la rumba se caracteriza por su canto responsorial configurado por un solista y un coro que responde entonando los cantos al unísono. Las letras contienen, en algunas ocasiones, vocablos de procedencia afroide y los acentos prosódicos quedan subordinados al aspecto rítmico. La rumba, como macro-género, contiene tres subgéneros principales conocidos tradicionalmente como: *Guaguancó*, *Yambú* y *Columbia*⁸⁰. De los tres, el que ha logrado una mayor trascendencia e impacto dentro de la música popular afrocubana, sin duda alguna, es el primero de ellos.

El guaguancó. “El tema del guaguancó es la posesión sexual, simbolizada por un golpe pelviano llamado “vacunao” (o abrochao). Según una antigua tradición congo,

⁷⁹ *Solares*. Edificaciones urbanas de un solo piso en donde habitan, indistintamente de la raza, personas de bajos recursos económicos. Desde la perspectiva arquitectónica, se trata de una construcción basada en la distribución de varios cuartos ubicados a lado y lado de un pasillo abierto. Entrevista realizada por el autor (IX-20-2012) a Cristina Pérez Madiedo –guitarrista cubana nacida en la Ciudad de la Habana-.

⁸⁰ “El yambú, como antecesor del guaguancó, es un género urbano que evoca el cortejo de los ancianos. El ritmo es lento, como suspendido, y la coreografía formal, sin golpe de pelvis. [...] se toca con instrumentos de percusión. La Columbia, Danza masculina convulsiva, intensa y competitiva. Las letras están formadas por frases cortas salpicadas de africanismos (a veces, elementos tomados de cánticos congos, *lucumies* o *abakua*) o interjecciones consagradas” (Leymarie, págs. 29-30). Estas líneas se podrían complementar con los siguientes opiniones: “Por ser de extracción rural, más primitiva y menos desarrollada melódica y literariamente, la rumba Columbia evoca acentos quejumbrosos de antaño, muy característicos en ciertos cantos congos” (Évora, 1997, p 177).

el guaguancó se bailaba en un círculo (oya), forma sagrada del universo” (Leymarie, p 28). Este género vocal-instrumental se acompaña con instrumentos de percusión organizados así: tres tumbadoras llamadas, desde la más grave hasta la aguda: “*salidor, tumba tres-golpes y quinto*” (Évora, 1997, p 183); a estos membranófonos se añaden, por una parte, las inconfundibles claves con un patrón rítmico específico⁸¹ y un ritmo complementario denominado “*cáscara*” (Fig. 25a), ejecutado generalmente en una campana o en el costado de un cajón. Simultáneamente con dicho ritmo, se presenta, ya sea en la tumbadoras o en la línea melódica, la estructura rítmica prototípica (Fig. 25b) de este género. Veamos a continuación dichas construcciones, conjuntamente con un fragmento vocal netamente afroide (fig. 25c):



Figura 25a. Estructura rítmica de la “cáscara”

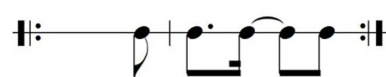


Figura 25b. Estructura rítmica del guaguancó



Figura 25c. Canto de guaguancó⁸²

Nos parece pertinente agregar a los aspectos planteados anteriormente otro elemento arquetípico del género en estudio. Dicho elemento, una especie de “llamada al estilo militar”, se denomina *diana del guaguancó* (Fig. 26) y corresponde a una estructura melódica construida con una interválica específica que involucra terceras y segundas. Leo Brouwer evidencia dicha estructura de la siguiente manera:



Figura 26. Diana de Guaguancó⁸³

⁸¹ Esta estructura rítmica se presentará dentro del compilado denominado características rítmicas específicas.

⁸² Fuente: Padrón José. Video documental, *Leo Brouwer GuitArt Cinema*-Parte 9. (Transcripción nuestra).

⁸³ Fuente: Brouwer, 2004, p 38.

7.4.3 Géneros interculturales. La contradanza. La contradanza (Fig. 27) es un género enmarcado dentro de pequeños formatos que se ejecutaba con cuatro, seis u ocho personas. Durante el siglo XVIII y muy al estilo vienes, se bailaba después de la ejecución del minueto; es decir, la secuencia minueto-contradanza era una de las características de los bailes de salón de aquella época. Su hilo articulador, en el nivel instrumental, corresponde a la organología de los metales, en este caso específicamente a las trompas, “La tonadilla escénica en 1765 disponía de cinco violines, dos trompas, dos oboes y un contrabajo, pero no fue en la orquesta del teatro, sino en el intercambio de los minuets y las contradanzas de los salones con olor a título nobiliario donde las trompas adornaron a la contradanza criolla” (Galán, p 109). Desde el punto de vista estructural, la contradanza consta de dos secciones simétricas; siendo la segunda de ellas la parte más elaborada y definida, en palabras de Laureano Sánchez de Fuentes, de “estilo más intencionado”.



Figura 27. Fragmento de *San pascual bailón*. Contradanza ⁸⁴

Nos parece pertinente, en este punto, llamar la atención sobre una singular asociación aritmética que se da entre el denominado “tema música africano” y el

⁸⁴ Contradanza del siglo XIX (1803), Fuente: Galán, N. p 111. Es interesante observar el elemento modal generado en la segunda sección a causa del fa natural, según Grenet: “en su segunda parte puede verse un matiz modal mixolidio, característico del folclor español” (Op cit. Pág. 60).

género en estudio. Con tal propósito nos permitiremos retomar las subsiguientes líneas extraídas de los escritos del compositor cubano Natalio Galán (1931 - 1985):

Ocurre en varias formas aunque básicamente es el mismo patrón. Está extendido por toda el África occidental, central y oriental. De hecho, tanto por su ubicación como por su forma típica, merece llamársele el “tema musical” africano. Consiste en una frase de doce corcheas subdividida ya como (2+2+3) + (2+3) o alterada en (2+3) + (2+2+3). Su expresión más sencilla esta en estas formas:



Figura 28a. Tema musical africano

Complementando estos planteamientos, el autor prosigue argumentando que: “La subdivisión en 3, 3, 2, de las ocho semicorcheas básicas al 2 por 4, fundamentó la mayoría de veces como patrón rítmico a la frase musical de la contradanza cubana” (Galán, 1997, págs. 264-265). Observemos las evidencias de lo descrito a través de las siguientes células rítmicas (Fig. 28b) relacionadas con dicha proporción aritmética y la inclusión de las mismas en un fragmento musical (Fig. 28c).

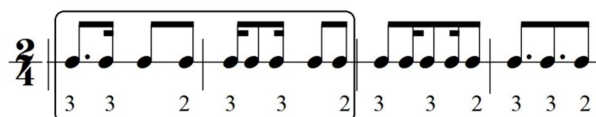


Figura 28b. Células rítmicas con proporción 3, 3, 2.



Figura 28c. Células rítmicas aplicadas.⁸⁵

⁸⁵ Fuente: Carpentier, p 191. Fragmento de la contradanza *La Tedezco* de Manuel Saumell.

La danza. En el contexto cubano, la danza representa el géneroailable evolucionista cuyo germen precedente directo es la ya mencionada contradanza. Una de las características principales de este género, fuera de su estructura formal similar a su antecesor, se da en el campo métrico a causa de los contrastes súbitos generados entre los compases de seis por ocho y dos por cuatro.

El danzón. Como sucesor directo de la danza y, en términos de Leymarie, matriz del mambo y el chachachá, el danzón (Fig. 29) surgió a finales del siglo XIX dentro de la cultura cubana, específicamente en la provincia de Matanzas, como “rechazo” a la rigidez de la contradanza. Su principal característica rítmica se da por la aparición de uno de los arquetipos más importantes de la música popular cubana, el llamado *cinquillo*⁸⁶. “El danzón aparece con la figura rítmica del cinquillo como parte de un proceso gradual y casi natural” (Acosta, 2007, p 44).



Figura 29. Fragmento de danzón⁸⁷

El son. “El son es la perfecta encarnación del alma cubana. [...] Constituye la espina dorsal de la salsa y ha inspirado también a compositores clásicos como Amadeo

⁸⁶ Frente a esta estructura rítmica prototípica nos referiremos más adelante cuando hablemos de las características rítmicas de la música afrocubana.

⁸⁷ Fuente: Leymarie, págs. 22-23.

*Roldan, cuyo magnífico Motivos del son es una obra maestra del repertorio clásico cubano*⁸⁸. El son, como género vocal-instrumental de descendencia española-africana (especialmente congo) y rítmicamente sincopado, nació a finales del siglo XIX por la confluencia de diferentes tipos de canciones. En ese entonces, los músicos lo ejecutaban con instrumentos rudimentarios descritos de la siguiente manera: “*la marímbula (cajón con una abertura en el medio y flejes metálicos pulsados, que recuerda al mbira africano), la botija (con un orificio lateral para soplar, y que hacía las veces de contrabajo) y el tres (hecho en ocasiones con un cajón de bacalao y generalmente rasgado de manera percusiva)*” (Leymarie, p 32).

Desde el punto de vista rítmico-armónico, el son se caracteriza por dos aspectos esenciales: primero, la sincopa; y segundo, las anticipaciones. Estos factores estructurales (fig. 30) se encuentran inmersos, usualmente, en la métrica simple del dos por cuatro.

Su cualidad revolucionaria consiste en una estructura polirrítmica sujeta a una unidad en la cual las líneas rítmico-melódicas se entrecruzan, se persiguen, se encuentran y se separan. Mediante un diseño constante a cargo del contrabajo, ejecutado en *pizzicato*, que constituye el llamado bajo anticipado sincopado, se revela una de las principales características del género, fijando así la franja de dicha base rítmico-armónica” (Évora, 2003, p 45).



Figura 30. Base rítmico-armónica del bajo en el son⁸⁹

Desde el punto de vista formal, el son se encuentra estructurado con motivos reiterativos de naturaleza responsorial (coro-solo), establecidos bajo la repetición de un estribillo, cuya longitud no excede los cuatro compases y es originalmente

⁸⁸ Leymarie, p 31. Instamos a nuestros lectores a revisar el análisis realizado por Leo Brouwer de la obra y el autor referenciados en la cita en cuestión. Dicha deconstrucción aparece inmersa en las páginas 35 a 44 del libro *Gajes del oficio*, editado por Letras cubanas (2004).

⁸⁹ Fuente: Grenet, p 92. Op cit.

denominado como “montuno” (intervención del coro), y un motivo contrastante (voz solista) que no solía sobrepasar los ocho compases.

El son montuno. El son montuno⁹⁰ o *manigüero* (Fig. 31), como antecesor del son y muy emparentado, dada su procedencia española con uno de los géneros campesinos mencionados anteriormente, la guajira, es reconocido dentro de la sociedad cubana como el son original. Una de sus características principales, teniendo en consideración las letras de las canciones – románticas, pastorales o patrióticas -, es la de mantener un tempo calmado y pausado en cuya estructura interna alternan dos secciones específicas, una *copla* y un *estribillo*; éstas, según el musicólogo cubano Jesús Gómez Cairo (1949-), generalmente se presentan en forma improvisada. *“El estribillo, una vez comenzado, seguía repitiéndose igualmente o en variantes, aunque solía suceder que una vez repetido muchas veces el estribillo original fuera sustituido por otro, bien improvisado (sic), o bien tradicional en la comunidad”* (Gómez, 1997, p 129). En cuanto a la copla, su contenido textual presenta una variedad de elementos que reflejan circunstancias del medio, tales como textos narrativos, satíricos, amorosos o relacionados con el quehacer diario. Estos dos aspectos vocales generalmente se acompañan con una organología específica que involucra un cordófono (guitarra) y dos instrumentos de percusión: el bongó y el güiro.

Sus rasgos armónicos dejan entrever una cierta simplicidad que abarca progresiones elaboradas bajo el primero, cuarto y quinto grados. Dada esta sencillez del movimiento acórdico, las partes improvisadas de la percusión generan el contraste necesario para equilibrar, de cierta manera, la carencia de giros armónicos de mayor relevancia.

⁹⁰ *“El son montuno se practica en toda la isla con variantes regionales perceptibles en Bayamo, Manzanillo, Majagua y Pinar del Río”* (Esquenazi, p 196).

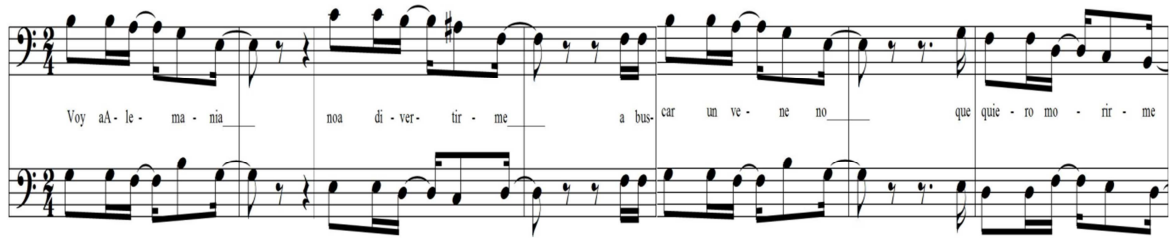


Figura 31. Fragmento de son montuno⁹¹

La Criolla. La criolla (Fig. 32) es uno de los géneros vocales-individuales más recientes en la música popular cubana y deriva propiamente del *canto de clave*.⁹² Su diferencia radica en que tiene un aspecto melódico más desarrollado y elaborado y un *tempo* lento que posibilita mantener una sensación de reposo, de calma, y apreciar el lirismo de su línea melódica. Su estructura formal es configurada por dos secciones simétricas de dieciséis compases cada una, precedidas generalmente por una *antesala* introductoria. Estas partes se encuentran incluidas dentro de una métrica compuesta, con el compás de seis por ocho como unidad principal.



Figura 32. Fragmento de Criolla⁹³

El pregón (Fig. 33a). Es considerado uno de los géneros más característicos de la música cubana y sus inicios involucran el arte escénico, específicamente el teatro, espacio en el cual dos personajes, el negro y la mulata, interactuaban en lo que se denominó “*dueto cómico*”. Posteriormente, dicho juego teatral se desplaza a las calles en forma de monólogos realizados por vendedores ambulantes que anuncian su mercancía, y es en ese contexto donde Grenet plantea la siguiente descripción: el

⁹¹ Fuente: Gómez, p 130. Op. Cit.

⁹² “Composición para ser cantada por conjuntos vocales acompañados por instrumentos rítmicos (tambores, marugas, claves, etcétera), que recorrían las calles de la ciudad, en una manifestación jubilosa de los negros esclavos” (Grenet, p 72. Op. Cit.).

⁹³ Fuente: Baxter, p 61. Criolla de Sindo Garay “La perla Marina”.

pregón, “*nace del canto de nuestros vendedores, que hacen así más ameno y llevadero su trabajo*” (Grenet, p 99).



Figura 33a. Pregón callejero

Nos parece importante traer a la consideración otra construcción melódica (Fig. 33b) sobre la cual se basa dicho canto callejero; esta estructura es planteada por Leo Brouwer (2004, p 38) de la siguiente manera:



Figura 33b. Estructura melódica del pregón callejero

Cabe resaltar que este tipo de canto vernáculo típicamente folclórico de la sociedad cubana ha sido empleado por algunos compositores académicos, en algunos casos en forma literal y en otros ligeramente modificado. Es así como aparecen, por ejemplo “*El manisero de Moisés Simons, el frutero de Ernesto Lecuona, el dulcerito de Rosendo Ruiz y frutas del caney de Felix Caignet*” (Grenet, p 100).

Después de las anteriores líneas, en las que hemos tratado de referir los contextos y los aspectos más relevantes de los diferentes géneros que hacen parte de la cultura musical popular de la sociedad cubana, nos permitiremos, y ya para finalizar el desarrollo del presente capítulo, complementar y/o ampliar el aspecto rítmico de dichos géneros, dado que, a nuestro juicio, es precisamente éste el aspecto fundamental en la construcción de un marco musical en el contexto de la isla. Desde esa perspectiva, nos referiremos a algunas particularidades que consideramos pertinentes y relevantes y que han sido incluidas en lo que hemos denominado características rítmicas específicas.

7.5 CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS ESPECÍFICAS.

Casi toda la música popular cubana gira en torno a una estructura rítmica conformada por dos compases, “Esto ocurre no solo en la música instrumental, sino aún en la vocal, en nuestras condiciones, que es donde con mayor razón la melodía debe extender sus alas sobre el yugo del isocronismo rítmico, y lo mismo en las formas que emplean la medida de 2/4 que en las que usan la de 6/8” (Grenet, p 61). Estos planteamientos nos permiten inferir que, dentro de dicha música germina un módulo rítmico que se convierte en un arquetipo perfectamente reconocible y perceptible a los oídos. Estamos hablando del fenómeno denominado como la *clave* cubana (Fig. 34), con todas sus posibles variantes e inclusiones según el género sobre el cual se esté ejecutando (Fig. 35). Dicho patrón rítmico es el siguiente:

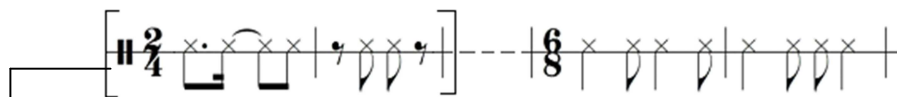


Figura 34. La clave cubana

Género	Célula rítmica respectiva	
	Notación simbólica	Notación musical
La clave son	X..X..X...X.X...	
La clave del Guaguancó	X..X...X..X.X...	
La clave de la Columbia	X..XX..XX.X.X...	
La clave del Danzón	X.XX.XX.X.X.X.X	
La clave en el afro	X..XX.X.X.X.X...	
La clave del punto campesino	X.XX.XX.X.X.	
La clave del Bembé	.X.X.XX.X.XX	

Figura 35. La clave en otros géneros⁹⁴

⁹⁴ Núñez, 2000. Nota aclaratoria: en la figura relacionada la notación simbólica es la que aparece originalmente en el documento. Para una mayor comprensión, el agregado (notación musical), ha sido incorporado por nosotros.

Alterna al módulo(s) rítmico anterior, existe otra estructura de la misma naturaleza que se ha establecido como un prototipo de la música popular aunque su procedencia, como aclara Carpentier, es de origen africano. Su denominación, dada su configuración basada en cinco figuras, responde al nombre de *cinquillo*.

El *cinquillo* es evidentemente de origen africano. Tiene la regularidad rítmica, la simetría de ciertas percusiones rituales del *vodú*. Su difusión y persistencia se observa en las regiones de América donde el negro constituyó mayoría o estrato importante de la población. Acompañaba el baile de La Resbalosa en Argentina, cuando era todavía danza de negros y zambas. Es un ritmo fundamental en Santo Domingo y Puerto Rico. Es la base del merengue Haitiano (Carpentier, p 131).

Este elemento, micro-motívico por su organización y, como recordaremos, el arquetipo rítmico fundamental del género denominado *danzón*, está estructurado dentro de una única unidad temporal en cuyo espacio alternan dos figuras específicas: la corchea y la semicorchea. La unión de estas entidades rítmicas, cuya aparición genera un desplazamiento del acento y crea una percepción rítmica sincopada, configura el módulo rítmico en mención (Fig. 36).

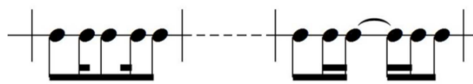


Figura 36. El cinquillo cubano

Como afirma Carpentier, la particular ubicación de las dos corcheas a ambos lados del espacio temporal métrico, se encuentran también en las bases rítmicas de la organología de los membranófonos de la región haitiana, específicamente en las percusiones del *radá*, y en algunos ritmos *batás* de la música cubana. Observemos un ejemplo de las primeras canciones en *patois créole* (fig. 37) traídas por los “negros franceses” a Santiago, totalmente construidas sobre el *cinquillo* cubano.



Figura 37. Fragmento de *El Cocoyé*⁹⁵

Otra de las estructuras rítmicas que tipifican la música popular ha sido creada directamente de la clave cubana (clave son) ya mencionada anteriormente. Hablamos de esta extracción dado que, si seccionamos dicha estructura en dos motivos (x) y (y), será evidente que la aparición del denominado *tresillo cubano* (Fig. 38) – como recordaremos, es la misma estructura del acompañamiento del género conocido como *Conga*,- pertenece por completo al primero de los segmentos referidos.

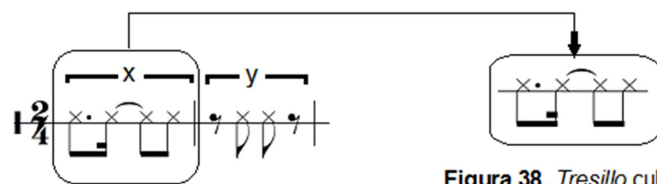


Figura 38. *Tresillo* cubano

Estas micro-estructuras corroboran, una vez más, la importancia del establecimiento de lo afroide dentro de la cultura musical cubana. Su reiterada ejecución a lo largo de las canciones configura evidentemente un patrón isorrítmico, cuya permanencia pone en relieve otro de los aspectos típicos de las etnias y la música tradicional africana, el *obstinato*.

Con el propósito de ampliar el objeto en estudio, nos permitiremos, poner en evidencia varias estructuras rítmicas (Fig. 39) que han sido recopiladas por el musicólogo Mario Rey, bajo la denominación de *taxonomía de los ritmos afrocubanos*. Nos parece pertinente traer a colación dichos ejemplos, dado que

⁹⁵ Fuente: Carpentier, p 132.

synthetizan con claridad casi la totalidad de las células, bajo una organización que resalta dos macro grupos; uno, estructuras rítmicas de naturaleza binaria y dos, estructuras rítmicas de naturaleza cuaternaria.

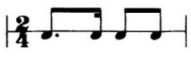
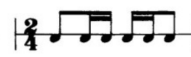
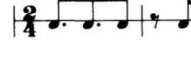
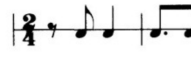




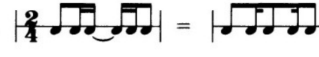


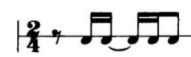



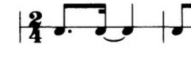


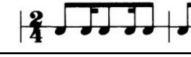
Grupos binarios		Grupos Cuaternarios
Grupos derivados da Habanera	Grupos derivados da Contradanza	
<i>Habanera</i>	<i>Contradanza</i>	<i>Son Clave</i>
1. 	7. 	13a. 3-2: 
<i>Habanera variant</i>	<i>Contradanza variant</i>	13b. 2-3: 
2. 	8. 	<i>Rumba Clave</i>
<i>Tresillo</i>	<i>Cinquillo</i>	14. 
3. 	9. 	<i>Son</i>
<i>Son</i>	<i>Cinquillo variant</i>	15. 
4. 	10. 	<i>Guaguancó</i>
<i>Tango-Congo</i>	<i>Variant</i>	16. 
5. 	11. 	<i>Conga-Comparsa</i>
<i>Conga</i>	<i>Variant</i>	17. 
6. 	12. 	<i>Danzón</i>
		18. 

Figura 39. Taxonomía de los ritmos afrocubanos⁹⁶

Culminamos este primer capítulo de nuestra tesis anexando tres estructuras rítmicas propias de la percusión (Fig. 40) en los géneros del Bolero y el Son-guaracha, evidenciadas por nuestro compositor en estudio en su, ya mencionado anteriormente, análisis sobre *Motivos del son* de Amadeo Roldán.

⁹⁶ Fuente: Rey, p 193.



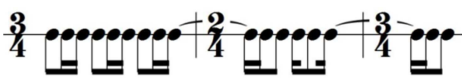
Instrumento	Ritmo	Motivo rítmico
Maracas	Bolero	
Bongó	"Martillo". Repique de Guaracha-Son	
Güiro	"Rallao". Guaracha-Son	

Figura 40. Otros motivos rítmicos de la percusión⁹⁷

Conclusión.

Como habremos podido corroborar a lo largo de este recorrido etnomusicológico, la música cubana con sus prototipos rítmicos, géneros, organología, giros armónicos y confluencia étnica, presenta todo un contexto socio-cultural artístico que, evidentemente, enriquece el panorama iberoamericano dentro del arte musical. En este contexto, los compositores académicos como Ignacio Cervantes (1847-1905), Amadeo Roldán (1900-1939), Manuel Saumell (1817-1879), Alejandro García Caturla (1906-1940), Carlos Fariñas (1934-2002), Roberto Valera (1938-), Andrés Allen (1950-) y Ernesto Lecuona (1895-1963), entre otros, han sobresalido por la inclusión directa de elementos típicos de su folklor en sus modos de hacer. En dicha lista artística y como parte del árbol genealógico del último compositor relacionado, podríamos añadir al maestro Leo Brouwer, una de las cimas del mundo de la literatura musical moderna, quien describe sucintamente la articulación de su entorno socio-cultural artístico con su música, de la siguiente manera:

Desde que comencé a componer, desde el 55 hasta la actualidad, yo tomo elementos de la música popular cubana. Lo que yo cojo son células de las músicas más antiguas (músicas rituales africanas), he cogido células rítmicas y melódicas que son arquetipos y las he elaborado en un contexto más universal. Para mí lo ideal sería que trascendiera en el espacio y el tiempo en la misma dirección que habían tomado Roldán y Caturla (Padrón, parte n° 9).

⁹⁷ Fuente: Brouwer, 2004, págs. 42-43.

Dicha descripción corrobora la importancia que tiene el folclor cubano para nuestro compositor en estudio; este factor, esencia de nuestra propuesta investigativa, perfila, en el nivel micro estructural, el desarrollo del siguiente capítulo, que emprenderemos en las siguientes páginas bajo la denominación de *Estudio de la obra guitarrística brouweriana*.

8. CAPÍTULO 2. ESTUDIO DE LA OBRA GUITARRÍSTICA BROUWERIANA

Después de nuestro anterior acercamiento al terreno de la etnomusicología, hemos llegado así al segundo y último capítulo de nuestra tesis que representa, dada la línea temática principal, el corpus del presente trabajo investigativo. Enmarcados en ese contexto, iniciaremos el desarrollo del capítulo en mención aclarando previamente que éste ha sido organizado bajo las tres categorías propuestas por *LaRue* en su análisis del estilo, ya evidenciadas, como recordarán, en nuestro marco teórico. De igual manera, articulado con aquéllas y dentro de la delimitación sintáctica denominada grandes dimensiones (delimitación temporal planteada en la segunda categoría), se ha involucrado la propuesta de H. Schenker con su correspondiente proceso reduccionista⁹⁸.

En consecuencia de lo anterior y enmarcados dentro de la primera categoría (antecedentes), se presentan en primer lugar los acontecimientos relacionados con la vida del compositor, conjuntamente con una cronología de su catálogo y un panorama contextual de las cuatro obras seleccionadas para el trabajo analítico (Danza característica, Fuga N° 1, Micropieza N° 4 y Estudio sencillo N° V), ambos aspectos interrelacionados directamente con la primera etapa de labor creadora. Posteriormente y dentro de la segunda categoría (observación), se han plasmado las líneas concernientes al análisis teórico musical de las obras en mención, involucrando la organización sintáctica específica. Por último, cerrando el capítulo en desarrollo y por ende nuestro trabajo investigativo, se presenta una valoración de dicho repertorio en el nivel estésico, conjuntamente con una caracterización de la técnica compositiva brouweriana, aspectos éstos que identifican el análisis del estilo dentro de la tercera categoría analítica (*evaluación*).

⁹⁸ Aclaremos en este punto que la teoría analítica relacionada no fue aplicada a las obras Fuga N° 1 y Micropieza N° IV, puesto que los acontecimientos melódico-armónicos implicados en el discurso sonoro de las mismas impidieron desarrollar a plenitud el proceso teórico correspondiente. Dada esta circunstancia, hemos tomado la decisión de excluir dicha teoría en las obras citadas.

8.1 ANTECEDENTES.

8.1.1. Leo Brouwer, un recorrido biográfico.

Podríamos hablar del Leo Brouwer guitarrista, del Leo Brouwer director de orquesta y del Leo Brouwer compositor. No agotaríamos así los posibles aspectos (...). Porque Leo Brouwer es algo único, vital, monolítico e indistinto; es un músico que subsume en si todas esas partes pero que es muchísimo más que las sumas de las mismas, como ocurre con cualquier organismo vivo, y la actividad artística es la misma. (Marco, 2010, p 30).

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida es el nombre de uno de los compositores más importantes de la actualidad artística musical del continente americano. Bajo serias complicaciones, dado el retraso de tres días después de la fecha prevista para su aparición al mundo, Leo Brouwer nació en la ciudad de la Habana un día miércoles 1 de marzo de 1939 a las cuatro de la tarde. *“Esa tarde en el Hospital Calixto García realmente el maestro nació dos veces. Una vida fue dada por su madre y la otra se la dio, o mejor, la salvó la enfermera que se encontraba junto a la doctora asistiendo al parto. [...] De no haber estado allí esa providencial mujer reviviendo a aquel bebito, reanimando su cuerpo y su aliento, ese hombre excepcional quizás no hubiera existido”* (Hernández, p 1).

Sus primeros años de vida transcurren en un ambiente de músicos que enmarcan cuatro figuras en particular: su madre Mercedes Mesquida González (Fig.1), cantante y saxofonista que actuó como solista junto a su tío-abuelo Ernesto Lecuona (Fig. 2); su padre, Juan Bautista Brouwer Lecuona (Fig. 3) de origen franco-holandés, médico, investigador y aficionado a la guitarra clásica y flamenca, y su abuela paterna, hermana de Ernesto, Ernestina Lecuona (Fig. 4), reconocida en el medio artístico como una gran pianista.



Fig. 1. Mercedes Mesquida **Fig. 2.** Ernesto Lecuona **Fig.3.** Juan Brouwer **Fig.4.** Ernestina Lecuona

Frente a este entorno musical, que involucra principalmente sus primeros años de existencia, su abuela y el piano, como fuente sonora, comenta Brouwer:

Lo tengo presente como si fuera hoy, cuando yo tenía como 4 o 5 años vivía con mi abuela Ernestina Lecuona..., y había pianos por todos lados; Ester Borja llegaba a cantar..., después llegaba un tal Fernando Albuérne..., bueno, era un trasiego de artistas valiosos en la historia de la música cubana por todo lado y el piano era el gran centro. Ese piano sonaba, ¡sona bien!, me gustaba, pero no era nada especial; era como parte de ese entorno que no era especial, era simplemente mi vida que transcurría entre el pedazo de la cocina, el patio, que era lo que más me gustaba para jugar y corretear, y ese instrumento raro que lo tocaba la abuela con todos sus amigos (Alderte, n° 1).

Este entorno primigenio fundamental “indirecto” cimienta las bases sensoriales que conllevan posteriormente a su acercamiento directo al arte sonoro, a través de sus primeros estudios de solfeo y teoría, realizados con su tía Caridad Mezquida, y de guitarra, en una primera instancia y de manera empírica, con su padre. Este contacto con la guitarra y su impacto emocional, muy diferente al planteado en líneas anteriores relacionadas con el piano, es narrado por Brouwer así: *“un día, a los 12 o 13 años, encuentro a mi padre tocando la guitarra y ese instrumento me hechizó. No sé porqué, era el sonido, la dulzura, pegado al cuerpo, un instrumento sensorial por excelencia”*⁹⁹. Cabe resaltar que, dentro de las primeras enseñanzas dadas por Juan

⁹⁹ Alderete, Ángel. *Leo Brouwer HOMO LUDENS*, (N° 1). Otra de las experiencias en la vida del compositor durante esas épocas que influirán en su música, fue su acercamiento directo con el arte pictórico: *“...El color y el dibujo me llamaron con esa fuerza que tiene lo visual. Ya estaba: sería pintor. Estudie pintura con ahínco desde los 12 hasta los 15 años. Pero no era eso. No se me ocurrió pensar que sin talento para pintar no se puede ser pintor. Y yo no lo tengo. Con toda naturalidad me cambié para la música y ahí me encontré bien”* (Giro, 1986, p 65).

Brouwer a Leo, se destaca un aspecto fundamental cognitivo y de sensibilidad pre establecido en la mente del compositor. Él mismo relata este hecho de la siguiente manera:

Mi padre me enseñó dos acordes, La menor y Mi mayor, pero hay un tercer acorde... y ese no me lo enseñó, y yo lo busqué de oído; yo puse el acorde mal, el acorde mal era un acorde disonante..., dije: éste no es y busqué el otro, llamo a mi padre, se lo muestro y dice: ¡ah te lo aprendiste, lo sacaste de oído!, pero le dije ¿Sabes una cosa?, este otro acorde “malo” me gusta más. ¿Porqué aquel acorde disonante, que era más propio de un Stravinsky..., o de un clásico me gustaba más?, lo ignoro, mi sensibilidad iba hacia esa cosa que llamamos música contemporánea¹⁰⁰.

Habíamos anotado anteriormente su experiencia en su acercamiento con la guitarra en una primera instancia, dado que, en una segunda y a la misma edad (14 años), su encuentro con el pedagogo Isaac Nicola (Fig. 5), pilar fundamental de la Escuela Cubana de Guitarra¹⁰¹, representa para Brouwer el gran acontecimiento de su vida y, por ende, marca su definitiva y directa inclusión en el ámbito académico instrumental guitarrístico. Ese primer encuentro es narrado por Nicola así:



Figura 5. Isaac Nicola

Era un muchachito serio, parecía muy introvertido, con un interés muy grande. El vino con su padre, quien fue el que habló con migo porque quería que yo le diera clases; en el transcurso de las primeras me di cuenta que el tocaba algo de guitarra, tocaba flamenco, entonces empecé a tocarle algunas cosas que él no conocía (Padrón, parte 4).

¹⁰⁰ Alderete, Ángel. *Op. cit.* Hacemos notar en este punto que el acorde “malo” al que se refiere Brouwer dentro de las posiciones habituales de la guitarra, obedece al “iv grado” distribuido así:



¹⁰¹ “[...] Clara Romero de Nicola, que incorpora elementos de la guitarra popular; Isaac Nicola, que le da un nuevo ordenamiento a los programas de estudios; Vicente González-Rubiera, quien funde la técnica clásica... con lo más genuino de la música popular cubana, y Leo Brouwer, que sintetiza todos estos elementos y añade nuevos procedimientos técnicos, con obras que responden a ese otro modo de abordar la guitarra, más todo lo que aportan los compositores no guitarrista y la nueva generación de cultores del instrumento, son pilares de la escuela cubana de guitarra” (Giro, 1997: pág. 20).

De esta primera colisión con el mundo guitarrístico propiamente académico, Brouwer describe de la siguiente manera el impacto causado por Nicola al ejecutar para él, el repertorio de los grandes clásicos: *“Tocó para mi obras del Renacimiento español, Barroco, siglo XIX, música del siglo XX (Homenaje a Debussy de Manuel de Falla); y desde que tocó el Renacimiento español, me dio un golpetazo, me traumatizó radicalmente y todo aquello que era intuición se convirtió en una vivencia cultural de las más poderosas”*¹⁰².

Después de esas incursiones ya académicas iniciales, ingresa formalmente al Conservatorio Carlos A. Peyrellade de la ciudad de la Habana, donde se gradúa en el año de 1956, después de presentar exámenes de suficiencia tanto de las asignaturas teóricas como instrumentales. Al culminar dichos estudios, Brouwer daba sus primeros conciertos profesionales como guitarrista (Fig. 6) y se destaca dentro de ellos uno de los primeros, el realizado en el *Lyceum Lawn Tennis Club*, el 22 de julio de 1955. Resaltamos dicho evento, puesto que fue precisamente en él, cuando Brouwer ejecutaba por primera vez una de sus primeras composiciones, el *preludio* de la *suite* para guitarra sola (1955), dando inicio así, y en forma autodidacta, a su labor creadora¹⁰³.

¹⁰² (Padrón, parte 4). En referencia a dicho impacto, agregaremos otras palabras planteadas por Brouwer en una entrevista realizada por Argel Calcines publicada en el 2007: *... al mostrarme el Renacimiento, me abrió puertas y ventanas a un maravilloso paisaje de infinitud y riquezas pasmosas. Nicola no sólo fue un patriarca para más de dos generaciones, significó un método, una disciplina, una calidad y rigor”*.(La música, el infinito y Leo Brouwer. pp. 18-27.)

¹⁰³ Nos detenemos un momento en este punto para traer a colación un elemento importante de dicho aspecto, narrado, de manera anecdótica, por su compañero de estudios y amigo *Jesús Ortega*. *“Leo una vez descubre, no recuerdo bien si era una Suite o eran piezas sueltas de Händel, pero que eran muy esqueléticas. Entonces él empieza a hacer arreglos, a hacer su versión, ahí comienza a ponerle floreos por aquí, armonías por allá y aquello sonaba tremendo, porque, sencillamente, no era que sonara mal, sino que estaba fuera del estilo. Leo le había hecho de todo, hasta unas variaciones, modificando a Händel completico, claro, la idea de él era muy definida; darle más interés a aquello para que funcionara mejor para la guitarra. Yo me acuerdo que nosotros la estudiamos...y se la tocamos a Nicola... y este se indignó y le dijo a Leo que uno no tenía que arreglar nada, que si quería hacer algo, pues, sencillamente, debía componerlo como algo propio. Luego, al poco tiempo después, ya estaba dando sus primeros pasos en la composición”* (Hernández, págs. 12-13), entrevista realizada por la autora al guitarrista y pedagogo cubano Jesús Ortega.



Figura 6. Leo Brouwer, inicios de su carrera guitarrística

Hacia el año de 1959 y con varias obras en su catálogo, Brouwer recibe por parte del gobierno cubano, concretamente del Ministerio de Cultura a través del Concejo Nacional de Cultura (CNC), una beca para realizar estudios superiores de composición. Su elección lo llevó a los Estados Unidos, específicamente a la *Juilliard School of Music* de Nueva York, y posteriormente al Departamento de Música de la Universidad de *Hartford*.

El gobierno cubano en el año de 1959 ofreció unas 60 becas y yo gané para estudiar composición y escogí la escuela Juilliard de New York, pensando en trabajar con Persichetti y así lo hice. Paralelamente había una serie de estudios sintéticos, un taller que se daba con Stephen Wolpe y una serie de estudios generales que los daba el propio Persichetti. [...]. Hablando de coros, yo estudié con Bennet la dirección coral mucho más a fondo que la orquestal, que asistía de oyente a las clases de Jean Morel, pero de todas maneras, fueron estudios complementarios a la composición. Esto fue aún en la Juilliard, después fui a Hartford en Connecticut. Leonard Rose me ofreció que fuera a enseñar guitarra a esta universidad, a cambio de los estudios que me daban gratis. [...] En ese tiempo también estudié un poco con Isadore Freed (Hernández, p 46).

En el año de 1960, después de dichos estudios y ya de regreso en Cuba, inicia su acercamiento al arte cinematográfico poniéndose al frente del departamento de Música del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Esta vinculación le permitió incursionar en la composición de música para casi un centenar de películas, tanto cubanas como extranjeras, de larga, media y corta duración. Desde ese mismo año, hasta 1967, y simultáneamente con esas actividades, Brouwer desarrolló una intensa labor pedagógica en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana “Amadeo Roldán”, impartiendo clases teóricas

relacionadas específicamente con la armonía, el contrapunto y la composición. En dicha actividad formadora, graduó a un número de reconocidos músicos cubanos entre los que se destacan “*Frank Fernández, Gonzalo Romeu, Digna Guerra, Güido López Gavilán, Jorge Berroa, Roberto Valera, Héctor Angulo, Calixto Álvarez, Ninowska Fernández-Brito, Enrique Jorin y Sergio Fernández, entre otros*”. (Rodríguez, p 225).

Posteriormente, entre 1969 y 1977, Brouwer participa en la formación y dirección del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, convirtiéndose en tutor y guía de sus miembros, entre los que se encontraban los cantautores Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Sergio Vitier, Emiliano Salvador, Eduardo Ramos, Sara González, Leonardo Acosta y otras importantes figuras del quehacer musical contemporáneo y de la denominada nueva trova cubana. De 1960 al 68, además de las actividades relacionadas, fue designado como asesor musical de Radio Habana Cuba, actividad que le permitió realizar un centenar de grabaciones, en vivo, de música culta cubana y latinoamericana. En el año 1973 fue nombrado asesor musical en la Escuela Lenin y de 1973 a 1975 en el Ejército Juvenil del Trabajo.

Dada su importante labor artística, la televisión de Köln (Alemania), en el año de 1972, decidió realizar un documental de 45 minutos de duración sobre Leo Brouwer en Alemania. En este mismo contexto “fílmico”, el pintor y cineasta *Dieter Jung*, filmó un corto metraje sobre el compositor y su música experimental, utilizando así mismo, otras obras del compositor para incluirlas dentro de sus producciones cinematográficas. “*Varios realizadores cubanos también han filmado sobre su vida y obra: se destaca el cortometraje titulado: Sencillamente Leo de Zenobio Faget con motivo de sus 30 años de vida artística*” (Rodríguez, p 225); de igual manera, se resaltan dos video documentales, que entre otras cosas han sido utilizados como fuentes primordiales para la presente investigación, denominados *Leo Brouwer homo-ludens* y *Brouwer GuitArt cinema*. En ese mismo año (1972) fue nombrado compositor huésped de la *Deutsche Akademische Austauschdienst* en Berlín junto a Morton Feldman, Earle Brown, Silvano Bussotti y otros compositores.

Por otra parte y centrados en el campo educativo, su labor pedagógica lo ha llevado a impartir un sin fin de seminarios, talleres, conferencias, cursos y clases magistrales a lo largo de todo el mundo, labor que ha realizado en distintas instituciones y países, entre los que se destacan la Universidad de Toronto, Autónoma de México, Sydney; así como el Japón, Nueva Zelanda, Finlandia, Austria, Noruega, Suecia, España, Puerto Rico, Brasil, Estados Unidos y Colombia, entre otros. Como intérprete, director y compositor, ha participado en numerosas giras y festivales internacionales de los cuales resaltamos los siguientes: Otoño Varsoviano¹⁰⁴, Edimburgo, Avignon, Primavera de Praga, Aldeburgo, Spoleto, Festwochen de Berlín, Arles, Martinica, Amiens, Angers, Sofía, Toronto, Helsinki y otros.

Su impacto en el arte sonoro guitarrístico universal posibilitó la emancipación del repertorio para el instrumento, aspecto que se ha reflejado en la acogida del mismo, tanto por las instituciones (llámese conservatorios o universidades que han adoptado la obra brouweriana dentro de sus currículos) como por casi todos los guitarristas de prestigio internacional, quienes han incluido en sus repertorios y en grabaciones obras del compositor. Dentro de estas figuras mundiales de la guitarra se destacan el inglés Julian Bream (1933); el austríaco John Williams (1941); los cubanos Manuel Barrueco (1952), Joaquín Clerch (1965) y Marco Tamayo (1973); el griego Costas Cotsiolis (1957), los norteamericanos Eliot Fisk (1954) y Sharon Isbin (1956); el uruguayo Álvaro Pierrri (1935); el japonés Shin-Ichi Fukuda (1955); el escocés David Russell (1953); el checo Pavel Steidl (1961) y el español Ricardo Gallen (1972). Como todo compositor, varias de sus obras han sido compuestas por encargo; en

¹⁰⁴ Frente a su asistencia a este festival en particular, podríamos inferir, según el siguiente testimonio del propio compositor, que se trató de un evento trascendental tanto para su vida profesional como para su contexto socio-cultural, dado que tuvo la oportunidad de ponerse en contacto con la música vanguardista del momento (electrónica y concreta), y compositores como Penderecki, Cage, Maderna, Berio, Bussotti, Varése, Boulez y Stockhausen. *“El estreno del Homenaje a las víctimas de Hiroshima, de Penderecki, las ejecuciones de Konstarski o el flautista Gazzeloni, el Zyklus de Stockhausen tocado por Caskel y tantos otros del evento, me causaron un impacto tremendo. No era la novedad del mismo (recuerdo haber hecho circular en la Habana, cuatro años antes, las grabaciones recién salidas de Stockhausen, Boulez, Feldman...), sino la continuidad del contacto, la saturación necesaria de nuestro oído. A mi regreso a Cuba, en una audición comentada, se dio el mismo caso en varios de mis colegas, que se enfrentaron con aquel hecho sonoro trascendente. [...] Aquella audición en Varsovia fue un impulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana”* (Giro, 2007, Tomo I, p 167).

este caso, tanto por guitarristas como por sociedades y/o festivales. Bajo esta última línea, se resaltan los realizados por la *American Wind Symphony de Pittsburgh*, el Festival de Lieja (Bélgica), el Festival de Maracaibo (Venezuela), el Festival de Estergom (Hungría) y el Festival de Toronto (Canadá). De dichos encargos, surgen algunas de sus obras concertantes, dentro de las cuales se encuentran: el Concierto N° 2, Concierto de Lieja (1980), el concierto n° 4, Concierto de Toronto (1987) y el concierto n° 5, Concierto de Helsinki (1992).

Por otra parte y dada su importancia como autoridad musical, Brouwer ha sido invitado como miembro honorario y jurado de concursos tales como el Concurso Internacional de Guitarra “Alirio Díaz” de Venezuela y como presidente del jurado en el Concurso Nacional de Guitarra de Japón en 1980, el cual lleva su nombre. En este contexto competitivo, ha sido el mayor promotor y presidente del Concurso y Festival Internacional de Guitarra¹⁰⁵ que, desde su primera edición (1982), se celebra cada dos años en La Habana, Cuba.

Pasando a otra de sus facetas musicales (la dirección), en el año de 1981 fue nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, donde desarrolló una meritoria labor en la concepción de los programas y en procesos de extensión que vincularon a esta institución con la sociedad cubana contemporánea. En 1992 fue nombrado director artístico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (España), labor que desempeñó por alrededor de 8 años (1992-2001). En ese mismo contexto interpretativo, “*Leo Brouwer is also talent conductor, and has worked with, among, others, the BBC Concert Orchestra, the Lanham Chamber Orchestra, the Philharmonic Orchestra of Berlin (FRG) and the National Orchestra of Scotland*” (Summerfield, p 65), la Sinfónica de Bochum, Sinfónica Nacional de México, de Cámara de Finlandia, Filármonica de Bruselas y Filármonica de Lieja.

¹⁰⁵ “El prestigio alcanzado por la guitarra en Cuba hizo posible que en 1978 se celebrara en éxito en la Habana..., el Encuentro de Guitarristas de América Latina y el Caribe. [...]. Las condiciones para que pudiera concebirse un encuentro de mayor envergadura estaban dadas. Así nació, desarrolló y expandió por el mundo el Concurso y Festival Internacional de Guitarra de la Habana. En Abril de 1982 abrió sus puertas el primero, que luego se repetiría cada dos años” (Giro, 1997, p 56). Queríamos hacer la aclaración de dicho concurso puesto que actualmente se realiza otro evento dedicado al compositor en estudio denominado *Festival de Música de Cámara Leo Brouwer*, cuya cuarta versión fue realizada en el mes de noviembre de 2012.

Su intensa labor artística, en pro de la literatura musical universal, le ha merecido el reconocimiento de numerosas distinciones a lo largo de su carrera y honrosos lauros nacionales e internacionales, entre estos se destacan: Miembro de honor de La asamblea del Consejo Internacional de Música (CIM)¹⁰⁶, miembro del comité honorario -junto a Pierre Boulez, Salvatore Arcaddo, Claudio Abbado y Ricardo Mutti- de la Instituzione Musicale Italo-Latinoamericana (INILA); “*Doctor honoris causa en la Habana y Santiago de Chile; el Premio Nacional de Música de Cuba; el premio MIDEM (Marche internationale du disque et de l’Edition Musicale) de Cannes (Francia); La orden pablo Neruda y el premio Goffredo Petrassi de composición*” (Revista Tomás LVis de Victoria, 2010, p 29). De igual manera, su aporte a la música cubana y universal le ha hecho merecedor de la más alta distinción que otorga el estado cubano a las personalidades de la cultura, la Orden Félix Varela. Finalmente, relacionamos uno de los últimos galardones obtenidos por Brouwer, otorgado por la SGAE de la música iberoamericana en su décima versión (España, 2010), el premio Tomás Luis de Victoria.

Antes de pasar a la siguiente línea temática (catálogo de la obra brouweriana en su primera etapa), concluimos nuestro recorrido biográfico infiriendo, sin duda alguna, que todos los reconocimientos relacionados anteriormente ratifican la importancia del compositor para la cultura musical universal, aspecto que le ha merecido ser postulado, después de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, como uno de los compositores cubanos más importantes de la música contemporánea. Las siguientes palabras del crítico inglés *Colin Cooper*, ratifican dicha nominación, trascendental, a nuestro juicio, en la historia del arte sonoro guitarrístico iberoamericano: “*El más*

¹⁰⁶ Cabe resaltar que esta distinción se otorga como premio al más alto nivel en reconocimiento a la labor musical, honor que comparte con Karajan, Menuhin y Penderiky, Ginastera, Khatchaturian, Krenet, Shostacovitch y Dallapiccola entre otros artistas de la literatura musical. Frente a este reconocimiento, Brouwer se refiere en los siguientes términos: “*Me honra grandemente que me hayan situado entre los grandes de la música. No trabajé con el objetivo de que me ofrecieran esos reconocimientos. Yo me dediqué a la música como medio de compensación; aunque siempre confié en los estudios y en el trabajo, que es la fuente de todo. La creación artística debe hacerse con sinceridad, amor y convicción. Yo he tratado de buscar un equilibrio entre el rigor artístico y la alegría de mucha música como placer*” (Hernández, p 279).

grande compositor vivo de la guitarra, no es una frase fácil para cualquier contexto, pero considerando todos los hechos es imposible en otro compositor con mejor derecho a esta designación” (Wistuba, 1991, p 20).

8.1.2 Catálogo de la obra brouweriana en su primera etapa.

Hacia fines de la Década del 50, la guitarra comienza en Cuba un nuevo período y su figura central, a partir de entonces, será Leo Brouwer. Él marca un hito en la historia de la misma, no solo como gran intérprete sino además como compositor de primer orden para su instrumento. En efecto, el creador y el intérprete son uno y el mismo (Giro, 1997, p 34).

Como se ha afirmado en muchos escritos, a lo largo de toda la producción brouweriana se pueden distinguir tres grandes etapas delimitadas temporalmente así: una primera (etapa nacionalista) que abarca de 1954 a 1962; una segunda (de vanguardia), que se desarrolla entre 1962 y 1967; y una tercera etapa (postmodernista) que se podría seccionar internamente en dos períodos: el primero, que enmarca los años 1967- 69 y el segundo, que se desarrolla a partir de 1980. De las anteriores fases evolutivas, y dada la acotación pre establecida para la presente labor investigativa, nos permitiremos relacionar las obras que pertenecen a su primera etapa de labor creadora, pero antes de ello, nos parece pertinente resaltar, en palabras del propio compositor, los aspectos que incidieron en su inicio compositivo:

Yo ya tocaba, la guitarra se convirtió en una obsesión, tocaba, tocaba, tocaba, devoraba todo aquello,... y encuentro en los repertorios deficiencias, veo una sonata de un compositor italiano del siglo XIX o de otro, y veo que no había desarrollado como ese que hace el tal Beethoven, yo tendría 15 años. El tal Beethoven hacía unas Sonatas para piano que debía haberlas hecho también para guitarra..., oigo un cuarteto o quinteto de Schumann con piano, eso es una maravilla, la guitarra no tiene quinteto con piano. Y así empiezo, como todo joven presuntuoso, a tomar una conciencia de que yo voy a suplantar (sic) ese repertorio. Entonces me convertí en Schumann, en Beethoven, en Bartók, en Stravinsky..., esa pretensión alucinante del

joven, y así fue como empecé a componer, para llenar los gaps de un pobrísimo repertorio que tenía la guitarra en los años cincuenta y tanto (Alderete, parte 1).

Estas líneas, fuentes de un pensamiento primigenio y prospectivo trascendental para la literatura musical universal, se consolidaron en la composición de alrededor de 290 obras hasta el momento, dentro de las cuales, cincuenta (50) pertenecen a nuestra etapa en estudio e involucran creaciones inmersas en tres líneas específicas: la primera, música instrumental (en esta categoría, 18 obras han sido concebidas para guitarra sola); la segunda, música vocal y la tercera línea, música cinematográfica.

Después del anterior preámbulo, veamos ahora sí el catálogo brouweriano (fig. 7) a través de la siguiente lista organizada cronológicamente:

Obra	Instrumento - formato	Año
Suite N° 2 en D mayor	Guitarra	1954
Amalgama	Guitarra	
Recitativo	Guitarra	
Música para guitarra, cuerdas y tímpani	Cámara	1955
Preludio en conga	Guitarra	1956
Preludio	Guitarra	
Pieza sin título n° 1	Guitarra	
Danza Característica	Guitarra	
Fuga N° 1	Guitarra	1957
Pieza sin título N° 2	Guitarra	
Dos aires populares cubanos: Guajira criolla -Zapateo cubano	Guitarra	
Dos temas populares cubanos: Canción de cuna - Ojos brujos	Guitarra	
Pregones de Tata Cuñengue (inconclusa)	Piano y quinteto de viento	
Finale	Cuarteto (cuerdas)-guitarra	

Cinco Micropiezas	Dos guitarras	
Quienteto	Flauta, Oboe, Clarinete, Violoncelo y Guitarra	
Tres danzas concertantes	Orquesta de cuerdas y guitarra	1958
Homenaje a Manuel de Falla	Flauta, oboe, clarinete y guitarra	
Sonata de cámara	Dos violines y viola	
Tres apuntes: I. Del homenaje a Falla, II. De un fragmento instrumental, III. Sobre un canto de Bulgaria.	Guitarra	1959
Dos canciones: Poema-Madrigalillo	Voz media y guitarra	
Auto sacramental	Orquesta de cámara	
Sonoridades	Orquesta de cámara (música incidental para Teatro Guignol)	
Ritual (Boceto coreográfico)	Orquesta sinfónica	
Tres tonadas campesinas: Normas de vida han sido, No sé si la gloria existe, Adiós chinitica.	Voz media y guitarra	
Estudios sencillos (cuaderno I)	Guitarra	
Trío	Dos violoncelos y viola	
Rondo	Dos clarinetes	1960
Estudios sencillos (Crno. I-con- y Crno II)	Guitarra	
Fuga Cervantina	Piano solo	
Sonata	Cello solo	
Pequeñas piezas para piano: I. Preludio, II. Danza, III. Cantilena, IV. Coral, V. Interludio, VI. Contrastes.	Piano solo	
Historias de la Revolución: Santa clara	(Cine ICAIC)	
Música instrumental para niños	(LD Así cantan los niños)	

Sonata	Para Viola o Violoncelo	1961
Una escuela en el campo	(Cine ICAIC)	
La montaña nos une	(Cine ICAIC)	
Estudios sencillos (Cuaderno II (cont.))	Guitarra	
Dos bocetos	Piano	
Fanfarrias de celebración	Conjunto de metales y percusión	1962
Música para marionetas		
Cuarteto de cuerdas N° 1 "Homenaje a Béla Bartók"	Conjunto de cámara	
Sonata	Flauta	
El joven rebelde	(Cine ICAIC)	
Son Mercedes	Coro mixto a cuatro voces	
Tres piezas latinoamericanas: Danza del altiplano, Triste argentino, Tango.	Guitarra	
Elegía a Jesús Menéndez: I. prologo, II. Interludio-Verso, III. Danza del capitán, IV. Son de la paloma herida, V. Segundo Interludio-Verso, VI. Postludio.	Orquesta sinfónica, recitantes y coro	
Variantes para un percusionista	Set de percusión	
Pieza sin título N° 3	Guitarra	
Música incidental	Flauta, viola y guitarra	

Figura 7. Catálogo de obras en la primera etapa¹⁰⁷

8.1.3 Las obras y su contexto. El siguiente recorrido temporal, ha sido concebido con el propósito de acercarnos a los acontecimientos más colindantes con las obras en estudio, siendo algunos de ellos muy precisos, y otros, producto de ciertas observaciones. Con este marco de referencia, y partiendo principalmente de la

¹⁰⁷ Fuente: Hernández, p 368. Información reorganizada por nosotros.

información plasmada por la musicóloga cubana *Isabelle Hernández*¹⁰⁸, nos permitiremos enmarcar cada una de las cuatro obras seleccionadas, las cuales han sido organizadas, para una mayor claridad, desde la perspectiva de un devenir histórico particular y en forma cronológica. En consecuencia de ello, y similar al orden en que desarrollaremos nuestro análisis dentro de la siguiente categoría, observaremos en primer lugar el contexto que envuelve al compositor y su Danza característica, posteriormente su Fuga N° 1, subsiguientemente su cuarta Micropieza y finalizaremos con su Estudio sencillo n° V.

8.1.3.1 Danza Característica. Hacia 1956, la actividad concertística de Leo y su compañero de dúo Jesús Ortega era muy agitada, dado que, en palabras de este último, los dos eran, por aquella época, los únicos guitarristas jóvenes y por consiguiente, mantenían una apretada agenda cultural realizando conciertos una vez a la semana por temporadas que abarcaban dos o tres meses. Durante dicha época, que, entre otras cosas, marcó un vínculo importante entre el ambiente artístico creado por El Cine Club Visión (CCV) y nuestro compositor, Brouwer había concluido una serie de *preludios* que, en términos de Isabelle Hernández, “*Desafortunadamente, todos han desaparecido, con excepción de uno fechado en mayo. Jesús Ortega lo llama Preludio en conga, por la utilización de los patrones rítmicos de acentuación de ese género*” (Hernández, p 17). Resaltamos este acontecimiento en particular, puesto que aquellos elementos arquetípicos propuestos en dicho preludio fueron utilizados por Brouwer unos meses después en su Danza Característica.

¹⁰⁸ Hacemos la anterior aclaración puesto que, a nuestro juicio, la persona relacionada representa una fuente de información totalmente confiable, dada en primer lugar su estrecha cercanía con el maestro a causa de su vínculo matrimonial, y en segundo, su copiosa y ardua labor investigativa, de la cual Brouwer comenta: “*La autora es superlativa para las cosas que ama, por lo que pedimos paciencia al lector. Su trabajo recopila datos, programas, fotos, escritos, partituras... en fin, todo lo que ha recogido a lo largo de 10, 12 años, o más. Ya esto merece atención; pero su intuición y amor hacia mi música se recoge en información clara y extensa. Quizás, la autora sobrevalore mi obra, pero desde lo hondo y auténtico*” (Hernández, págs. iniciales).

Como evidenciamos en el catálogo anterior y precedida por el *Preludio* y la *Pieza sin título N° 1*, la Danza característica fue compuesta durante el año en mención (1956) pero su estreno se realizó en el siguiente, bajo la ejecución de Isaac Nicola (a quien está dedicada) en una de sus últimas apariciones en público en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de la Habana. Dicha manifestación de confianza ratificó, de cierta manera, la “aceptación” de una nueva música para la guitarra por parte del maestro hacia su estudiante y, la importancia de llevar dicho nuevo arte sonoro a escena, como parte del proceso comunicativo tridimensional dado entre el creador, el intérprete y el público.

8.1.3.2 Fuga N° 1. *“El año 1957 se inicia con nuevos aires para Leo, porque empiezan sus actividades en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo; se suma el proyecto teatral de Suárez Radillo (juglares) y hace su primer concierto con orquesta sinfónica”.* (Hernández, p 20). Dicho concierto (Concierto para guitarra y orquesta) pertenece al compositor Luis Abraham Delgadillo y fue interpretado por Brouwer bajo la dirección de Enrique González Mántici, con la orquesta de la estación (CMQ) en el mes de enero del año relacionado (1957). Dos meses después de dicha experiencia concertística, se estrena, con la misma planta orquestal, el mismo director y nuevamente Leo como solista, una de las primeras obras del catálogo brouweriano (Música para guitarra cuerdas y percusión). De esta primicia mundial, nos permitimos retomar la siguiente narración anecdótica:

Todo estaba listo para el estreno: el público, la orquesta, Leo con su guitarra, Mántici y Jesús Ortega en la cabina verificando los balances, cuando se produce el asalto a Radio Reloj por las fuerzas del Directorio Revolucionario. Esto ocurrió el 13 de marzo de 1957. Las puertas del estudio se tuvieron que cerrar hasta que pasara la revuelta. Ortega comenta: Nosotros no vimos el asalto, pero ahí mismo se echó a perder el estreno de la obra de Leo. El concierto se dio dos o tres días después (Hernández, p 22).

Estos acontecimientos, esa temporalidad y, todavía, su vinculación con el Cine Club Visión¹⁰⁹, son el marco socio-cultural que rodeaba a Brouwer cuando compone su Fuga N° 1¹¹⁰, una de las obras que tipifican, de cierta manera, dos aspectos fundamentales de su estética y estilo compositivo. Estamos hablando de su atracción por insertar, en su discurso sonoro, tradiciones formales, en este caso, contrapuntísticas de alta elaboración, heredadas de los grandes maestros del siglo XVIII. En palabras de Isabelle Hernández, dichos aspectos se describen así: “*En la obra ya se mezclan las dos substancias que serán constantes en la producción del maestro, su valoración y retoma de la tradición, del arte del pasado y su espíritu de contemporaneidad*” (Op. Cit. P 23).

8.1.3.3 Micropieza N° 4. En nuestras líneas iniciales, referidas a la vida del compositor, habíamos resaltado uno de sus primeros conciertos como guitarrista profesional realizado en el *Lyceum Lawn Tennis Club*; retomamos este espacio cultural puesto que, dos años después de aquel evento y en el mismo lugar, se da el estreno de las dos primeras Micropiezas (escritas originalmente para dos guitarras) concluidas en el mes de abril de 1957. Así pues, el 22 de mayo del año en mención y luego de la presentación de la primera parte del recital en forma compartida (Brouwer y Ortega) –que entre otras cosas y según Hernández abarcó música de los compositores Manuel María Ponce, Felipe Pedrell y Heitor Villa-Lobos- se da inicio a la segunda parte del concierto, esta vez a manos de los dos guitarristas que tocaron en su acostumbrado y reconocido dueto.

Después del intermedio, se reunieron en su habitual dúo para tocar la versión de una contradanza de Gonzalo Roig, otra adaptación,...de Virginia Fleites y obras de dos compositores, que además sí eran originalmente escritas para guitarra. Un compositor era Raoul Petit y el otro Laurent Lichtemberg. Del primero, tocaron las *Micropiezas N°1 y N° 2*; del segundo, una *Toccata*. Se trataba, nada menos, que de

¹⁰⁹ “Para Brouwer el CCV significó un campo abierto para su desarrollo, fundamentalmente como intérprete. Fueron dos años de vínculos, de colaboraciones y de aprendizaje. Hizo, además, su primera publicación en la revista del Cine Club Visión (N° 3 marzo de 1957), con un artículo titulado *La guitarra*, firmado B.M (Brouwer Mesquida, y J.O (Jesús Ortega)” (Hernández, p 29).

¹¹⁰ Composed in 1957 (manuscript indication) and published in 1972. (Brouwer, Guitar Works: p IV).

Leo Brouwer bajo el seudónimo de Raoul Petit...y de Jesús Ortega, como Laurent Lichtemberg. Como eran jóvenes y “no eran” compositores de profesión, Leo y Jesús enmascararon sus verdaderas identidades tras dichos nombres falsos (Hernández, p 30).

Cuatro meses después (agosto de 1957) del estreno de las dos primeras micropiezas, en las circunstancias anteriormente descritas, las tres faltantes de la obra completa (Micropiezas N°3, N°4 y N°5), fueron terminadas. En palabras de la musicóloga Isabelle, las Micropiezas: *“Como su nombre lo indica,...son pequeñas piezas a modo de suite, que recrean desde un Baile de salón de principios del siglo XIX, hasta una ingenua melodía como Frere Jacques”* [...]. Aquí no está presente este concepto de individualizar las partes. Son dos guitarras sonando a sus anchas, una mezclada con la otra, intercambiando sus registros, fragmentando los temas repartidos entre ellas, complementándose (Op. Cit. Págs. 33-34).

Antes de pasar a la siguiente obra y su pertinente contexto que, como recordarán, cierra la presente categoría en desarrollo (antecedentes), dando paso así al análisis teórico musical que se enmarcará dentro de la segunda (observación), nos detenemos un momento en este punto para referenciar (a manera de paréntesis), teniendo en consideración la cercanía del pedagogo cubano Jesús Ortega con nuestro compositor, las siguientes palabras relatadas por aquel, en relación con el marco temporal que hemos venido tratando (años cincuenta) y algunas circunstancias importantes en la vida del compositor, relacionadas con su aprendizaje y la búsqueda de medios para complementar su formación antes de su trasegar por el país norteamericano.

[...] esa primera etapa, la de los años cincuenta, fue de formación. La técnica que ambos teníamos nos la fuimos creando [...] Nosotros aprendimos y estudiamos con los libros de Hindemith; recuerdo a Zamacois, a Riemann; en fin, lo que nos caía en las manos y, sobre todo, analizando mucha música. Leíamos y oíamos mucha música, buscando así las cosas. [...] Empezamos a comprar, analizando las partituras que nos teníamos que ingeniar para conseguirlas, viéndolas en diferentes lugares, como en casa de Harold Gramatges o en casa de Edgardo Martin (Hernández, p 30).

8.1.3.4 Estudio sencillo N° V. Su ya mencionado viaje a los Estados Unidos realizado en el año 1959, le posibilita la incursión en el campo pedagógico a través del inicio de la creación de sus cuatro series de estudios (serie n° 1¹¹¹: I - V, serie n° 2: VI - X, serie n° 3: XI – XV y serie n° 4: XVI - XX)¹¹², incentivados por algunos alumnos particulares, los que tenía en forma clandestina para poder subsistir económicamente en dicho país. Cada uno de aquéllos, enfocado a resolver elementos técnicos primordiales en la ejecución de la guitarra, presenta particularidades específicas tales como: arpeggios (mano derecha -rectos, circulares, semi-circulares- e izquierda), ligados (simples y dobles), acordes de tres y cuatro notas, notas repetidas, *tremolo*, ornamentos, articulaciones y dinámicas concretas, armónicos, cejas etc. Frente a dichos estudios, Brouwer presenta las siguientes consideraciones.

Esta fue una serie de estudios que [...] fue compuesta con toda intención para los aprendices, para el verdadero aprendiz, en donde cada problema técnico está separado por el orden de dificultad del resto de la información técnica. Si hay un arpeggio, si vamos a trabajar un arpeggio de la mano izquierda, lo vamos a hacer tan elemental que no preocupe a la mano derecha [...] (Hernández, p 50).

Cabe aclarar que no todas las series mencionadas fueron creadas en el país norteamericano; de ellas, las dos primeras, dentro de las cuales se encuentra nuestra obra en estudio, se iniciaron al finalizar 1959 en dicho contexto, pero abarcaron un rango temporal de dos años más hasta su culminación definitiva en 1961, año en el que Brouwer se encontraba ya de regreso en Cuba.

¹¹¹ Composed in 1959 (manuscript indication) and published in 1972. (Leo Brouwer, *Guitar Works*: pág. IV).

¹¹² Su preocupación por el desarrollo técnico de los estudiantes de guitarra incentivó, fuera de los citados, la creación, en el 2001, de una nueva serie de diez estudios denominados *Nuevos estudios sencillos*. Cada uno de ellos, concebidos bajo los mismos criterios y fines de los anteriores, presentan las siguientes dedicatorias: Estudio N° 1 (Homenaje a Debussy), N° 2, (Homenaje a Mangore), N° 3 (Homenaje a Caturla), N° 4 (Homenaje a Prokofiev), N° 5 (Homenaje a Tarrega), N° 6 (Homenaje a Sor), N° 7 (Homenaje a Piazzolla), N° 8 (Homenaje a Villa-Lobos), N° 9 (Homenaje a Szymanowsky) y N° 10 (Homenaje a Stravinsky).

Las dos últimas series fueron creadas, con excepción del estudio sencillo n° XII (1959) –estudio dedicado a *Sharon Pryor*¹¹³–, en el año de 1981, de donde inferimos que, dado su nombramiento como director de la Orquesta Nacional de Cuba en ese mismo año, probablemente su origen es la Habana.

Para finalizar el desarrollo de la presente categoría analítica y la temática en progreso, dando paso así a la segunda (observación), nos parece pertinente citar las palabras de Hernández quien, de una manera certera, concreta y sintética, caracteriza esta producción brouweriana como muy importante para la formación y desarrollo de instrumentistas, complementando las creaciones realizadas por los maestros de épocas pasadas como los españoles Fernando Sor (1778-1839) y Francisco Tárrega (1852-1909), los Italianos Matteo Carcassi (1792-1853) y Mauro Giuliani (1781-1829), los franceses Napoleón Coste (1805-1883) y Francis Kleyjans (1951), el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), el paraguayo Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), el argentino Abel Carlevaro (1916-2001) y el norteamericano Aaron Shearer (1919-2008).

Cada estudio es una individualidad técnica de medios expresivos y de recursos guitarrísticos. El fraseo, la dinámica, las posibilidades tímbricas del instrumento y la articulación, todo está en equilibrio total, que el compositor logró con una mezcla consciente donde une la metodología y el didactismo, con la necesidad y el propósito, además de sus valores musicales” (Hernández, p 50).

¹¹³ Sobre la persona relacionada (una estudiante particular de Brouwer en los E.U), Leo comenta: “[...] *etapa muy difícil fueron los pocos meses de estudios míos en los E.U, en New York, donde tenía que dar algunas clases privadas [...]. Entonces tuve una alumna, entre otros, adulta con unas condiciones descomunales que jamás había tomado una guitarra, realizó perfectamente bien una escala cromática y fraseo de la mano derecha con registro completo de las cuerdas [...] en fin cosas tan increíbles que le hice de inmediato un pequeño estudio que tuviese un mínimo de música para esa primeriza que acababa de tomar la guitarra*” (Hernández, p 49). El estudio al que se hace alusión es el siguiente (fragmento de los cuatro primeros compases):



8.2 OBSERVACIÓN.

Mi forma de componer está cerca de lo que yo llamo `guitarra-arpa`. La guitarra arpa es una guitarra orquesta en la cual todos los elementos compositivos orquestales están más cerca de la orquesta que de los clichés tradicionales de la guitarra. Yo siempre uso la `guitarra-arpa`, una guitarra resonante. Trato de evitar la guitarra percusiva o melódica. Las armonías básicas que uso, cuando son simples acordes, son acordes que obedecen más la `ley de fuerzas opuestas`. Estas armonías incluyen pequeños-podría decir incluso miserables- materiales temáticos. Cuatro notas tontas me dan el pretexto para componer una obra de grandes dimensiones. La melodía fue la reina de la música por un largo tiempo, algo que no pasa ahora. Mi lenguaje armónico está basado en el uso extensivo del espectro de sonido al igual que Rabel, Debussy o Charles Koechlin (Betancourt, *A close encounter with Leo Brouwer*).

8.2.1 Danza característica. Análisis

8.2.1.1 Pequeñas dimensiones. Nuestro análisis en esta delimitación sintáctica se evidenciará mediante la realización de filiaciones entre los arquetipos que tipifican la música tradicional cubana y la obra en estudio; por consiguiente, presentaremos dicha articulación a través de paralelos motivico-temáticos entre las dos esferas musicales citadas.¹¹⁴

Filiaciones en el nivel rítmico. Fuera de su emulación directa de la danza como género artístico escénico, la Danza característica presenta rasgos rítmicos estrechamente relacionados con uno de los géneros mencionados en nuestro anterior capítulo, perteneciente, según su procedencia, a los de descendencia africana. Estamos hablando de la *conga* y de la *estructura rítmica arquetípica* de su correspondiente acompañamiento, la cual se puede apreciar integralmente (fig. 8) en los compás 5 (similar a 7, 35 y 37) y parcialmente “modificada” (Fig. 9), en los

¹¹⁴ Queremos aclarar previamente que el procedimiento descrito en esta circunscripción temporal, será utilizado por nosotros, en forma recurrente, para cada una de las obras en su correspondiente proceso de deconstrucción.

compases 1-4, 11-14, 25-28 (similares a los compases 71-75) y 41-44. Mencionamos el hecho de la modificación parcial, puesto que el silencio de corchea en el inicio del segundo tiempo modifica, de cierta manera, la prolongación de la semicorchea precedente.

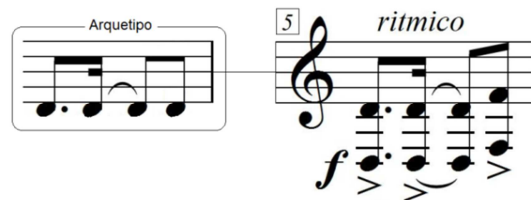


Figura 8. Célula rítmica integral aplicada

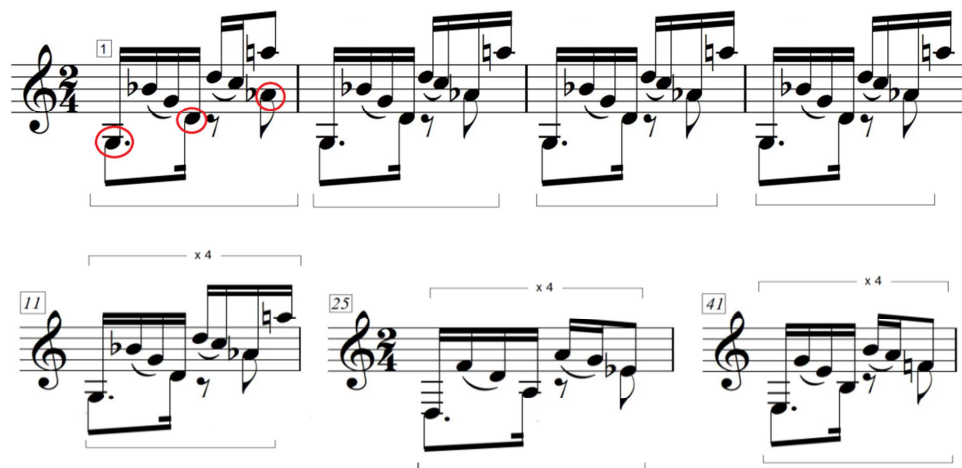


Figura 9. Célula rítmica “modificada” aplicada.

Además de la inclusión anterior, el compositor utiliza la siguiente estructura rítmica (Fig. 10a) también del género congüero, la cual se presenta, con una ligera variante en el segundo tiempo del primer compás, en los siguientes momentos temporales:



Figura 10a. Célula rítmica bi-compasada aplicada

Bajo la misma estructura especificada anteriormente, el compositor, en el compás 54, emplea un tratamiento rítmico que altera el arquetipo como tal (Fig10b). En ese sentido, se puede observar la inserción de dicho prototipo (célula bi-compasada)¹¹⁵, con un procedimiento que evidencia la inclusión de figuras irregulares (tresillo de negras) dentro del primer tiempo de dicha estructura bi-compasada ($x + y$), y el desarrollo rítmico, a través de la *augmentación* de la figuración en el segundo tiempo de (x) y toda la parte (y).

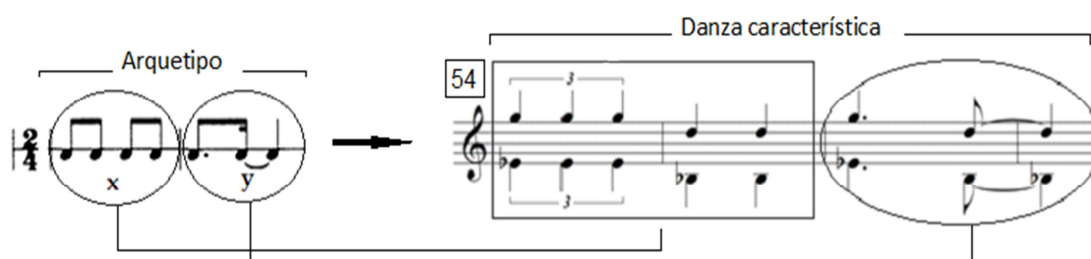


Figura 10b. Célula rítmica bi-compasada modificada aplicada

¹¹⁵ Esta especificación, según Brouwer, posee la siguiente caracterización: estructuras rítmicas arquetípicas de la música cubana, cuya organización temporal comprenden dos compases.

El segundo aspecto por tratar dentro de las filiaciones inter-lenguajes musicales dentro de la obra en estudio, se relaciona con la inclusión de una cita casi textual, en este caso, de una canción cubana enmarcada dentro del mismo género en tratamiento, llamada “*Quítate de la acera*”¹¹⁶ (Fig. 11). Su inclusión o cita, ubicada en el mismo espacio temporal anteriormente referido (compás 54), es propuesta por el autor en forma parcial, dado que el discurso verbal de la frase completa (¡*Quítate de la acera, que mira que te tumbo!*), no se encuentra incorporado íntegramente en el fragmento implicado, ya que solamente se presenta la primera parte de ella, es decir ¡*Quítate de la acera!*



Figura 11. Cita textual, “*Quítate de la acera*”

Otro de los fenómenos rítmicos observados dentro de la Danza característica, está relacionado con la estructura denominada *cinquillo*¹¹⁷. Éste aparece propuesto por Brouwer, en forma imitativa (Fig. 12) y con una ligera modificación (anacrusa: la, do, mi, la), en los compases 15 a 18:



Figura 12. Cinquillo en contexto

¹¹⁶ “Otras comparsas, de temas no zoomorfos alcanzaron también la preferencia del pueblo cubano, y sus músicas trascendieron internacionalmente: “*Mírala que linda viene*”, “*Quítate de la acera*”, “*Tirá si va a Tirá, matá si va a matá*” (Moreno, 1996, p. 232).

¹¹⁷ Nos parece interesante anotar que el arquetipo al que hacemos alusión (cinquillo) no coincide rítmicamente con la micro estructura de las cinco figuras equidistantes conocidas dentro de nuestro léxico musical como quintillo, puesto que dicho prototipo rítmico cubano, aunque exhibe una estructura de agrupación en cinco figuras: corchea + semicorchea + corchea + semicorchea + corchea, no presenta la característica de irregularidad propia de la figura mencionada.

Además de los aspectos rítmicos anotados anteriormente, queremos resaltar en este punto una importante categoría musicológica propuesta por Argeliers León denominada *Franjas tímbricas y de acción*¹¹⁸, referida principalmente a la inclusión, dentro del discurso musical, de segmentos que aluden a fragmentos de naturaleza organológica. Dada, a nuestro juicio, su clara denominación en relación con la tímbrica específicamente, acogeremos esta categoría para ejemplificar dichos aspectos, cuando sea pertinente, en las obras propuestas, optando por señalarlas con las siglas FTA. En consecuencia de ello, y retomando nuestro análisis, en la Danza característica se pueden apreciar alusiones organológicas que involucran franjas tímbricas y de acción (**FTA**) de dos fuentes diferentes; la primera, “*la cáscara de palo del yambú y está hasta el grave de las hembras y los machos de las tumbadoras*” (Hernández, 2009, p 35), y la segunda, aspectos típicos del folklore español -como recordarán, el flamenco representa para Brouwer su primer acercamiento directo con el fenómeno sonoro instrumental guitarrístico-, específicamente de la región de Andalucía, referidos a los rasgueos y golpes que produce la guitarra en sus acompañamientos. Bajo dicho marco, el primero de ellos (rasgueos) se encuentra de forma directa en los compases 19 y 21, y el segundo (golpes), en el compás 52. Cabe anotar que este último elemento ha sido incorporado por el compositor “indirectamente”; es decir, bajo el efecto conocido dentro de la técnica guitarrística como *tambora*¹¹⁹. Veamos entonces dichas franjas tímbricas y de acción (Fig. 13) a través de los siguientes ejemplos:



Figura 13. FTA española: rasgueos y tambora.

¹¹⁸ “Como categoría de orden musicológico se refiere a superposiciones de fuentes y comportamientos fundamentalmente tímbrico-musicales de relativa independencia, catalizadas sobre todo por nutrientes de origen africano y sus nexos” (Hernández, 2009, p 34).

¹¹⁹ Efecto percutido que se produce cuando el ejecutante golpea el “huesillo” del puente inferior de la guitarra con la mano derecha, mientras la izquierda, simultáneamente, piza las notas especificadas en la partitura.

Filiaciones de orden melódico. Si observamos los compases 54-67 de la obra, podríamos determinar que la línea melódica presenta una fuerte similitud con la estructura del género vocal africano especificada como **EMV-Tipo A** (alternancia de intervalo 5), ejemplificada a través de la *figura 10* (Canto vocal de Zulu) de nuestro primer capítulo. La continua utilización de la consonancia perfecta mediante el intervalo de cuarta justa (sol-re, do-sol, mi-la, do-fa, lab-mib) en esta sección de la obra, patentiza dicha asociación interválica, entre la EMV-Tipo A y el espacio temporal mencionado. Sumado a los anteriores comentarios, también se podría verificar cómo la dirección de la línea condiciona, en el aspecto motivico y para la subfrase completa, su inclinación hacia un descenso gradual que cubre, para el caso del *canto Zulu*, un rango de octava (desde la⁴ hasta el la³) y, para la sección de la Danza, un rango de una cuarta aumentada en la voz superior (desde el sol⁵ hasta el reb⁵). Observemos a través de la siguiente figura (Fig. 14) todos los acontecimientos enmarcados dentro de las filiaciones en lo melódico.

The figure consists of two musical staves. The top staff shows a single melodic line in treble clef, starting with a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A bracket below the staff spans from the first note to the last, labeled '8va'. The bottom staff begins with a multi-measure rest for 54 measures. Following the rest, the melody features several triplets of eighth notes, often beamed together. The notes include G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and B3. The piece concludes with a final note on B3.

Figura 14. EMV-Tipo A en la Danza característica.

8.2.1.2 El SAMeR en las dimensiones medias. Antes de iniciar la descripción analítica de cada uno de los elementos contributivos inherentes a la teoría de *LaRue*, queremos traer a colación, y con el propósito de establecer la articulación correspondiente entre sección y SAMeR, las diferentes partes que conforman la estructura de la obra. Enmarcados en dicho contexto, la Danza característica

presenta estructuralmente tres secciones que, morfológicamente, podrían encuadrarse, en términos de *Julio Bas*, dentro de las formas ternarias de tipo IV, es decir, *forma de canción*. Consistentemente con dicho planteamiento, la estructura sobre la cual se encuentra construida la obra en estudio contiene la siguiente organización formal (Fig. 15).

Sección	Sintaxis	Ubicación temporal
Primera	A	1-53
Subsecciones	a	1-14
	b	25-40
	b ¹	41-53
Segunda	B	54-67
Tercera	A ¹	1-24.....(71)

Figura 15. Organización formal de la Danza característica

Sonido. Teniendo en consideración las características específicas de la guitarra en cuanto a registro se refiere (Fig. 16),



Figura 16. Las cuatro estratificaciones del registro en la guitarra

podemos afirmar que el compositor explora, en relación con el aspecto tímbrico, tanto en la primera sección (A) como en la segunda (B), registros del instrumento que cubren una gran amplitud, involucrando casi la totalidad del rango espacial, incluyendo el registro sobre agudo por medio de la utilización de los armónicos octavados al inicio de la segunda sección. Cabe aclarar en este punto que la *scordatura* especificada en la partitura (sexta cuerda en re), posibilita “ampliar”, un tono hacia abajo, el registro inferior de la guitarra, aspecto que permite inferir, además de cualquier otro componente armónico o melódico, un particular interés por el autor en la utilización del registro bajo del instrumento. Observemos las

acotaciones anteriormente relacionadas a través de la figura 17, la cual muestra todo el rango espacial empleado por el compositor, para cada una de las subsecciones y secciones de la obra.

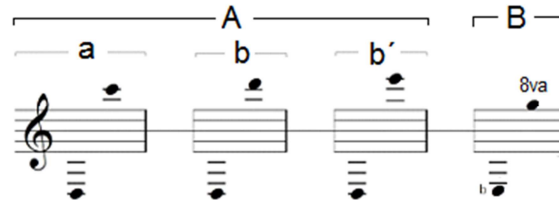


Figura 17. Utilización del registro en la Danza característica¹²⁰

Por otra parte y tomando como referente contextual el aspecto relacionado con la *dinámica*, anotamos que el compositor propone, a lo largo de la macro estructura, cinco diferentes niveles que se encuentran articulados directamente con las delimitaciones seccionales. En consecuencia de ello, las diferentes gradaciones dinámicas (Fig. 18) que se prescriben en forma explícita dentro de obra, se hallan expuestas de la siguiente manera:

Sección	Subsección	Nivel dinámico utilizado	
A	a	Forte	<i>f</i>
	b	Piano	<i>p</i>
	b ¹	Piano	<i>p</i>
Nota. Al finalizar la subsección b ¹ (compas 51-52), se pone en relieve un nuevo nivel dinámico que explota la proyección sonora del instrumento hasta su máxima potencia.			
B		Doble piano	<i>pp</i>

Figura 18. Gradaciones dinámicas de la Danza característica

¹²⁰ Nos parece interesante resaltar que los límites del registro de la voz superior, expuesto para cada una de las subsecciones en conjunción con la segunda sección, proponen un movimiento escalar tetracordal que patentiza la utilización del elemento pentáfono (do-re-mi-sol) como recurso del movimiento lineal ascendente. Ésta organización de alturas, en términos del teórico y compositor español *Enrique Igoa* pertenecería al sistema escalar pentáfono, en este caso de primer orden. (Curso 2º, Análisis musical II, p 25).

Sumado a las anteriores acotaciones, podríamos anotar el hecho de la utilización reiterativa de excentricidades en la primera sección (A), que incluye, en este caso, tanto los sforzati (*sfz*), ubicados en los compases 20 y 22 de la idea a1, 30 y 32 de la segunda (a2) y 46 y 48 de la tercera idea (a3), como los acentos fenoménicos; estos últimos, utilizados con bastante frecuencia dentro de la misma sección. En relación con la segunda parte de la obra (B) y bajo el mismo aspecto en desarrollo (uso de recursos), podríamos constatar que el compositor, salvo en el compás (66), no utiliza recursos dinámicos explícitos, lo cual nos permite inferir que dicha exclusión contribuye a crear un “contraste de recursos dinámicos excéntricos” interseccionales.


Por otra parte y frente al último aspecto que se refiere al sonido como elemento contributivo, la *textura*, ponemos en evidencia que la obra presenta en su meso-estructura dos tipos específicos de tejido discursivo: el primero, de naturaleza homofónica (en este caso, en forma figurada) y el segundo, un tejido musical que involucra la imitación como elemento constructivo principal. En este contexto, y salvo los compases 15 -18 que esgrimen un contrapunto imitativo, se puede observar cómo el primer tipo de textura relacionado anteriormente abarca la totalidad de la primera sección, mientras que el segundo es utilizado por el compositor como base sustancial del discurso musical de la segunda parte (Fig. 19).

Cabe anotar que este último tejido (polifónico), presenta un único elemento temático dividido en dos fragmentos (motivo x y motivo y), cuyas tres imitaciones (distribuidas entre las diferentes voces así: voz superior 1era imitación, voz inferior 2da imitación y voz intermedia 3ra imitación), exhiben la utilización parcial del tema (principalmente el motivo x) y, en la última, la totalidad del mismo.

The figure displays a musical score for guitar with three staves. The top staff, labeled 'Tema', contains two motifs: 'Motivo x' (a triplet of eighth notes) and 'Motivo y' (a quarter note followed by a dotted quarter note). The middle staff shows 'Imitación (motivo x)' with an 'Anacrusa' (circled 1) and a circled 2. The bottom staff shows 'Imitación integral (motivos x-y)' with 'Voz interior', 'Anacrusa', and 'rit.'.

Figura 19. Textura polifónica de la sección B

Armonía. Frente a este aspecto, se podría anotar que la Danza característica se encuentra elaborada sobre una armonía cuyo lenguaje abarca ciertas especificidades como, por ejemplo, la utilización del V grado en modo menor en la subsección (a), aspecto que pone de manifiesto el manejo, por parte del compositor, de la escala *menor natural*, conllevando a que dicha armonía esté estructurada por la tríada menor. Este acontecimiento cordal, teniendo como marco de referencia tonal el Sol menor como foco axial de la primera sección de la obra (A), lo observamos en los compases 5 y 7, lugares en donde aparece claramente la armonía de Dm como v grado o, en términos funcionales, dominante menor (d). Salvo dicha especificidad, la progresión que soporta esta primera subsección, comprende funcionalmente los siguientes movimientos armónicos (Fig. 20): tónica, dominante menor, subdominante secundaria, dominante, subdominante secundaria, subdominante y tónica.



C. Weber: i v ii° v ii° iv⁷ re iv⁷ re i
 C. Funcional: t d s' d s' s⁷ - s⁷ re t

Figura 20. Progresiones armónicas de la subsección a

En el marco de esta misma sección, pero en su segunda subsección (b), el aspecto armónico refleja, en primer lugar, una *tonización a Re menor*¹²¹, en algunas ocasiones totalmente triádico (compases 25-28, 29 y 31 segundo tiempo) y, en otras, con una nota agregada (compases 30 y 32: Re menor con séptima), intercalado con segmentos que muestran constructos verticales cuárticos de cuatro y cinco sonidos (Fig. 21), que se desplazan en forma ascendente y con movimientos paralelos. Este último aspecto se observa en los compases 29, 31, 33, 34 y 35 de la siguiente manera:

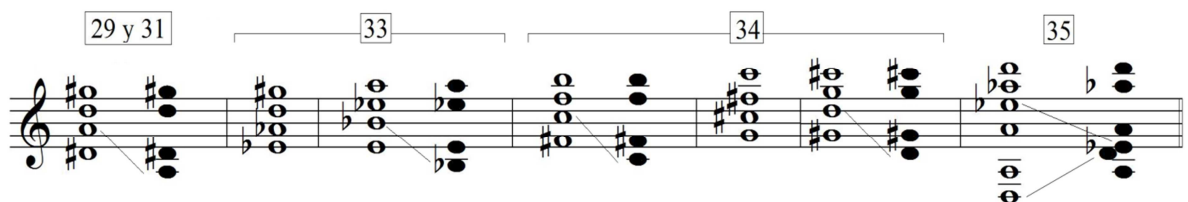
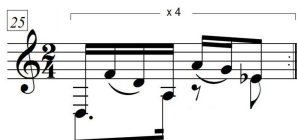


Figura 21. Armonía cuártica de la subsección b

¹²¹ Hacemos la aclaración puesto que en los compases 35-40, el compositor propone una reminiscencia de los fragmentos utilizados en la precedente subsección (compases 5-10) y en consecuencia, la inclusión del re menor, como nuevo centro tonal de la subsección b, se convierte en un foco tonal transitorio, además de ello estático, dada la “perpetuidad” armónica constante.



Después de la subsección anteriormente relacionada y cerrando la primera parte de la obra (A), encontramos la siguiente subsección (b¹), construida sobre la tonalidad de Mi menor (compás 41). Cabe anotar en este punto que el discurso musical presentado en este espacio temporal se encuentra elaborado sobre los mismos elementos armónicos de su precedente, ya que la transposición literal, de un tono ascendente en este caso, evidencia una recurrencia visible de todos los componentes. Bajo dicho contexto, se puede observar la presencia de los segmentos armónicos de naturaleza triádica en los compases 41-44, 45 y 47 (segundo tiempo) y los episodios contruidos con la armonía cuártica en los compases 45, 47, 49, 50, 51 y 52 (Fig. 22). Estos últimos movimientos armónicos finalizan la primera sección de la Danza Característica, dando paso así a la siguiente parte de la meso estructura, la sección B.

The image shows a musical score for guitar. It starts at measure 41, marked with a box containing '41'. The key signature is one flat (Em). The score consists of a single staff with a treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A bracket labeled 'Armonía cuártica' is positioned above the staff, spanning measures 45, 47, 49, 50, 51, and 52. These measures contain complex chordal structures, including triads and dyads, which are highlighted by the bracket. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Figura 22. Armonía cuártica de la subsección b¹

Situados en esta última sección (B), podríamos anotar que el discurso sonoro presenta ciertas ambigüedades tonales puesto que, aunque la sección está construida claramente sobre un nuevo centro tonal que, en relación con el foco axial que inicia la obra, establece la siguiente correlación armónica: i (Gm: tónica [t]) para la sección A y bVI (Eb: tónica secundaria [t']) para la sección B; el final de la misma no posibilita mantener como elemento tónico axial dicho centro, dado que el cierre de la sección enmarca un constructo vertical de naturaleza cuártica, en este caso

formado por tres sonidos (mib-lab-reb)¹²². Sin embargo, y pese a la carencia de relación entre los dos límites armónicos de la sección (Eb – armonía cuártica), los focos tonales internos sobre los cuales se establecen las diferentes imitaciones temáticas presentan progresiones diatónicas que perfilan una coherencia con el centro tonal mencionado, involucrando los siguientes encadenamientos dentro de los cuales se resalta el *acorde modal*, en este caso Lidio (II: Fa mayor), expuesto en los compases 60-62.


	Eb	Segmento no imitativo (Do mayor)	F	Ab	Armonía cuártica 
C. Weber	I	(V)	II	IV	
Compás	54	58	60 62	64	67...

Figura 23. Progresiones armónicas de la sección B

Culminada esta sección, el compositor presenta un pequeño segmento cromático en octavas (Fig.24), cuya función re-transitiva, intercomunica las dos partes estructurales de la obra (sección B – sección A¹). Dicho momento (compases 68-69), posibilita establecer el acorde de Re mayor como V grado de la tonalidad con que empieza la Danza Característica, como armonía conectora entre las dos secciones mencionadas.

¹²² Tal vez y utilizando, no la teoría desde el punto de vista visual, sino la percepción, algunos analistas podrían considerar que dicho segmento se podría explicar argumentando que el *lab* de la voz intermedia del compás 66 funciona como en una especie de apoyatura que resolvería en un sol (3er grado escalar de mi bemol) hipotético (dado que nunca aparece, a no ser que la resolución se piense como realizada a su cordal mib) del compás 67 y, en consecuencia, dicha sección reflejaría claramente su foco tonal sobre el grado bVI (Eb), en este caso con séptima por la aparición del re bemol en la voz superior.

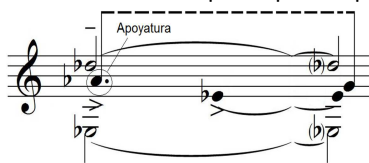




Figura 24. Pasaje re-transitivo

Una vez culmina la reexposición de la primera sección (A^1), el compositor presenta nuevamente la idea b (compases 71-79, Fig. 25) bajo las mismas consideraciones armónicas de su homóloga temporal y sintáctica (compases 25-32), es decir, focaliza su movimiento armónico sobre la tonalidad de Re menor, articulada con pasajes basados en la armonía cuártica (compases 71-81). En este punto, dicho centro tonal ya no aparece como una migración tonal pasajera, sino como un verdadero foco tonal. A diferencia de su análoga, la estabilidad armónica sobre el re menor de esta subsección abarca una longitud total de 8 compases; sin embargo, cabe aclarar que, en el último momento de la obra (compás 82), dicha estabilidad armónica focalizada presenta una ambigüedad tonal puesto que la exclusión de la 3ra del acorde (fa), impide mantener claramente dicho centro. En consecuencia de ello y a pesar del movimiento melódico “cadencial” final (la-re), inferimos que la obra termina en Re y no en re menor, como se esperaba, según los rasgos armónicos precedentes.

Figura 25. Movimiento armónico de la última parte

Melodía. Frente a este aspecto, podemos aducir que la Danza característica se encuentra elaborada bajo dos preceptos implícitos en cada una de las secciones. El primero de ellos y dado el tipo de textura utilizada, se refiere al hecho de que, en la primera parte, el autor no emplea una línea melódica clara en algunos segmentos de la obra; sin embargo, lo que sí es evidente es el movimiento por saltos del bajo, que podría considerarse como una línea con “sentido melódico”. Dichos saltos que implican una consonancia perfecta y una disonancia imperfecta (5ta justa-5ta disminuida) y que se encuentran presentes en cada una de las tres subsecciones (Fig. 26), originan un perfil melódico con una direccionalidad que involucra un solo tipo de movimiento, en este caso ascendente.



Figura 26. Movimiento del bajo por saltos

Por otra parte, y dado el cambio de textura momentáneo dentro de la primera subsección (compases 15-18), se observa una continuación del discurso mediante el contraste creado entre la línea de los bajos de la idea precedente y la línea melódica, elaborada principalmente por grados conjuntos (la, do, si, sol) del espacio temporal mencionado (Fig. 27).

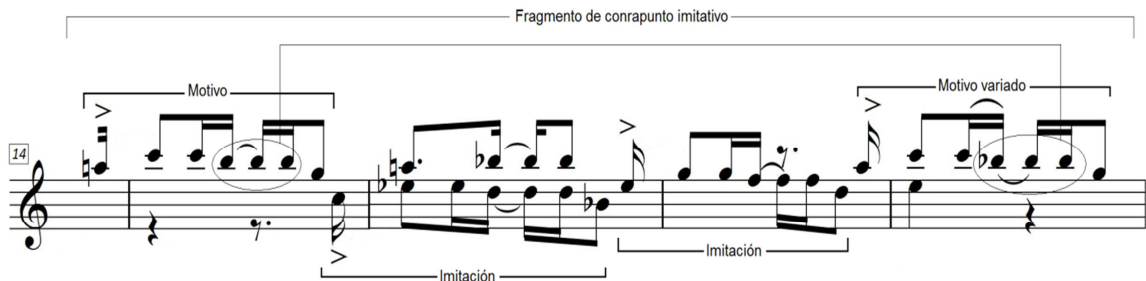


Figura 27. Motivo melódico por movimiento conjunto

Dicho segmento (Fig. 28) que, como vemos, es imitado tres veces por las demás voces y cuyo motivo temático podríamos denominar, en términos de H. Riemann, *Taktmotiv* (motivo compás), esgrime un movimiento direccional de muy baja amplitud y longitud, cuyo perfil se podría diagramar mediante los siguientes *gráficos de onda*.¹²³

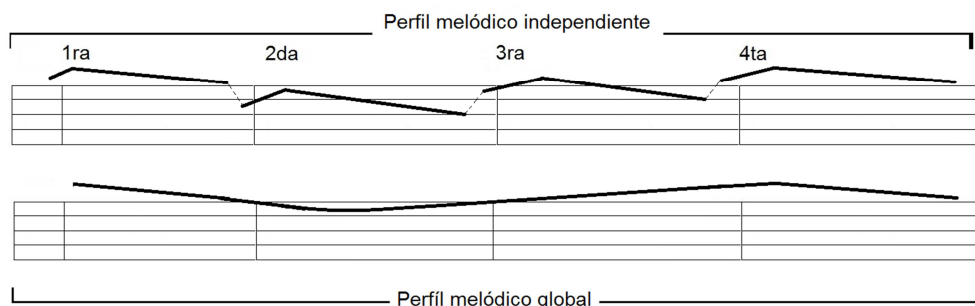


Figura 28. Perfil melódico del segmento polifónico de la sección A

Al contrario de la sección A y salvo sus fragmentos contrapuntísticos, la siguiente parte, dado el contraste inter-seccional en el nivel textural (*homofonía* para la sección A y *polifonía* para la sección B), presenta una clara línea melódica (Fig. 29) construida con base en el intervalo de cuarta justa (consonancia perfecta), extraída de uno de los motivos de la primera sección (compás 19). Dicho tema, que se convierte en uno de los elementos que proporcionan unidad a la macro-estructura, exhibe como característica constructiva, en relación con dicho motivo, una elaboración temática basada en la *augmentación* temporal.

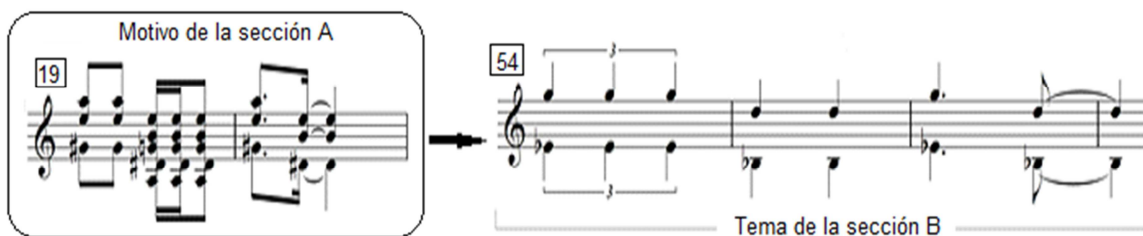


Figura 29. Línea melódica de la sección B

¹²³ Nos parece pertinente aclarar que los gráficos de onda que utilizaremos de aquí en adelante para visualizar el perfil melódico, están basados en los expuestos por Schoenberg, págs. 140-143.

Por otra parte, y en cuanto al movimiento interválico relacionado, es interesante observar que su fluctuación reiterativa contribuye a plasmar un diseño de contorno específico, que en este caso posibilita determinar una tipología taquigráfica de naturaleza *ondulada* (Fig. 30), construida con base en tres movimientos direccionales: descendente, ascendente y descendente.

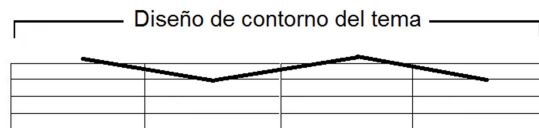


Figura 30. Contorno del tema en la sección B

Ritmo. En este aspecto, nos permitiremos relacionar cuatro elementos rítmico-motívicos que sintetizan el *ritmo de superficie* utilizado por el compositor en el interior de la meso estructura. Estos elementos, enmarcados dentro de una métrica binaria simple (2/4), posibilitan observar la utilización de tres figuras rítmicas específicas: negras (en ocasiones agrupadas bajo ritmos irregulares), corcheas y semicorcheas. Dichas figuras generan, en su interacción verificable en el ritmo de superficie, seis módulos rítmicos (Fig. 31) sobre los cuales se edifica el discurso musical a lo largo de la Danza característica.

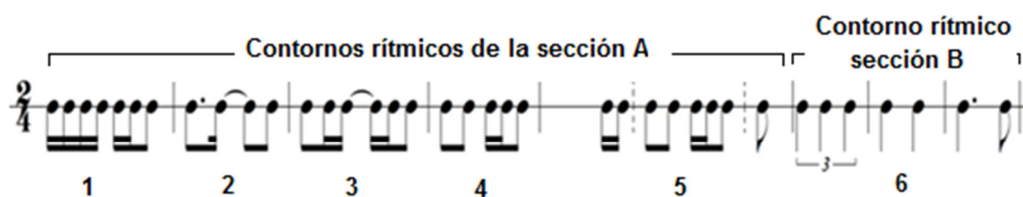


Figura 31. Los seis módulos del ritmo de superficie

Cada uno de los seis módulos expuestos es utilizado en fragmentos determinados de la obra, y en algunos casos delimitan las partes estructurales de la misma. En ese sentido, se puede observar cómo el módulo presentado bajo la denominación numérica uno (1), se plasma en cada una de las tres subsecciones (a, b y b¹) de la

primera parte (sección A), ratificando de cierta manera la interrelación rítmica, en este caso sub-seccional. Por su parte el módulo número dos (2), en conjunción con su precedente, se encuentra como componente rítmico sincopado del movimiento de los bajos; en cuanto al módulo número tres (3), se puede verificar que su ubicación se da en el momento en que se produce el cambio de textura (compás 15); y en relación al módulo cinco (5), cuando se presentan los pasajes homofónicos enlazados con la armonía cuártica. Por su parte, el número seis (6), articulado con el cambio de tempo prescrito (*Poco meno*), representa el ritmo de superficie del módulo de la idea temática principal de la segunda sección (B), sobre la cual se han establecido las distintas imitaciones.

Otro de los aspectos que creemos pertinente resaltar en cuanto al ritmo en su *interacción* con la textura, es el hecho de que, si tomamos como referencia el valor figurativo integral de la métrica establecida, es decir la blanca, podríamos analizar la presencia de dos fenómenos en particular. El primero, que la cantidad de figuras utilizadas para los contrastes texturales manifiesta una sumatoria aritmética que, aplicada a la textura homofónica, supera en gran cantidad a las figuras aplicadas a la textura polifónica; en cifras, la primera abarca 79 blancas, mientras la segunda refleja un total de 22. Frente al segundo fenómeno, y tomando como eje central la textura polifónica explícita de la sección B, podríamos resaltar que el compositor utiliza dicho tejido en forma simétrica a lo largo de la macro estructura, configurando lo que hemos denominado *simetría textural* (Fig. 32).

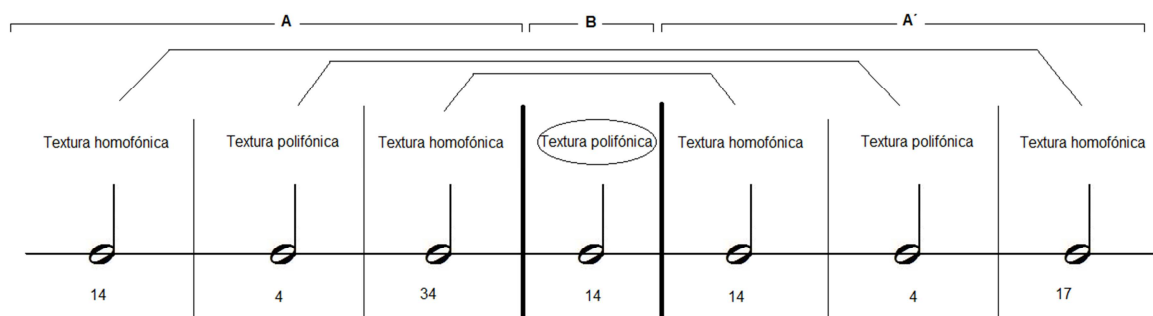


Figura 32. Simetría textural de la Danza característica

Las líneas anteriores cierran nuestro análisis teórico frente a los cuatro elementos contributivos presentes en la Danza característica dentro de las dimensiones medias; dicha culminación da paso a la siguiente delimitación sintáctica referida a las grandes dimensiones.

8.2.1.3 Grandes dimensiones. Como habíamos mencionado en las acotaciones iniciales del capítulo en desarrollo, la presente circunscripción sintáctica de la obra en estudio será abordada con base en la teoría analítica schenkeriana; dentro de este referente teórico, presentaremos entonces los gráficos reduccionistas inherentes a los tres niveles del proceso de deconstrucción: nivel superficial, nivel medio (Con dos subniveles) y finalmente el nivel subyacente (Background).

Nivel superficial

1 5 9 11 15 19 25 33 36 39 41 45 49 51

v⁹ vi

i v

Continuación.....

54 60 64 68 71 78

bvi bIIe⁴ v⁷ (v^{4/3})

v i

Nivel medio

Acorde bordante

Nota de paso

i v vi v i v

i v i v

Detailed description: This section contains two systems of musical notation for guitar. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. A dashed line above the treble staff indicates a 'Acorde bordante' (bordering chord) that spans across several measures. A specific note in the bass staff is circled and labeled 'Nota de paso' (passing note). Below the staves, fingerings are indicated with 'i' and 'v'. The second system continues the musical material with similar notation and fingerings.

Nivel subyacente

Culminación típica de la música popular

i v i

Detailed description: This section shows a single system of musical notation for guitar. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is sparse, focusing on the underlying harmonic structure. A specific chord in the bass staff is highlighted with a box and labeled 'Culminación típica de la música popular' (typical culmination of popular music). Fingerings 'i', 'v', and 'i' are indicated below the staves.

8.2.2 Fuga N° 1. Análisis

8.2.2.1 Pequeñas dimensiones. Filiaciones en el nivel rítmico. La fuga n° 1 presenta, en esta delimitación, una fuerte inclinación hacia la base rítmica de uno de los géneros inmersos dentro de los denominados, en nuestro anterior capítulo, *interculturales*. Bajo este contexto, dicha base, conocida típicamente como la *clave cubana*, representa el arquetipo rítmico que tipifica el Son, configurándose, como recordarán, en la llamada *clave son*. Esta célula, aunque enmarcada, en este caso, dentro de una métrica distinta y con algunas variantes, se puede observar en la primera parte del ente temático principal de la obra así (Fig. 33):

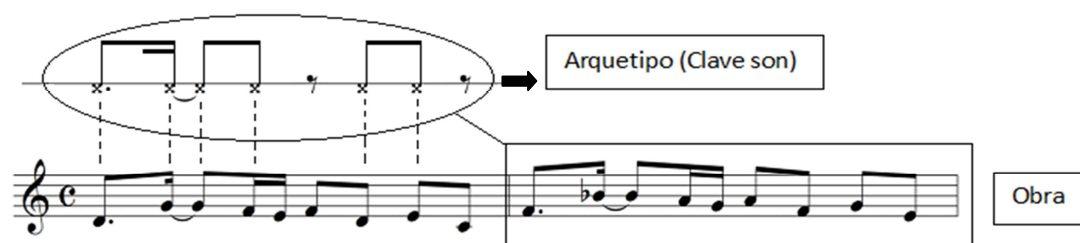


Figura 33. Clave son, en el sujeto de la Fuga

Evidentemente, y teniendo en consideración el género polifónico como tal, dicha estructura motivico-rítmica también se presenta en los siguientes espacios temporales: compases 5-6, 9-10, 14, 16, 21, 23, 29-30-31 y 35-36 (Fig. 34).

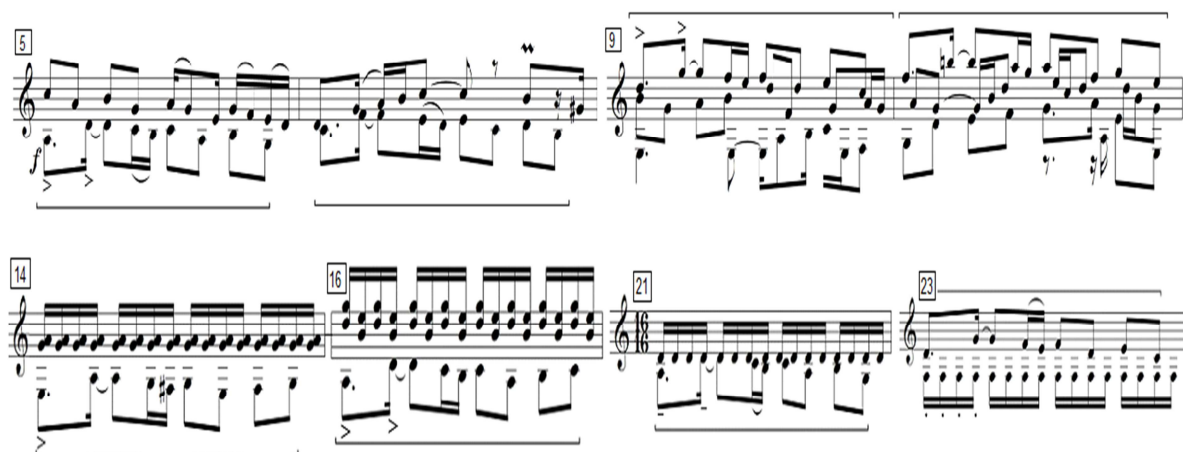




Figura 34. Clave son en la macro estructura

Otro componente rítmico que se puede observar ejerciendo, desde el punto de vista de la jerarquización, en un segundo plano, es el arquetipo prototípico de la habanera. Dicha micro estructura (Fig. 35) se presenta, desempeñando el papel de acompañamiento a la línea del bajo, en los siguientes momentos: compás 7 (sin variación rítmica) y compás 8, con una ligera transformación, que en este caso incluye una reiteración lineal melódica por medio de la inclusión de dos semicorcheas sobre el segundo y cuarto tiempos.

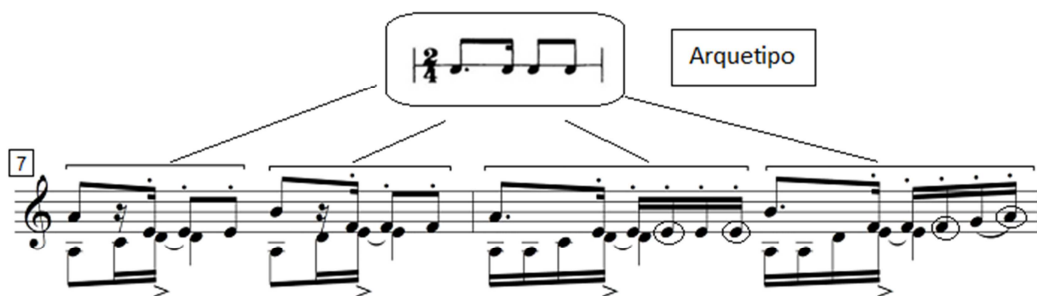


Figura 35. Estructura rítmica de la habanera aplicada

Otro de los aspectos importantes por resaltar en el presente nivel rítmico, obedece a la influencia ejercida por los *ostinati* (Fig. 36), los cuales, y como habíamos resaltado en nuestro capítulo anterior, representan una característica de los cantos africanos. En este contexto, podríamos afirmar que dicho aspecto se encuentra claramente presentado bajo una reiteratividad rítmica basada en las semicorcheas, en los compases 13-16, 21-22 en la voz superior y 23-24 en la voz inferior.

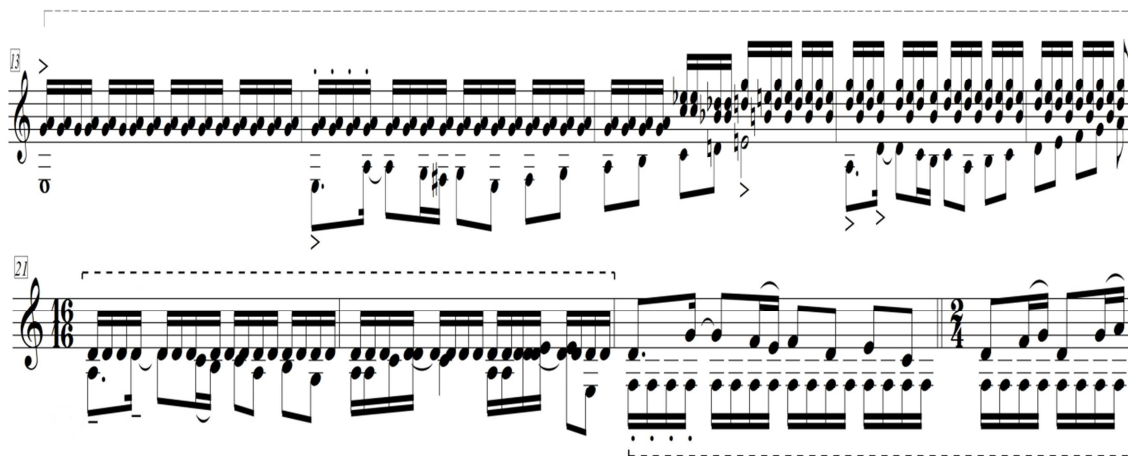


Figura 36. El ostinato

Filiaciones en el nivel melódico. En este nivel, y salvo las consonancias perfectas empleadas (4^{tas} justas: re-sol, fa-sib), el sujeto de la fuga en su totalidad (Fig. 37), evidencia una tendencia a utilizar una interválica similar a la usada en la EMV - Tipo C (Alternancia de intervalos 1, 2 ,3 y 4) expuesta en el canto africano Ewe de nuestro anterior capítulo.



Figura 37. EMV-Tipo C en el sujeto

Por otra parte, similar al canto africano antepuesto y teniendo en consideración la característica responsorial del mismo, se podría inferir que los acentos fenoménicos ubicados en el tercer compás, sumados al nivel dinámico propuesto (*mf*), podrían responder a la intervención de un coro, conformándose, en consecuencia, el “canto” del sujeto de la fuga de la siguiente manera (Fig. 38):



Figura 38. Canto responsorial en el sujeto

Para finalizar nuestras filiaciones en el nivel melódico de la Fuga N° 1, presentamos las siguientes consideraciones enmarcadas dentro de las ya mencionadas franjas tímbricas y de acción (FTA). Esta categoría, la encontramos en el diálogo parlante -en términos de Vladimir Wistuba-, substrato de las propiedades lingüísticas de la percusión de los tambores africanos, que se presenta al finalizar la obra, específicamente en los compases 46-47. Dicho espacio temporal nos posibilita asumir que las tres voces escritas, conjuntamente con su registro en el nivel tímbrico, presentan una especie de discurso dialéctico, involucrando la tipología propia de la organología Yoruba, el complejo de los tambores Batá.



Figura 39. FTA Yoruba: el complejo Batá en la Fuga

8.2.2.2 Dimensiones medias. Nuestras observaciones en esta delimitación se presentarán a través de una *matriz analítica*, la cual posibilitará visualizar todos los componentes implícitos e inherentes al género polifónico, en este caso fugado, de

forma condensada y, a nuestro juicio, clara. Dilucidamos que el diseño de dicho instrumento ha sido planteado con base en las teorizaciones y tratados de *André Gedalge* (Tratado de fuga), *Kent Kenann* (Conterpoint), *Douglass Green* (Form in Tonal Music), *Katalin Szekely* (Análisis 2º, grandes formas barrocas y clásicas) y *Mario Gómez Vignes* (Tratado de formas musicales-material sin editar). De este último hemos retomado, reorganizado y ampliado, tanto la matriz germinal como algunos de sus componentes.

Bajo dichos preceptos, el conjunto de ítems, tanto numéricos como conceptuales plasmados en aquella matriz, han sido enmarcados dentro de una división estructural que, macro espacialmente, segmenta la estructura formal del género polifónico para el cual ha sido concebida, en tres partes. Dichos meso fragmentos presentan, en su orden, la *sección expositiva* (primera sección), conjuntamente con lo que podíamos denominar un *plan expositivo general* que involucra una serie de criterios analíticos que posibilitan observar detalladamente esta primera sección, la sección de las *entradas internas* (segunda sección) -para algunos tratadistas, sección de desarrollo- y la sección recapitulativa (tercera sección), última parte formal de la macro estructura.

Realizadas las anteriores acotaciones frente al instrumento que utilizaremos para efectuar nuestro examen deconstructivo, y aclarando previamente que articularemos con dicha herramienta los tópicos inherentes a la teoría analítica de LaRue, presentamos a continuación el diseño de la matriz (Fig.40), con cada uno de sus componentes para, subsiguientemente, aplicar dichos elementos a la obra en estudio desarrollando punto por punto los ítems propuestos.

FUGA. Matriz analítica							
Compositor:		Obra:		Tonalidad axial:		Número de voces:	
						Lenguaje:	
Primera sección. EXPOSICIÓN							
PLANEAMIENTO EXPOSITIVO	Sujeto (Dux)	Nota de comienzo			Longitud		
		1	3	5	Soggetto		Andamento
	Análisis micro-estructural						
	Respuesta (Comes)	Tipo de imitación		Maneras de encadenamiento entre S-R			
		Real	Tonal	Abierta	Cerrada		
				Adjunta	Elidida	Translapada	
	Orden de entrada de las voces						
	Tematicidad (Sujeto - Respuesta)						
	Ubicación temporal (Compás)						
	Diagrama lineal de las entradas:						
Partes facultativas	Contrasujeto(s)	Contrapunto reversible (trocado)					
		A la 8ª (octava)	A la 10ª (décima)	A la 12ª (duodécima)	A la 15ª (décimaquinta)		
	Divertimento (s)						
	Falsa entrada						
	Entrada adicional						
	Contraexposición					Total	Parcial
		Orden de entrada de las voces					
		Tematicidad					
Compás							
Segunda sección. ENTRADAS INTERNAS							
Cantidad	Número	Voz	Tematicidad	Compás	Centro tonal		
Divertimento (s)							
Stretto (s)	TIPOS						
	Total			Parcial			
	Compas	Orden entrada de las voces		Compás	Orden de entrada de las voces		
	CASOS						
	Completo	Directo	Incompleto		Directo	Libre	
	Inverso			Inverso			
Relaciones operacionales	Inversión						
	Disminución temporal						
	Aumentación temporal						
	Retrogradación						
	Pedales	Localización espacial			Densidad		
		Superior			Simple		
Interior			Doble				
Inferior			Tripe				
3ra sección. REEXPOSICIÓN							
Tipo de Retorno	Temático y tonal						
	Tonal						
Coda							

Figura 40. Matriz analítica para formas contrapuntísticas, Fuga.

Primera sección. Exposición. El Sujeto. La fuga n°1 inicia su presentación temática con un *sujeto* (Fig. 41) de corta longitud, inmerso en una métrica simple de cuatro tiempos y sobre la nota 1 (Re), de las tres hipotéticas posibilidades (1, 3, 5) de inicio del discurso musical. Dicha longitud enmarca el tema dentro de la tipología de los *soggetos*¹²⁴, dado que su construcción, aunque abarca más de tres compases, se encuentra elaborada con base en un solo elemento motivico (a1), que internamente se podría fraccionar en dos elementos: uno, la cabeza del motivo (x) y, dos, la cola del mismo (y). Posteriormente, dicho motivo es imitado bajo una transposición ascendente a una consonancia imperfecta T_3 (Transposición a una 3m), convirtiéndose en un espacio temporal que prescribe la *recurrencia* como sistema de encadenamiento. Subsiguientemente, y tomado principalmente de la cabeza del motivo generador (x), se expone, en el compás 3, otro componente temático denominado por nosotros como a2, seguido por su repetición ligeramente modificada (*recurrencia variada*, compás 4) a causa de la nota repetida (rp). Este último micro elemento morfológico (a2), dado su parentesco rítmico-interválico interno, podría, a su vez, fraccionarse en dos pequeños pies denominados z1 (3m+2M) y z2 (4J+2M).

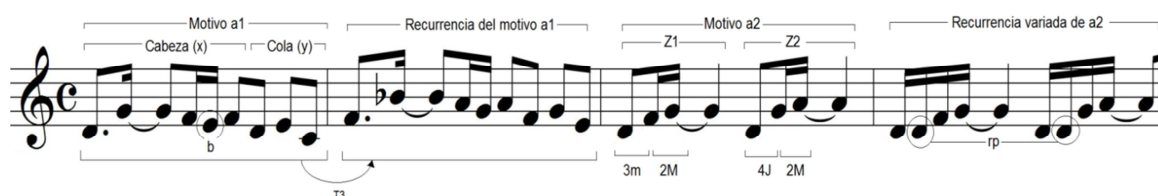


Figura 41. Análisis micro-estructural del sujeto

En síntesis, el sujeto sobre el cual se encuentra edificado el discurso sonoro ulterior de la fuga presenta dos elementos motivicos concretos a1 y a2, compuestos a su

¹²⁴ Frente a las dos tipologías del sujeto, en cuanto a longitud se refiere, *soggetto* y *andamento*, Kent Kenann plantea la siguiente descripción: “The first is of short or medium length (no longer than about three measures), relatively simple, and some times similar, in its square-cut character, to the subjects of the sixteenth-century ricercare. The second is longer, generally more flowing, and often made up of two ideas” (Conterpoint, p 203).

vez, por dos micro motivos, todos inmersos dentro de un ritmo de superficie que involucra cuatro figuras específicas: negra, corchea con puntillo, corchea y semicorchea (Fig. 42).



Figura 42. Ritmo de superficie del sujeto

Veamos, como último detalle analítico del sujeto, los siguientes gráficos, que permitirán visualizar, tanto el perfil melódico integral (Fig. 43) del mismo, como el diseño de contorno de una manera simplificada.

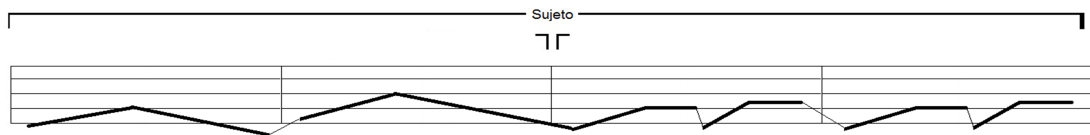


Figura 43. Perfil melódico integral

Analizando el *perfil melódico* de la figura anterior, podemos anotar que la línea melódica esboza segmentos de naturaleza ascendente (A) y descendente (D) en el primer segmento, y ascendente (a) y nivelada (n) para el segundo. En consecuencia de lo anterior, el *diseño de contorno* para el sujeto de la fuga, visualizado globalmente, generaría el siguiente gráfico y, por ende, la taquigrafía combinada relacionada (Fig. 44).

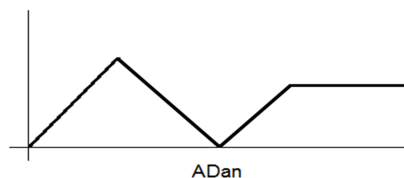


Figura 44. Taquigrafía del sujeto

Respuesta. La imitación del sujeto presentado anteriormente permite poner en evidencia dos acotaciones específicas: una, el tipo de imitación utilizada por el compositor en la nueva entrada y dos, la manera en que se encuentra encadenada al tema precedente. Frente al primer aspecto, y dado que no existen mutaciones interválicas en la totalidad de la respuesta, inferimos que se trata de una imitación de tipo *real*, construida en este caso sobre el intervalo de 4ta perfecta. Por otra parte, y centrados en el segundo aspecto (manera de encadenamiento), podemos determinar que la forma en que se encuentra enlazada al tema precedente exhibe un encadenamiento *abierto*. Dicho tipo de concatenación la aseveramos teniendo en consideración que la respuesta inicia su discurso sonoro después de escucharse una nota de paso (si⁴) en el último segmento del sujeto y, en consecuencia, no aparece inmediatamente concluida la intervención del mismo.

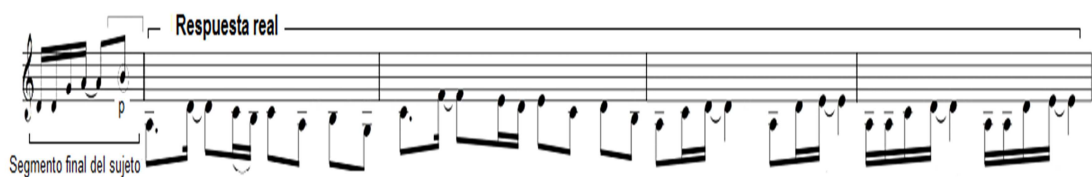


Figura 45. La respuesta

Siguiendo con el plan expositivo general de la fuga, resaltamos que esta primera sección temática plantea el siguiente plan constructivo, que refleja los tres aspectos principales plasmados dentro de la matriz expuesta anteriormente. Uno, el orden de entrada de las voces¹²⁵; dos, la tematicidad empleada por cada una de las diferentes entradas; y tres, la ubicación temporal de cada intervención temática. Dicha organización nos posibilitará, a su vez, extraer un gráfico que hemos denominado *diagrama lineal de entradas* (Fig. 46); en el cual se puede observar claramente el panorama de las distintas inclusiones temáticas sobre un plano horizontal, conjuntamente con la tematicidad, ubicación temporal y las notas con que inicia cada

¹²⁵ Intervención que se refiere al hecho de que si tuviésemos un planteamiento discursivo de naturaleza vocal, expresaría la siguiente tipología: voz 1 (soprano), voz 2 (contralto), voz 3 (tenor) y voz 4 (bajo).

una de las entradas. Veamos entonces cómo se encuentra configurada la sección expositiva con sus tres incursiones.

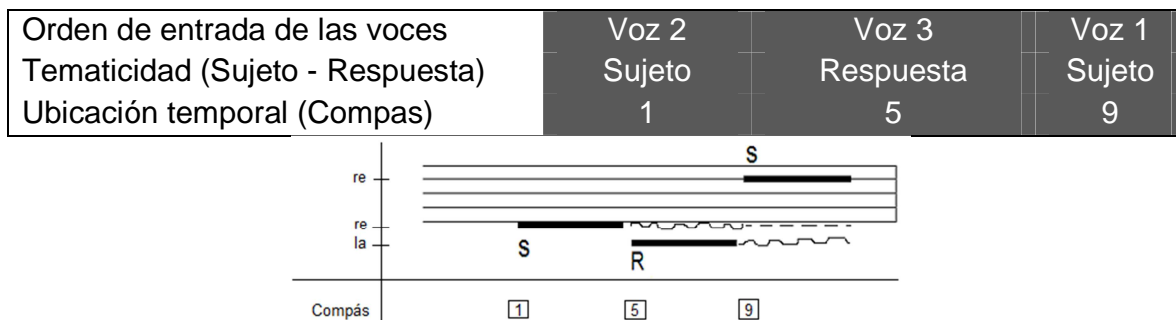


Figura 46. Diagrama lineal de entradas

Es interesante observar en este punto que la última entrada del sujeto, desde la perspectiva de la rigurosidad en cuanto a la imitación, muestra en su discurso una nota “extraña” (Fig. 47) a la esperada, dada la inclusión, en su segmento transportado y denominado por nosotros como recurrencia del motivo a1, del *si* natural (compás 10) en vez del *sib* presente en el sujeto primigenio. En consecuencia de ello, podríamos sacar dos posibles conclusiones: la primera, que la interválica entre dicha nota y su inmediata anterior se ve modificada por el intervalo de 4ta aumentada (fa-si), tritono que, horizontalmente, no se había incluido dentro del discurso musical de la presente sección; y la segunda, que el diseño lineal a cargo de la voz uno (1) presenta una línea *melódica modal* (Re dórico), dada la alteración diacrítica sobre el 6to grado mencionada (#6 = Si natural).

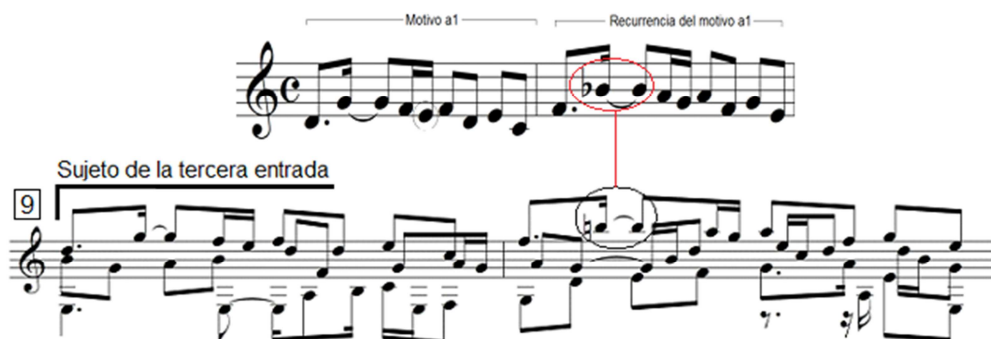


Figura 47. Tercera entrada, sujeto

Contrasujeto. Frente a este elemento estructural, podemos anotar que la construcción contrapuntística yuxtapuesta a la respuesta de la presente fuga, no presenta similitudes de diseño temático con respecto a su aparición en la subsiguiente entrada; en consecuencia de ello, inferimos que el discurso polifónico no contiene *Contrasujeto* dado que “simplemente” se esbozan líneas melódicas acompañantes e independientes (Fig. 48), basadas en la cabeza del motivo (x) y las corcheas que constituyen el siguiente segmento del motivo a1 (y).

5 — Contrapunto de la voz dos yuxtapuesto a la respuesta

9 — Contrapunto yuxtapuesto a la tercera entrada del tema

Figura 48. Contrapunto de la segunda y tercera entradas

Divertimento. En relación con este elemento, podemos resaltar que la fuga no presenta segmentos de construcción contrapuntística libre en ningún momento de la exposición, puesto que las tres entradas realizan, cada una, su intervención casi inmediatamente culmina su precedente. Este fenómeno conlleva a que dicha sección temática carezca de episodios o divertimentos entre las diferentes entradas.

Después de las anteriores anotaciones frente a la primera sección de la fuga y aclarando que la misma no contiene ninguna de las tres partes de la *Exposición* especificadas en la matriz: *falsa entrada*, *entrada adicional* o *contraexposición*, daremos inicio a los comentarios analíticos referentes a la segunda sección de la obra, *entradas internas*.

Segunda sección. Entradas internas. Esta sección de la fuga (compases 13- 38), comienza con una indicación explícita de cambio de tempo (*Piu mosso*) que acelera el pulso precedente y, por ende, seccionaliza claramente las dos partes de la macro estructura. Su construcción se encuentra elaborada bajo un diseño que involucra *cuatro entradas*, cada una de ellas con características temático-rítmicas similares y focos tonales diferentes.

Primera entrada interna (Fig.49). En esta aparición del tema (compás 14), el compositor utiliza en la tercera voz (bajos) dos elementos específicos: uno, el motivo del sujeto, especificado anteriormente como a1, yuxtapuesto a un *ostinato* de semicorcheas en *staccato*, construido sobre una disonancia imperfecta (2da mayor: sol-la) y dos, un diseño melódico escalar integral (mi^3-mi^4) traslapado sobre el motivo a1, basado en la escala menor natural, dada la exclusión del re# como nota sensible. Dichas acotaciones, sumadas a la alteración diacrítica expuesta en dicho pasaje (Fa#), nos permiten inferir que la presente entrada interna enmarca un cuadro tonal que focaliza el mi menor como centro armónico principal.



Figura 49. Primera entrada interna

Segunda entrada interna (Fig. 50). Esta segunda entrada, muy similar a la anterior en cuanto a construcción, se presenta en el compás 16 nuevamente en la voz inferior (voz 3), con un diseño temático que recuerda el motivo a1 de la respuesta, superpuesto al ostinato rítmico-melódico, esta vez por cuartas (re-sol, si-mi). Además de ello, y al igual que en la entrada presente, en esta segunda aparecen los dos factores que complementan la identidad temática de la entrada, es decir, el

movimiento direccional ascendente, que en este caso se encuentra desde el la^3 hasta el la^4 y, el fenómeno de traslape del mismo con el motivo principal (a1). Desde el punto de vista tonal, y aunque la simultaneidad del tema con el ostinato mencionado causa cierta ambigüedad armónica, dicha entrada, basada en la escala menor natural, enmarca un centro armónico focalizado sobre La menor.



Figura 50. Segunda entrada interna

Tercera entrada interna (Fig. 51). En esta entrada (compas 21), el compositor utiliza, bajo la tematicidad de la *respuesta* y nuevamente en la tercera voz (3), dos elementos motivicos del tema dispuestos así: *a1* en forma integral y *a2* en su segunda forma (recurrencia variada). Dicho tratamiento temático se encuentra, al igual que en las dos anteriores entradas, yuxtapuesto a un ostinato de semicorcheas en este caso sobre una única nota (re^4). Es interesante anotar que la conjunción de los dos aspectos citados (pedal/tematicidad), se encuentran, cada uno, adscritos a una métrica específica que evidencia la separabilidad jerárquica de los planos sonoros implicados. En ese sentido, podemos visualizar sobre la partitura que el primer elemento (pedal=acompañamiento), ha sido inscrito dentro de la métrica 16/16, mientras que el plano temático principal fundamenta su escritura sobre el 4x4. Con relación a su centro tonal, podríamos establecer que la presente entrada interna esgrime como foco tónico principal dos posibles opciones: la primera, y dada la escritura (pedal de re /tema), un *re dórico*, y la segunda, dado el parentesco temático con la entrada precedente, un *La menor*.



Figura 51. Tercera entrada interna

Cuarta entrada interna (Fig. 52). Para este último tramo discursivo (compás 23), cuya tematicidad exhibe el *Re menor* como centro armónico principal, el compositor utiliza tanto una nueva voz (la número 2), como un “nuevo” elemento temático (sujeto) en relación con las tres anteriores entradas. Sin embargo, mantiene una consistencia reiterativa en cuanto al aspecto estático acompañante (ostinato, en este caso sobre la nota *fa*). Además de lo mencionado, dicha entrada presenta, en su tratamiento motivico, consideraciones constructivas similares a su precedente en donde se observa la utilización de los dos motivos principales del sujeto de la fuga (a_1 y a_2), el primero de ellos en forma integral y el segundo, en su presentación original pero esta vez *condensada*¹²⁶.

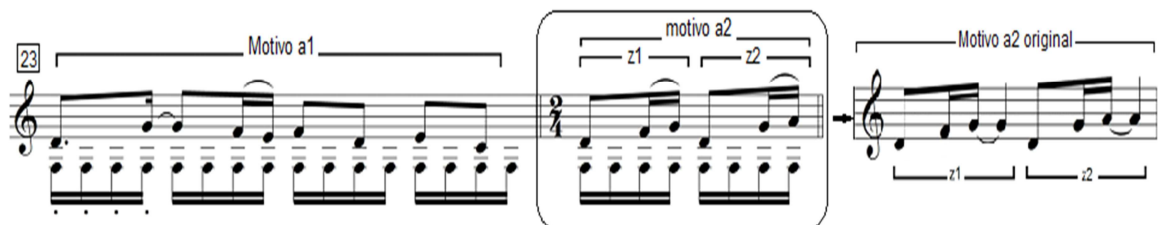


Figura 52. Cuarta entrada interna

Con el propósito de brindar una visión global del segmento en estudio y complementar al mismo tiempo todos los aspectos resaltados, queremos presentar el

¹²⁶ Nos parece pertinente aplicar dicho adjetivo dado que desde el punto de vista semántico, los micro-fragmentos z1 y z2 exhiben, en relación con su módulo germinal, una reducción de extensión del discurso sonoro sin eliminar lo esencial del mismo. Bajo este contexto, se puede observar en la *figura 52* cómo el compositor excluye, dada la métrica simple utilizada (2x4) en el compás 24, las figuras explícitas (negras) propuestas en los tiempos débiles de la configuración original del motivo a2.

siguiente diagrama lineal (Fig. 53) de las cuatro entradas internas analizadas, el cual evidencia, en primer lugar, la insistencia del compositor por utilizar, en el elemento motivico principal, el registro bajo del instrumento, y en segundo lugar, un diseño de contorno melódico que pone en relieve dos tipos de movimiento direccional (*nivelado* y *ascendente*) en cada una de las cuatro inclusiones internas.

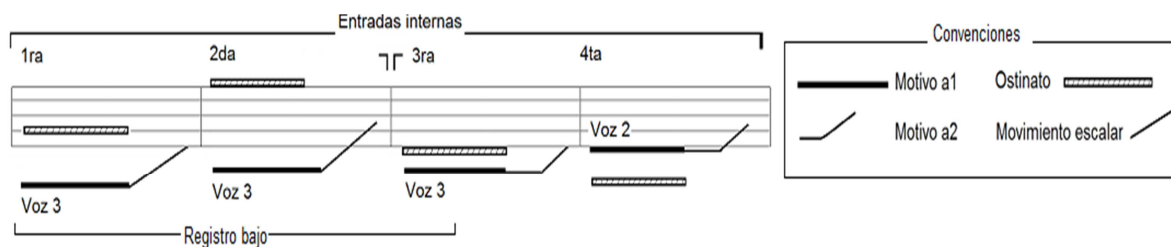


Figura 53. Diagrama lineal de las entradas internas

Divertimentos. Los episodios de esta segunda sección de la macro estructura, contruidos con base en el segundo motivo del sujeto (a2) en su segunda forma de presentación (recurrencia variada)¹²⁷ e inscritos dentro de un explícito cambio métrico (12/16), se encuentran ubicados temporalmente en los compases 18-20 y 25-28, como conectores entre la segunda y tercera entradas, y entre la cuarta y el subsiguiente momento temático (*stretto*), respectivamente. Dichos fragmentos, dado el movimiento direccional, muestran, en relación con la tesitura, una amplia cobertura del registro, estableciendo claramente para los dos episodios expuestos en el discurso musical, dos alturas específicas como límites espaciales. Teniendo en consideración la caracterización general anterior, miremos entonces cada uno de los dos divertimentos mencionados por separado.

Divertimento número uno (Fig. 54). El presente pasaje, precedido por un movimiento escalar planteado en el segundo tiempo del compás 17, evidencia en primera

¹²⁷ Recurrencia variada del motivo a2:



instancia un movimiento direccional ascendente que abarca un rango de tres octavas contenidas entre las notas mi^3 y mi^6 , potencializando la utilización de un espectro de alta amplitud frente al registro del instrumento, abarcando desde el registro grave hasta el inicio del sobre agudo. En una segunda instancia, y desde la perspectiva “temática”, en el presente episodio se puede notar cómo el compositor utiliza el segmento del motivo a2 (z2), en forma escalonada y bajo un encadenamiento del discurso que permite, a cada uno de los motivos, realizar su intervención con una articulación *elidida*.



Figura 54. Divertimento n° 1

Por otra parte y si observamos detenidamente las alturas de las voces que principian cada segmento motivico (3 semicorcheas + una corchea con puntillo), se podría verificar la aparición de las dos siguientes situaciones: la primera y enfocada en la voz inferior, es el establecimiento de un encadenamiento de los límites motivicos por medio de una interválica que involucra la consonancia perfecta (Fig. 55), en este caso, la cuarta justa¹²⁸. La segunda, y relacionada directamente con la voz superior, es la utilización de la inversión del intervalo anterior, con la diferencia de que éste (5J), se encuentra soportando los límites o vértices de cada segmento del desarrollo motivico (Fig. 56).

¹²⁸ Cabe traer a colación que dicho intervalo presenta una conexión directa con la cabeza del motivo del sujeto de la fuga, razón por la cual y sumado a la utilización concreta del segmento z2 del motivo a1, creemos que dicho componente permite la unidad de la obra en episodios de naturaleza atemática.

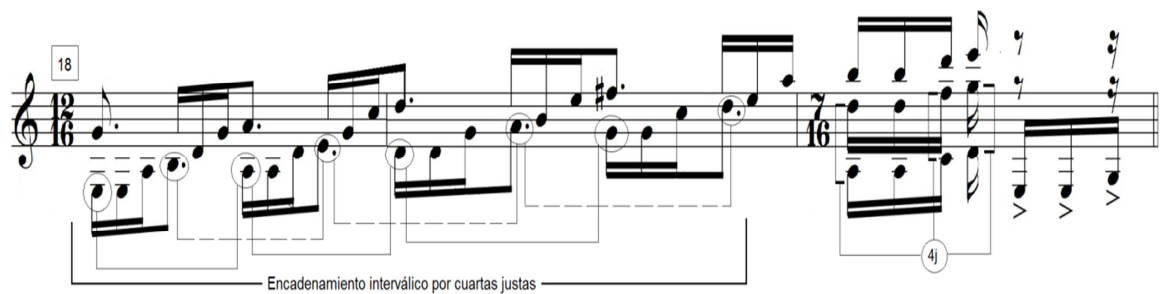


Figura 55. Divertimento n° 1, encadenamientos interválicos por cuartas



Figura 56. Divertimento n° 1, encadenamientos interválicos por quintas

Divertimento número dos (Fig. 57). Este episodio, ubicado temporal mente en el compás 25, presenta una construcción sonora similar a la analizada en líneas anteriores, pero con dos diferencias: la primera, el aumento en cuanto a longitud (un compás más) y la segunda, el empleo de un “nuevo” elemento motivico. Frente al primer aspecto, podemos resaltar que dicho aumento permite la expansión del episodio mediante una reiteración motivica ubicada en los compases 27 (tercer tiempo) a 28. Este acontecimiento expansivo posibilita, a su vez, la inclusión del segundo aspecto referido anteriormente, el cual se relaciona con la utilización del micro segmento z2 del motivo a1. Salvo dichas aclaraciones, el segundo divertimento, en relación directa con el primero, presenta, tanto el fenómeno de articulación por elisión, como el encadenamiento del discurso, intra-motívico, por consonancias perfectas (4tas y 5tas justas).



Figura 57. Divertimento n° 2

Stretti. La construcción estructural de la obra conforma un solo segmento configurado bajo dicha técnica, el cual ha sido ubicado claramente entre los compases 29-32 y “marcado”, de forma explícita, bajo una aclaración de tempo que contrasta con el *piu mosso* que dio comienzo a la segunda sección de la fuga, remitiéndonos directamente a la velocidad inicial de la misma (Tempo I). En ese espacio temporal, se observan cinco (5) entradas de las voces, cuyo orden refleja, en primer lugar, una *simetría* (Fig. 58) alrededor de la voz número uno, y en segundo, la utilización de distancias¹²⁹ no equidistantes entre cada una de las entradas.

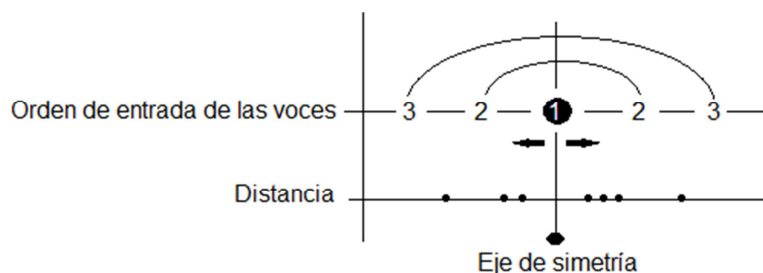


Figura 58a. La simetría en el stretto

¹²⁹ Aclaramos que el tópico relacionado (distancias) hace alusión a la cantidad de pulsos que emplea el compositor para dar inicio a las distintas intervenciones temáticas.

Dichas inclusiones temáticas, dada la cantidad de entradas utilizadas, constituyen un *stretto* de tipo *total*, configurado con base en las siguientes características: a). sólo las dos primeras entradas reflejan una tematicidad claramente emparentada con el sujeto y la respuesta (1era entrada: respuesta, 2da entrada: sujeto) y b). ninguna de las cinco intervenciones proponen el elemento temático principal en forma integral. En consecuencia de esto último, podríamos inferir que se trata de un *stretto* enmarcado dentro de los casos, en términos de Gedalge, *incompletos*¹³⁰, con caracteres temáticos *inversos*, dado que la primera entrada del segmento total inicia su intervención con el planteamiento de la respuesta (la...re.). Invitamos a nuestros lectores a observar la siguiente figura (Fig. 59), que exhibe todos los acontecimientos analíticos relatados, y nos muestra, por separado, cada una de las cinco entradas de las tres voces de la fuga.

Figura 58b. El stretto

Además de los anteriores comentarios deconstructivos, nos parece importante traer a consideración un aspecto que ratifica el hecho de la utilización, por parte del compositor, de la proporción áurea como principio formal del discurso musical de la Fuga n° 1. En este sentido, la presente obra patentiza, precisamente en la sección en desarrollo, dicha característica constructiva dada la siguiente razón matemática: $N \times 0.618 =$ a segmento positivo de la proporción áurea, donde N significa el número

¹³⁰ El caso en mención es conceptualizado por el autor de la siguiente forma: “El tema del sujeto no puede ser continuado en su totalidad sobre la entrada en estrecho de la respuesta” (Gedalge, p 165).

total de compases. En consecuencia de ello, $48 \times 0.618 = 29$, punto temporal exacto en donde inicia la sección del stretto.

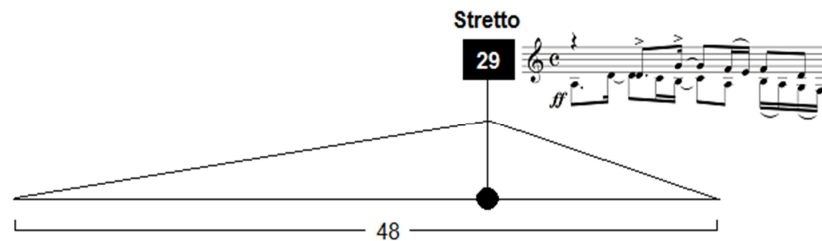


Figura 59. La sección aurea de la fuga

Culminada la entidad temática descrita anteriormente, el compositor plantea, en la voz 1 y articulado con pequeños fragmentos extraídos de la cabeza del motivo del sujeto, un último segmento motivico (compás 35) totalmente ligado a la tematicidad de la respuesta de la sección expositiva. Cabe resaltar que, aunque dicha entrada no aparece en forma integral, permite percibir, visualizar y conducir el discurso, hacia el punto climático de la fuga (Fig. 59), ubicado en el segundo y tercer tiempos del compás 37. La acotación a la que hacemos referencia se ve ratificada por dos aspectos relacionados entre sí: uno, la gran densidad acórdica propuesta por el compositor, que en este caso involucra constructos verticales cuárticos (mi-la, mi-la, si-mi; la-re, mi-la; sol-do, re-sol y fa-sib, do-fa) y dos, la conjunción evidenciada entre el nivel dinámico (*ff*) y los acentos fenoménicos explícitos (>).



Figura 60. Clímax de la fuga

Este fragmento de la segunda sección de la macro estructura marca el punto final de la misma dando paso así a la tercera y última sección de la fuga que, para este caso en particular, no plantea una reminiscencia expositiva sino un elemento conclusivo, *Coda*.

Tercera sección. Coda. El pedal simple inferior sobre la nota mi^3 del compás 39 da comienzo a esta última sección, que se encuentra dividida internamente en dos momentos. El primero de ellos (compases 39-44, Fig. 61), plantea tres elementos específicos para cada una de las voces distinguiéndose los siguientes procedimientos constructivos: a) la voz inferior (voz 3) mantiene el pedal simple sobre la nota *mi*; b) la voz número dos (2) presenta, después de un silencio en elipsis (no explícito) que abarca dos tiempos, un elemento temático extraído del segundo motivo del sujeto de la fuga en su segunda forma de presentación (*z1*); y c) la voz número uno (1) muestra un movimiento armónico figurado que forma, en conjunción con las alturas expuestas por la segunda voz y ubicando los dos elementos en un plano totalmente vertical, una especie de *cluster*, en este caso, diatónico.

The figure shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, Voz 3) in 4/4 time, starting at measure 39. Voz 3 maintains a sustained bass note (mi) labeled "Pedal simple inferior". Voz 2 features a melodic motif labeled "z1" and "Motivo a2 (recurrencia variada)". Voz 1 has a complex rhythmic and harmonic line. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Figura 61. Coda, primera subsección

Después del anterior pasaje, se establece el último segmento de la obra (compás 45), denominada por nosotros como “coda de coda” (Fig. 62). Ésta propone, como estructura motivica principal, el segmento a_2 (z_1 y z_2) en su segunda forma de presentación (recurrencia variada) y un fragmento, enmarcado dentro de una métrica simple amalgamada (5/4), de contrapunto imitativo entre dos voces específicas (inferior e intermedia) con características de construcción muy similares a las expuestas en el fragmento del *stretto*. Cabe anotar, por último, que dicho pasaje y por ende el cierre de la obra en estudio, concluye con un claro acorde de La mayor, armonía que se evidencia con la inclusión de la 3era de picardía (do#), planteada sobre la voz superior en el penúltimo compás.

Figura 62. Coda de coda

8.2.3. Micropieza N° 4. Análisis.

8.2.3.1 Pequeñas dimensiones. Filiaciones en el nivel rítmico. La Micropieza N° 4 presenta, en este nivel analítico, una articulación directa con el género de descendencia intercultural denominado *Contradanza*. En ese contexto específico, y tomando como referencia el plano de fondo de la obra (acompañamiento establecido en los primeros compase [1-7] por la guitarra 2), se puede observar cómo la célula rítmica con proporción 3, 3, 2 (a), inherente a dicho género, se encuentra en forma explícita en la voz inferior de esa guitarra, de la misma manera en que se halla estructurado el arquetipo contradancístico que tipifica dicha proporción. Además de

ello, la misma célula pero en su segunda presentación (b), también se localiza en el mismo plano de fondo con una ligera “modificación” en el último tiempo del compás 9.

Por otra parte, y visualizando simultáneamente las dos voces implícitas en el discurso sonoro en el plano de fondo, dicha estructura rítmica, en su segunda presentación (b), es postulada por el compositor en el primer segmento de la obra (compás 1-7). Este aspecto ratifica, conjuntamente con las anteriores apreciaciones, la clara vinculación entre el género intercultural y la obra en estudio. Observemos nuestras apreciaciones a través de la siguiente figura (Fig. 63), la cual exhibe los fragmentos específicos descritos.



Figura 63. Células rítmicas de la contradanza con proporción 3, 3, 2, aplicadas

Filiaciones de orden melódico. En este aspecto, nuestra afirmación inicial frente al género de la contradanza como marco referencial de la música popular, se ratifica indiscutiblemente dado que, en las siguientes imágenes, se puede observar claramente cómo el compositor involucra textualmente una línea temática principal extraída de la contradanza “San Pascual bailón”, pieza musical presentada en nuestro anterior capítulo como fuente musical proveniente del siglo XIX, específicamente del año 1803. Contemplemos dicha inserción (Fig. 64), comparando la primera frase presentada en la voz superior del Piano en la contradanza mencionada, con la voz superior propuesta por la Guitarra 1 (compases 2-10) de la Micropieza. Dicha confrontación temática nos posibilita determinar tal inclusión, con un único marco diferencial referido, en este caso, a los centros tonales utilizados

para cada una de las partes, que involucran la tonalidad de sol mayor para la pieza original y la mayor para la obra en estudio.

Figura 64. San Pascual bailón (frase 1), en la Micropieza

En un segundo momento de la Micropieza (compases 17-25), la segunda frase del tema original también hace su aparición, esta vez con algunas variantes rítmico-melódicas. Dicha exposición temática (Fig. 65) se presenta bajo un diálogo imitativo entre las dos guitarras implicadas en el discurso sonoro.

Figura 65. San Pascual bailón (frase 2), en la Micropieza

8.2.3.2 El SAMeR (sonido, armonía, melodía, ritmo) en las dimensiones medias.

La Micropieza n° V presenta una organización formal que enmarca estructuralmente

dos secciones¹³¹ y una coda. Tanto la segunda parte como la última están precedidas por pasajes atemáticos cuya función (puente), permite enlazar los segmentos implicados. El siguiente esquema (Fig. 66), nos permitirá observar la macro estructura, conjuntamente con los fragmentos iniciales que especifican cada sección y su correspondiente ubicación temporal.



Figura 66. Organización formal de la Micropieza

Después de referirnos a la organización del discurso sonoro de la pieza en estudio, nos enfocaremos, ahora sí, en el análisis de los cuatro elementos contributivos (sonido, armonía, melodía y ritmo) por separado.

Sonido. Dado el formato monotímbrico para el cual está concebida la obra (dúo de guitarras), el sonido en relación directa con el timbre, e inmerso en este último el aspecto referido a la tesitura, la Micropieza N° IV presenta un manejo espacial que involucra una mezcla de registros para los dos instrumentos implicados. Sin embargo, y a pesar de dicho fenómeno, existen momentos en los cuales se visualizan planos sonoros jerárquicamente independientes, como, por ejemplo, en la última sección de la obra. En ella se aprecia, en un primer momento (compases 40-46), la utilización del registro alto para la guitarra uno, yuxtapuesto con el registro bajo exhibido por la guitarra dos. Veamos estos acontecimientos en la siguiente figura (Fig.67), que manifiesta los límites de registro utilizados por cada uno de los dos instrumentos dentro de las secciones implicadas.

¹³¹ Recordemos que esta organización también corresponde a la bi-seccionalidad de la contradanza como género dentro de la música popular, ratificando, aún más, la articulación directa entre dicha expresión musical y nuestra obra en deconstrucción.


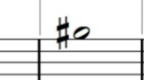






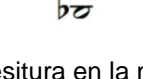
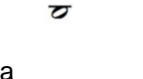

Sección	A	Puente	B	Puente	Coda
Guit 1					
Registro					
Guit 2					
					

Figura 67. La tesitura en la macro estructura

Por otra parte, y centrándonos en el componente relacionado con la *dinámica*, observamos que la organización del discurso presenta, en dicho nivel, una gradación explícita que se encuentra estrechamente relacionada con las diferentes secciones, patentizando de esta manera la articulación directa entre la organización formal y el componente en desarrollo. En este sentido, dichos meso-segmentos presentan cuatro niveles dinámicos que verticalmente, y teniendo en consideración el tipo de formato especificado en líneas anteriores, no exhiben diferenciación alguna. Cabe resaltar, entonces, que la primera sección se encuentra enmarcada bajo dos especificaciones dinámicas que incluyen el *mezzoforte* (*mf*) y el piano (*p*), mientras que la segunda y tercera, involucran, respectivamente, el doble piano (*pp*) y el fuerte, en forma momentánea. Dichos niveles muestran, en consecuencia, la tipología relacionada con las *dinámicas en pendiente* (primera y segunda sección), en este caso de forma descendente. Queremos resaltar en este punto que el último fenómeno descrito en la coda (forte-momentáneo), es considerado por nosotros como el único rasgo excéntrico propuesto por el compositor, puesto que incluye, dentro del espectro dinámico, el cambio súbito de nivel, en este caso forte-piano (*fp*).

Antes de continuar nuestras acotaciones relacionadas con el último aspecto del sonido, la *textura*; nos permitiremos, con el propósito de observar todos los acontecimientos dinámicos relatados anteriormente, presentar el siguiente diagrama lineal (Fig. 68) el cual proporcionará, a nuestro juicio, una visión panorámica del elemento en estudio.

elaboración contrapuntística de tipo canónico (2) -con un *movimiento directo* por parte de la voz imitante (Dux)-, construida entre la voz superior e inferior.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time. The top staff is labeled 'Línea melódica' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Línea acompañante' and contains a supporting line. The two lines are connected by a bracket labeled 'Imitación canónica'. At the end of the score, there are two circled numbers: '2' and '1'.

Figura 69. La textura en la primera sección

A diferencia de la frase anterior, el pasaje atemático (puente, Fig. 70) subsiguiente (compases 11-17), establece un discurso sonoro basado en el tejido homofónico como principal forma de elaboración. En ese contexto, podemos verificar cómo las dos partes sonoras (guitarra uno y guitarra dos) en dicho espacio temporal, presentan acontecimientos armónicos simultáneos, rasgo que evidencia la tipología textural mencionada.

The image shows a musical score for guitar in 3/8 time, starting at measure 11. The score is marked with '11' in a box. It includes markings for 'rall.', 'cedex', and 'poco rit.'.

Figura 70. Textura homofónica en el primer puente de enlace

La textura en la segunda sección (Fig. 71). La presente sección posibilita observar un solo tipo de tejido que, en contraste con su precedente, crea un ambiente de “estatismo textural” dada la utilización exclusiva de movimientos melódicos horizontales independientes, que establecen, implícitamente, la polifonía como centro

de atracción. Dicha trama se encuentra elaborada, en primera instancia, bajo un discurso imitativo canónico en tres voces -articulación dialéctica distribuida entre las dos guitarras (compases 18-24)- y, en una segunda, con base en un *contrapunto de quinta especie* (contrapunto florido) propuesto por la guitarra uno, yuxtapuesto con la línea melódica en *augmentación* temporal expuesta por la guitarra dos (compases 26-32).

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The first system, starting at measure 17, shows two staves. The upper staff contains a melodic line labeled 'Tema (voz 2)' and 'Imitación parcial (voz 1)'. The lower staff contains a more rhythmic line labeled 'Imitación (voz 3)'. Both staves feature triplets and various rhythmic patterns. The second system, starting at measure 26, also has two staves. The upper staff is labeled 'Contrapunto de quinta especie' and the lower staff is labeled 'Tema (augmentación)'. The lower staff includes a 'Pedal' section at the bottom. The score uses standard musical notation with treble clefs and a 2/4 time signature.

Figura 71. La Textura polifónica en la segunda sección

La interrupción súbita de la línea temática en el segundo tiempo del compás 32 del anterior segmento sobre la nota mi bemol, separa la segunda parte de la obra y, en consecuencia, el discurso sonoro prosigue su desarrollo incluyendo un pasaje de enlace (compases 33-39) entre la sección B y el final de la obra (Coda). Dicho momento (Fig. 72), cuya elaboración incluye la utilización de un tejido monofónico (sin pretender ser una línea melódica cantábil), es expuesto por la guitarra uno mediante figuraciones rítmicas de semicorcheas.



Figura 72. La Textura en el segundo pasaje de enlace

La textura en la coda (Fig. 73). En esta última sección, el compositor, por medio de la inclusión en el nivel métrico de dos compases específicos -el primero binario simple (2/4) y el segundo amalgamado o irregular (5/8)-, segmenta en dos episodios los tejidos texturales de dicho espacio temporal. Bajo esta organización subseccional, el primero de ellos (compases 40-46) ha sido elaborado con base en una jerarquización de planos sonoros (melodía más acompañamiento: guitarra uno y guitarra dos respectivamente), mientras que el segundo (compases 47-51), manifiesta acontecimientos texturales simultáneos, dejando en evidencia, en primer lugar, la utilización de la textura homofónica como principio rector y, en segundo, la compatibilidad de caracteres entre este segmento y el episodio conector del compás 11 de la sección A.

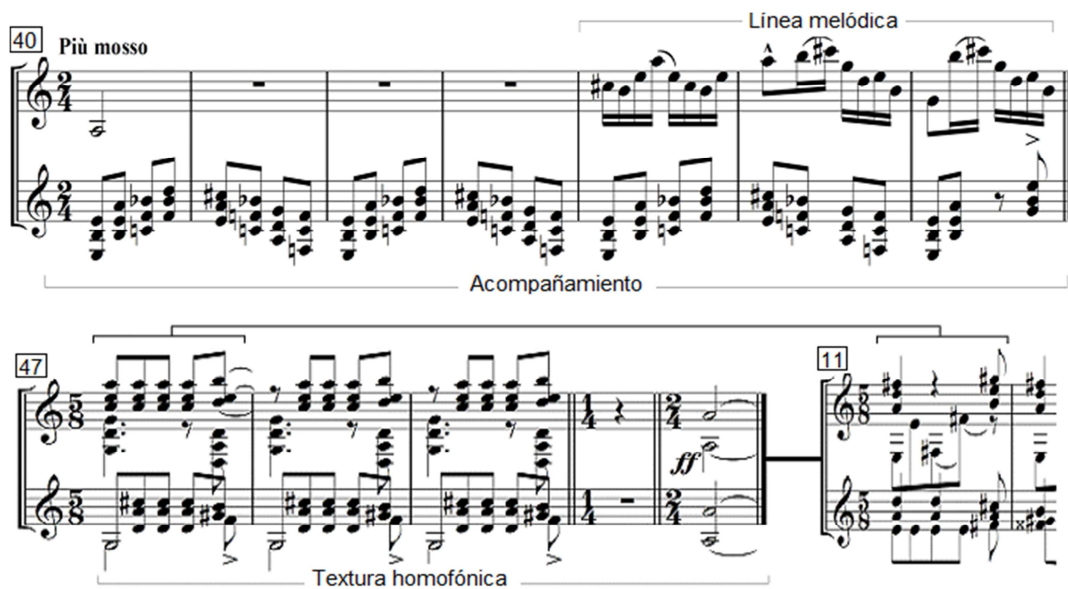


Figura 73. La Textura en la Coda

Armonía. En este contexto, la obra en estudio presenta una mixtura de componentes que involucran procedimientos armónicos simultáneos, acontecimientos cordales por cuartas y constructos de naturaleza modal. Bajo estas acotaciones, iniciaremos nuestro análisis armónico que será propuesto para cada una de las secciones en forma independiente.

Primera sección (A). Esta primera parte de la Micropieza presenta, simultáneamente, dos armonías que funcionalmente representan dos tónicas [primaria (T) y secundaria (t')]. Bajo este marco, el centro tonal de La mayor propuesto por la guitarra uno, representa el I grado, es decir la tónica primaria (T), mientras que el F#m⁷ de la guitarra 2, exhibe, sincrónicamente, el vi grado, convirtiéndose así en tónica secundaria (t'). Teniendo en consideración dicho argumento, y tomando a La mayor como centro tonal principal¹³², las progresiones armónicas (Fig. 74) se desarrollan con base en el movimiento funcional de T- s⁷ para la guitarra uno, yuxtapuesto con el de T'- S⁷- D - S⁷ para la guitarra dos.

Figura 74. La armonía en la primera sección

Puente (Fig. 75). Culminado el episodio anterior, el puente subsiguiente exhibe las mismas características armónicas de la sección precedente desde la perspectiva de la simultaneidad. En ese contexto, las distintas progresiones presentan, en algunos

¹³² Hemos tomado a la tonalidad de La mayor como foco axial, dado que la línea melódica principal, propuesta por la guitarra uno, se encuentra construida con base en dicho centro.

momentos, constructos verticales con sentido poliacordal¹³³ y, en otros, yuxtaposiciones de acontecimientos armónicos triádicos, con armonía cuártica. Además de ello y hacia el final del segmento (compás 15), se presenta, en forma enarmónica (la#=sib y re#=mib), un acorde común entre esta parte y la segunda sección de la obra (Eb9), que representa, para el supuesto y ulterior nuevo centro tonal (Bb), el IV grado. Después de dicho procedimiento se propone una armonía con función dominante (bVII) en segunda inversión, acorde que deja preparado el camino para la subsiguiente parte.

The figure shows a musical score for guitar with two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music consists of chords and melodic lines. Below the staves, there is a harmonic analysis. The analysis is divided into two parts by a vertical dashed line. The first part contains the following Roman numerals and mode labels: IV6, V6/4, IV6, (V)V, IV6, V, IV6/4. Below these are the mode labels: A. Cuártica, vi, V, A. Cuártica, vi, V. The second part, starting after the dashed line, contains the Roman numerals [bV9=IV9] and (bVII6/4). Above the dashed line, there is a label 'Enarm. Bb' and 'Eb'.

Figura 75. La armonía en el primer puente

Segunda sección. Habíamos mencionado en los acontecimientos armónicos anteriores el esperado e hipotético Si bemol como nuevo centro tonal, puesto que la presente sección, dadas las alteraciones (sib y mib) expuestas, presuponen inicialmente dicho foco armónico. Contrario a esto, el compositor decide presentar un discurso musical basado en sucesos modales, que involucran específicamente al modo *dórico* y principalmente al *mixolidio* (Fig. 76). Sumado a esto y hacia el compás 25, el discurso realiza, a manera cadencial, una corta pausa fundada en la armonía cuártica, precedida a su vez por un giro frigio propuesto por la primera guitarra así: sol-la-sib (voz superior)/la-sol-fa (voz inferior).

¹³³ "...combinación simultánea de dos o más acordes de diferentes áreas armónicas" (Persichetti, p 137).

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, starting at measure 17, features a treble and bass staff. The treble staff contains melodic lines with triplets and a final chord labeled 'A. Cuartica' (quartal). The bass staff provides accompaniment with triplets. Mode labels are placed above and below the staff: 'Fa' (measure 17), 'Fa mixolidio' (measures 18-20), 'Sib mixolidio' (measures 21-23), and 'Bb' (measures 24-25). The second system, starting at measure 26, continues the melodic and accompaniment lines. Mode labels include 'Do dórico' (measures 26-28) and 'Fa mixolidio' (measures 29-31). A final chord is labeled 'F7' at the end of the system.

Figura 76. La inclusión de los modos en la sección B

Pasaje de enlace (Fig. 77). La interrupción súbita de la sección contrapuntística anterior en el Mi bemol del compás 32 de la guitarra dos, da entrada al pasaje de enlace que une dicha parte con el final de la obra. Este nuevo episodio sonoro se encuentra sustentado sobre una base estructural que fija a la *armonía cuártica* como sustento primordial. Bajo este principio constructivo, y luego de la presentación de un pequeño fragmento por parte de la guitarra uno con características escalares pentáfonas (compás 33), dicho pasaje exhibe, desde el compás 34-39, cinco estructuras cuárticas conformadas por tres y cuatro sonidos, de las cuales la número tres (3) y la cinco (5), presentan similitudes en cuanto a las alturas empleadas. En su orden, y teniendo en consideración nuestra propuesta de agrupamiento, dichas estructuras ponen a la vista la siguiente concatenación de sonidos: primera: si, mi, la, re; segunda: re, sol, do#; tercera: sol, do#, fa, si; cuarta: si, mi, la; y quinta: sol, do#, fa#, si.

The image shows a musical score for guitar, measures 33 to 38. The upper staff contains a melodic line with a pentatonic scale, labeled 'Entonación pentátona'. The lower staff contains a bass line with figured quartal harmony, labeled 'Armonía cuártica figurada'. Numbered circles 1 through 5 highlight specific chords and notes: 1 is a triad in the bass, 2 and 3 are dyads in the upper voice, 4 is a dyad in the bass, and 5 is a triad in the upper voice.

Figura 77. La armonía en el segundo pasaje de enlace

Coda. El primer momento de la coda (compases 40-46, Fig. 78a), se encuentra elaborado con base en dos elementos en particular que posibilitan captar claramente los planos sonoros utilizados por cada uno de los instrumentos implicados. En dicho contexto, la guitarra dos, y salvo los tres constructos verticales tríadicos en segunda inversión (fa-si-re, mi-la-do# y sol-si-mi), presenta un conjunto de estructuras fundamentadas en la armonía cuártica de tres y cuatro sonidos, mientras que la guitarra uno, y tomando la nota LA como centro focal principal, manifiesta figuraciones rítmico-melódicas modales, en este caso *mixolidias*.

The image shows a musical score for guitar, measures 40 to 46. The upper staff contains a melodic line in the mixolydian mode, labeled 'La mixolidio'. The lower staff contains a bass line with quartal harmony, labeled 'Armonía cuártica'.

Figura 78a. La armonía en la Coda (primer segmento)

Después de este primer momento de la coda, el segundo (compases 47-50, Fig. 78b), exhibe, a diferencia de su precedente, un solo bloque vertical que, retornando al foco axial principal (la), cumple el papel de dominante secundaria (D').

Seguidamente el compositor propone la nota *la* (duplicada en octavas) como cierre definitivo de la obra, dejando cierta ambigüedad frente al aspecto tonal en relación con la naturaleza mayor o menor de la misma.

Figura 78b. La armonía en la Coda (coda de coda)

Melodía. Nuestro análisis frente a este aspecto contributivo será desarrollado bajo tres aspectos: uno, los perfiles globales de las diferentes secciones; dos, la tipología temática y tres, las diferentes maneras de encadenamiento del discurso sonoro.

Perfiles. El gráfico lineal (Fig. 79) que presentamos en la siguiente página, posibilita apreciar cómo el movimiento direccional de cada voz plasma distintos diseños de perfiles destacándose dos en particular: uno, el fluctuante (*ondulado*) y dos, el que mantiene una quietud o un estatismo horizontal (*nivelado*). Además de ello, y visualizando en forma vertical los dos planos sonoros utilizados (guitarra 1 y 2), dichos gráficos nos permitirán verificar la manera en que el compositor ha elaborado el discurso musical desde la perspectiva dialéctica. En ese sentido, podríamos determinar que, cuando una voz presenta el movimiento ondulado, la otra, para no interferir con dicha tendencia, propone el estatismo como elemento contrastante dentro del discurso. Cabe aclarar que ese principio no aplica, evidentemente, cuando se presentan acontecimientos melódicos inmersos en la textura polifónica como, por ejemplo, los de tipo imitativo presentes en la ya estudiada sección B.

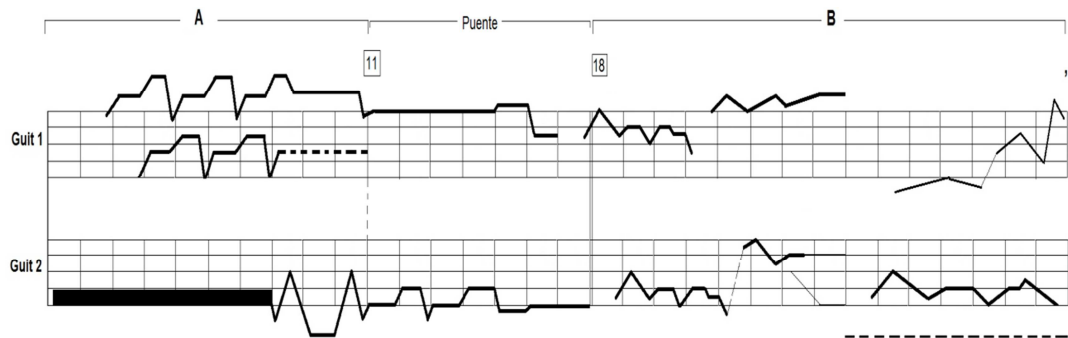


Figura 79. Gráfico lineal de la melodía en las secciones A-B

Por otra parte, y centrándonos en la última sección (Coda), es interesante observar cómo los perfiles que se muestran en el gráfico subsiguiente (Fig. 80), permiten observar que el compositor utiliza, en forma similar a las secciones precedentes, el mismo tipo de diseño melódico. Bajo ese contexto, tanto la primera guitarra como la segunda, realizan movimientos ondulatorios y nivelados, conjuntamente con una gran densidad, dados los acontecimientos texturales simultáneos de los dos instrumentos.

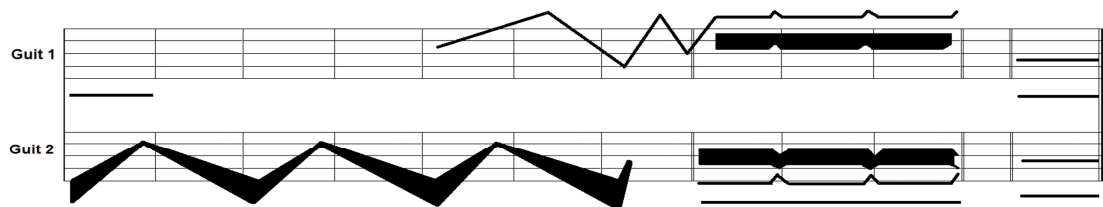


Figura 80. Gráfico lineal de la melodía en la coda

Tipología temática. Frente a este segundo aspecto, podríamos anotar en primer lugar que la línea melódica presente en cada una de las partes estructurales de la obra, se encuentra construida con base en pequeños desplazamientos entre las distintas alturas que la configuran, lo que conlleva a inferir que la baja amplitud interválica utilizada, manifiesta el empleo de los grados conjuntos como componente principal de la construcción. Estos acontecimientos los podemos observar en los compases 3-10 y 18-31, espacios temporales de la primera y segunda sección respectivamente, que presentan una línea melódica *cantábile*, basada en los intervalos de segunda

menor y mayor (disonancias perfectas e imperfectas respectivamente), tercera mayor y menor (consonancias imperfectas) y cuarta justa (consonancia perfecta).



Figura 81. Tipología temática en los fragmentos de las secciones A y B

Maneras de encadenamiento. La primera sección de la Micropieza (Fig. 82), elaborada con una única frase, plasma una continuidad del discurso basada en la *recurrencia*, en este caso aplicada a una cadena de motivos temáticos. En ese contexto, podemos observar que la línea melódica expuesta en la voz superior de la guitarra uno se compone de un motivo principal (mi, la-la-la-si, do#), seguido por dos complejos recurrentes contrastados, a su vez, por tres células rítmicas reiterativas (corchea con puntillo y semicorchea: si-do#, si-do#, re-do#, si). Dichos elementos, se encuentran yuxtapuestos a un acompañamiento rítmico-melódico estático propuesto por la guitarra dos, que patentiza las mismas opciones de continuidad del discurso sonoro de la voz superior, es decir, *recurrencia* y *contraste*.

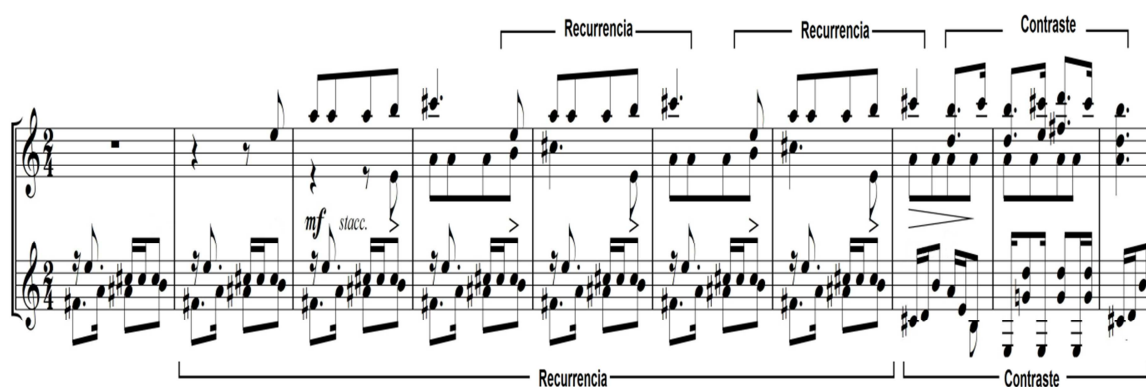


Figura 82. Encadenamiento melódico de la primera sección

Por otra parte, e inmersos en la línea melódica de la segunda sección (Fig. 83), podemos establecer que el compositor utiliza como opciones básicas de continuación dos prototipos de encadenamiento: el primero, y dado el contrapunto imitativo, se desarrolla con base en la *recurrencia* (en una primera estancia, en forma estricta y en una segunda, en forma variada) y el segundo, en el *desarrollo*. Este último aspecto (compases 26-32), se presenta bajo la técnica de *augmentación* temporal, dada la clara derivación temática del material preexistente del compás 18 expuesto por la guitarra dos.

Figura 83. Encadenamiento melódico de la segunda sección

Ritmo. Frente a las implicaciones de este último aspecto contributivo, nos permitiremos realizar acotaciones que involucrarán los estratos correspondientes desde dos perspectivas concretas: uno, el ritmo de superficie y dos, la interacción creada entre el ritmo y la textura. Además de ello, se presenta un análisis

relacionado con las alteraciones internas de tempo, aspecto que afecta las interconexiones entre las partes estructurales de la obra. Iniciamos entonces con el primer tópico relacionado, ritmo de superficie.

El ritmo de superficie (Fig. 84a) de la macro estructura presenta, en síntesis, tres motivos sobre los cuales el compositor configura toda la Micropieza. Dichas estructuras se encuentran conformadas con base en cuatro figuras concretas (negras, corcheas y semicorcheas), articuladas entre sí de la siguiente manera:

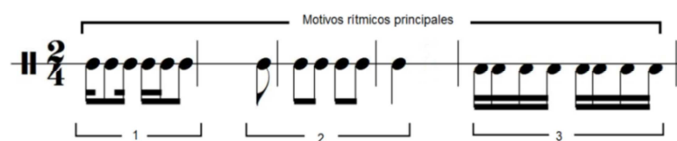


Figura 84a. El ritmo de superficie en la macro estructura

Estos motivos rítmicos son utilizados tanto para las líneas melódicas principales como para los planos de fondo (acompañamientos); bajo esta estratificación jerárquica, podemos observar claramente la inclusión del motivo número 1 sobre la primera sección de la obra en el plano de fondo (guitarra dos, compases 1- 7), yuxtapuesto al motivo número dos (plano principal) planteado por la guitarra uno (compases 3 al primer tiempo del 7). Contrastando con dicha utilización, el motivo rítmico número 2, en la segunda sección, es empleado en forma alternada por los dos cordófonos pulsados implicados en el discurso musical (guitarra 1y 2). Por otra parte, el tercero de aquéllos es utilizado por el compositor para proponer la última sección de la obra. A manera de conclusión, podríamos inferir que el ritmo de superficie empleado por Brouwer representa un componente importante dentro del discurso musical, puesto que esgrime una articulación directa entre la organización formal y dicho aspecto. En otras palabras, cada uno de los tres motivos rítmicos presentados anteriormente se instauran con claridad dentro de cada una de las secciones que componen la macro estructura.

Interacción ritmo- textura (Fig. 84). Como habíamos mencionado en líneas precedentes en nuestro análisis referente al sonido, los tejidos texturales sobre los cuales se encuentra elaborada la Micropieza n° IV representan un componente de

gran importancia dada la variedad de la misma. Los contrastes inter-seccionales generados por dicho factor, posibilitan, en conjunción con los cambios métricos establecidos, apreciar un ritmo textural articulado con la morfología. Bajo ese contexto, el fenómeno de interacción en estudio, evidencia un ritmo de blancas bastante estable, exhibiendo, implícitamente, que la asociación de siete figuras en particular (7 blancas), representa la proporción más empleada por el compositor.

Por otra parte, y centrándonos en el aspecto métrico, podemos observar cómo el discurso sonoro ha sido elaborado con base en una simetría, aspecto que se ratifica al tomar como eje principal a la métrica simple del 1 x 4, presente en el compás 35; dicho fenómeno, tal vez inusual, lo hemos denominado *simetría métrica*. Con el propósito de complementar y/o dilucidar más claramente los aspectos analíticos acotados anteriormente, presentamos a continuación la siguiente figura (Fig. 84b) la cual contiene, en relación con la textura, una codificación específica¹³⁴, al igual que los puntos métricos establecidos para cada una de las secciones, conjuntamente con la cantidad de figuras (blancas) implicadas en la interacción.

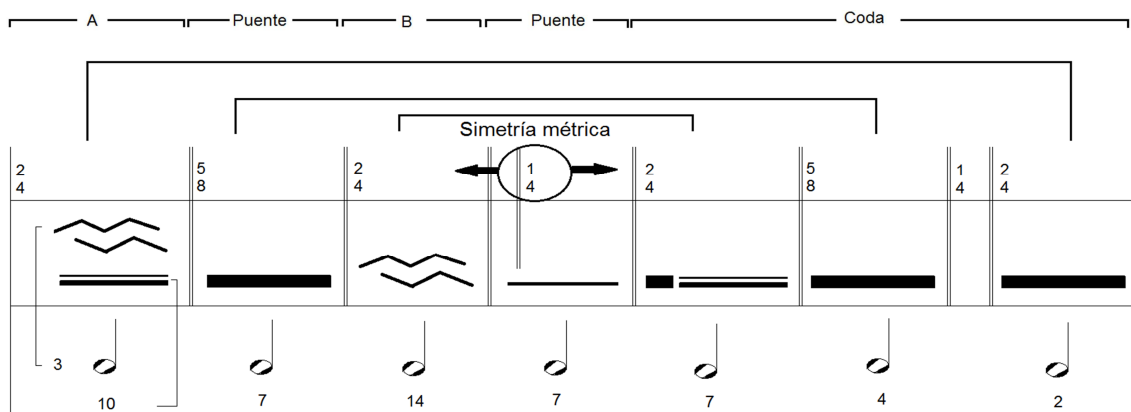


Figura 84b. Interacción ritmo-textura en la macro estructura

¹³⁴ Codificación:

Melodía más acompañamiento	Textura homofónica	Polifónica	Monódica

Alteraciones de tempo. Todos los aspectos relatados anteriormente posibilitan inferir la articulación directa entre métrica, textura y ritmo de superficie, con la organización formal del discurso musical. Esta misma simbiosis, se produce cuando observamos los distintos *tempos* empleados por el compositor en el transcurso de la obra; en este sentido, las diferentes partes que componen la estructura morfológica, presentan, en forma explícita (salvo la primera), denominaciones claras frente a los tempos empleados, los cuales se encuentran distribuidos de la siguiente manera: *Poco meno* (sección B), *Tempo I* (puente de enlace entre la sección mencionada y la Coda) y *Piú mosso* (Coda).

8.2.4 Estudio sencillo N° V. análisis.

8.2.4.1 Consideraciones generales frente a las filiaciones. El Estudio sencillo n° V, a pesar de su corta longitud, se encuentra concebido, a nuestro juicio, bajo una mezcla de elementos musicales cubanos que involucran la presencia de cuatro géneros específicos. De ellos, tres pertenecen a los denominados interculturales y el restante, a la categoría de la música campesina (Fig. 85).

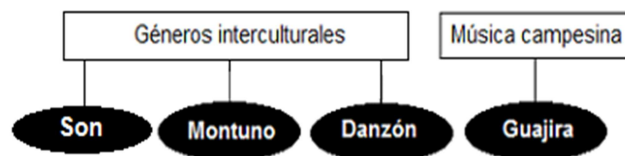


Figura 85. Los cuatro géneros cubanos presentes en el Estudio sencillo N° V

Enmarcados en ese contexto, el primero de los géneros relacionados se aprecia directamente sobre la partitura, dada la indicación explícita (*montune*) propuesta por el compositor al comienzo del discurso musical. Cabe aclarar que dicha nominación preestablecida obedece a un factor inherente al montuno, que según nuestra apreciación, está relacionado directamente con el *tempo* implicado en la ejecución que, como habíamos mencionado en nuestro anterior capítulo, involucra un movimiento relativamente lento y calmado.

8.2.4.2 Pequeñas dimensiones. Filiaciones en el aspecto rítmico. En relación con los alcances de los géneros restantes relacionados en la figura preliminar, podemos anotar que la base rítmica sobre la cual se encuentra configurado el Estudio, obedece a una clara y evidente inserción del arquetipo que tipifica el género del Danzón, representado a través de la estructura denominada *cinquillo cubano*. Dicha asociación rítmica figurativa ha sido incorporada al discurso sonoro sin ninguna modificación (Fig. 86) en los compases 1- 4 (similares a 18-21), 10 (similar a 12), 17 y 27.

Figura 86. El cinquillo como arquetipo del Danzón en el Estudio N° V

Además de ello, podríamos añadir, para los subsiguientes espacios temporales, dos posibilidades de asociaciones rítmicas y/o rítmico-melódicas: la primera, que dicha estructura sincopada y modificada en el segundo tiempo de cada motivo dada la inclusión de una semicorchea conjuntamente con la separación de los planos sonoros (Fig. 87a), es utilizada por el compositor en los compases 5-8, 13-15, 22, 24 y 26 (Fig. 87b), y la segunda, la modificación parcial, en los mismos lugares, de la base rítmica que tipifica el movimiento del bajo en el Son, componente que encontramos en el diseño sincopado del primer tiempo de cada compás (Fig. 87c).



Figura 87a. El cinquillo “modificado” como arquetipo del Danzón en el Estudio

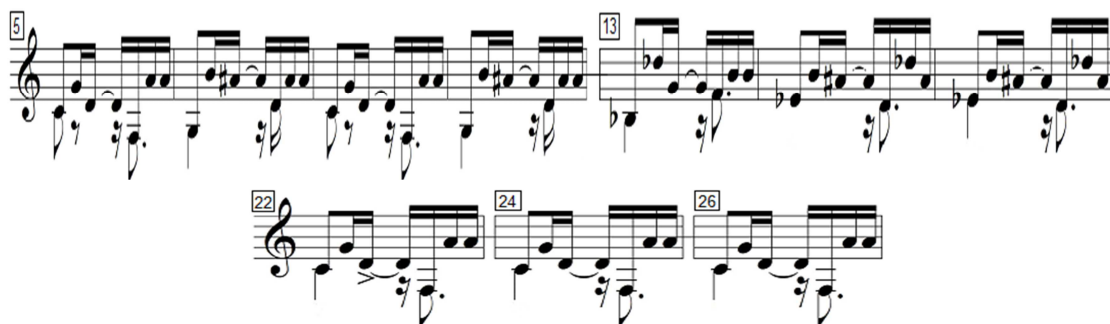


Figura 87b. El cinquillo “modificado en contexto



Figura 87c. El bajo del Son en el Estudio

Las FTA en el estudio. Otro de los aspectos relevantes por observar dentro del discurso musical es la configuración en forma de *arpeggio* presentada en los compases 1- 4 y sus similares 8-12, que emulan una FTA (franjas tímbricas y de acción) propias de la organología vinculada al Laúd y al tres cubano en su articulación directa con la música campesina, a través del género denominado *guajira*¹³⁵. Recordemos que dicho género, cimentado armónicamente sobre la

¹³⁵ Presentamos dicha aseveración puesto que la *guajira*, y no el *punto*, como géneros representativos de los contextos urbanos de la sociedad cubana (música campesina), presenta, como recordarán, una concordancia directa con el Son montuno.

progresión (I- IV- V)¹³⁶, emplea los arpeggios como una de sus formas fundamentales en el plano de fondo, específicamente en la sección denominada *interludio*. Bajo este argumento, y evadiendo el aspecto métrico inherente (6/8-3/4), nos atrevemos a proponer que la obra presenta, implícitamente y en lo estructural, la bi-seccionalidad contrastante dada entre la parte instrumental (interludio) del género en mención y la sección vocal representada a través de la guajira (Fig. 88). Estos dos elementos los podríamos asociar con el estudio, separando los segmentos que presentan la armonía en forma figurada, de los fragmentos en donde se jerarquizan los planos sonoros quedando el bajo como una “manifestación melódica” de lenguaje vocal.

Similar al compás 18-21

Interludio

Guajira

10

22

Figura 88. “El interludio y la guajira” en la macro-estructura

8.2.4.3 El SAMeR en las dimensiones medias. El sonido. Teniendo en consideración los tres apartados básicos que constituyen el elemento contributivo en desarrollo (timbre, dinámica y textura), nuestro análisis, en la presente delimitación sintáctica se presentará en forma independiente, es decir, cada ítem será abordado

¹³⁶ Recordamos a nuestros lectores que la progresión armónica referida también se encuentra presente en los otros géneros mencionados anteriormente.

por separado. Bajo dicha organización, iniciamos entonces con el primero de ellos, el timbre.

En este primer aspecto, e inmerso en él, lo relacionado con el ámbito, el estudio exhibe en su totalidad una construcción sonora planteada sobre el registro medio del instrumento (Fig. 89), el cual cubre una extensión de dos octavas, que involucran, desde la nota más grave hasta la más aguda, al Fa³ y el Sol⁵ respectivamente.



Figura 89. El registro utilizado en el Estudio sencillo n° V

Por lo anterior y teniendo en consideración el aspecto técnico relacionado con la ubicación espacial de la mano izquierda sobre el mástil del instrumento (1era posición), se puede inferir que el compositor no ostenta un interés evidente por explorar los registros extremos del mismo, salvo, por supuesto, en los momentos en los que los bajos de la guitarra, con sus notas *fa* y *sol*, rozan momentáneamente el registro implicado.

En relación con el segundo aspecto mencionado anteriormente (Dinámica), es interesante observar cómo el Brouwer ha empleado las dinámicas de tipo explícito, ubicando los dos únicos niveles utilizados (*piano* y *forte*) sobre las tres secciones estructurales del estudio. Dicho contraste corrobora la articulación existente entre la organización formal de la pieza y los niveles dinámicos implicados, con la particularidad de que, tanto en la primera como en la última sección, se ha empleado el mismo nivel dinámico.

Observemos dichos acontecimientos a través de la siguiente figura (Fig. 90), que propone tres aspectos específicos: uno, la morfología del estudio que, entre otras cosas, evidencia una organización sintáctica tripartita, exhibiendo, en términos de Julio Bas, la forma ternaria tipo IV, *forma de canción*; dos, el espacio temporal por sección y tres, la dinámica propuesta.

Sección	Sintaxis	Ubicación espacial	Nivel dinámico
Primera	A	Compás 1- 8	piano
Segunda	B	Compás 10 - 16	forte
Segunda	A'	Compás 18 - 27	piano

Figura 90. Niveles dinámicos del estudio

Por otra parte y refiriéndonos al último de los tres apartados básicos inherentes al sonido (textura), podemos anotar que el Estudio sencillo n° V presenta una organización discursiva basada en una trama que involucra dos tipos de textura (Fig. 91): la primera, posibilita establecer implícitamente un tejido *homofónico*, en este caso en forma figurada; y la segunda exhibe una jerarquización de planos sonoros, aspecto este que contribuye a esclarecer la tipología denominada *melodía más acompañamiento*. Dicho lo anterior, observemos cómo, en los compases 1- 4 (similares a 18 - 21), 10, 12, 16 y 17, se presenta el primer tipo de tejido discursivo, mientras que el segundo fenómeno textural, cuya línea melódica se ubica en el registro bajo del instrumento, se observa en los compases 5 - 8 (similares a 22 - 27), 11 (similar a 13) y 14.

Figura 91. La textura en el estudio

Armonía. Nuestro examen frente a este aspecto será desarrollado teniendo en consideración los tres apartados que constituyen el presente elemento contributivo y en forma similar a como desarrollamos el elemento precedente (sonido). En este sentido, se exhibirá en primera instancia el análisis referido a la *tipología* para, posteriormente, concluir con los procesos de modulación (s) y finalmente el ritmo armónico.

Tipología. Frente a este componente en particular, es importante resaltar que el lenguaje sonoro del Estudio sencillo n° V establece la *Tonalidad expandida*¹³⁷, e inmersa en ésta el *cromatismo*, como eje central del discurso musical. Bajo dicho marco, su primera sección (A), con su primera idea (a1), se encuentra cimentada en la tonalidad de Do mayor (I = T) como un claro foco axial (c. 1- 4). Dicho centro armónico se establece a través de una *expansión lineal de tónica* (*), que involucra funcionalmente el siguiente movimiento (Fig. 92): Tónica (T), Subdominante (S₅), Tónica secundaria (T'₃) -intercambio modal (bVI)- y nuevamente Tónica (T).



C. Weber:	I	I _{6/4}	bVI	I	}	(*)
C. Funcional:	T	S ₅	T' ₃	T	}	

Figura 92. La armonía en la primera idea de la sección A

Posteriormente, y en la segunda idea (a2) de esta primera sección (Fig. 93), el compositor incorpora la progresión weberiana I₉- IV- V (compases 5-8)¹³⁸, que se presenta bajo un movimiento reiterativo hasta llegar al compás 9. Cabe resaltar que,

¹³⁷ En la teoría de LaRue esta tipología presenta las siguientes innovaciones: Diatonismo ampliado, Neomodalidad, Disonancia estructural, Bitonalidad y politonalidad, Atonalidad y Cromatismo. De este último, el autor en mención presenta la siguiente conceptualización: "...incluye acordes alterados (*alteración de acordes convencionales*) y la modulación entre tonalidades alejadas, o relacionadas cromáticamente" (LaRue, p 41).

¹³⁸ Nos parece pertinente recordar a nuestros lectores que dicho movimiento armónico concuerda con el especificado en las líneas referidas a las filiaciones en las pequeñas dimensiones (I-IV-V).


en esta segunda idea (a2), el V grado incluye un *la* sostenido (A#: novena), altura que posteriormente ha sido utilizada en forma enarmónica con el *Si bemol* del compás 9, como nota común en el puente de enlace entre Do mayor (I) y el nuevo centro tonal de la subsiguiente sección (B), Mi bemol mayor (bIII).



C. Weber:	I ₉	IV	V _{9#}	I ₉	IV	V _{9#}
C. Funcional:	T	S	D ^{9#}	T	S	D ^{9#}

Figura 93. La armonía en la segunda idea de la sección A

Centrados en la segunda sección del Estudio (B) y bajo el establecimiento mencionado anteriormente del Eb mayor como foco tonal principal [bIII = I], el movimiento armónico del discurso musical (Fig. 94) presenta las siguientes características: a) inclusión del acorde tónico con la inserción de una nota añadida (si natural)¹³⁹, que se podría enarmonizar como un dob que resuelve al sib del segundo tiempo de los compases 10 y 12; b) exclusión, dentro de las progresiones, de la Subdominante y c), inserción, sobre el compás 11 (similar al 13), de un acorde modal (iii^o: mixolidio, en este caso en primera inversión) seguido inmediatamente del mismo grado mayorizado con séptima (III₂).



C. Weber:	I	iii ^o ₆	III ₂	I	iii ^o ₆	III ₂	I
C. Funcional	T	D ^{5b} ₃	D ^{3#} ₇	T	D ^{5b} ₃	D ^{3#} ₇	T

Figura 94. La armonía en el primer segmento de la sección B

¹³⁹ Anotamos que la aclaración referida al si natural (“do bemol”) en este punto también se podría aplicar a la misma altura en los compases 14 y 15 del siguiente episodio, evidenciado en la figura 95.

A diferencia del fragmento analizado anteriormente, el segundo segmento de la sección en estudio (compases 14 - 16) presenta un movimiento cadencial en forma reiterativa, basado en el movimiento armónico funcional de Tónica y Dominante bajo las siguientes especificidades internas (Fig. 95):

C. Weberiano	I	V _{6, b10}	I	V _{6, b10}	[I = bIII]	V ^{9#}	-	8	I
C. Funcional	T	D ₃ ^{b10}	T	D ₃ ^{b10}	[T = t ^{'''}]	D ₇			T

Figura 95. La armonía en el segundo segmento de la sección B

La última parte del Estudio (tercera sección: A'), propone los mismos elementos armónicos de su sección homóloga (A); en consecuencia de ello, se ratifica, tanto la tonalidad axial como los grados funcionales principales evidenciados en nuestro análisis precedente. Cabe mencionar que, en esta última parte, el V grado (G mayor), a diferencia del cierre de la primera, es la armonía que finaliza el estudio. A nuestro juicio, esto se debe a la correlación expuesta en nuestro anterior análisis (filiaciones en las pequeñas dimensiones entre la música cubana y la música académica brouweriana), dada la coincidencia que exhibe la culminación de las piezas en los géneros ya mencionados sobre dicha armonía.

De los aspectos relatados anteriormente, y realizando al mismo tiempo una comparación con el *sistema axial* propuesto por *Ernö Lendvai* (1925-1933) en su estudio sobre la música de Bartók, se podría inferir que los ejes funcionales de naturaleza tónica (Ejes tónicos)¹⁴⁰, se encuentran presentes en la macro estructura del Estudio sencillo n° V (Fig. 96). Bajo dicho contexto, y basados en la propuesta

¹⁴⁰ En el Sistema axial propuesto por Lendvai, los cuatro *Ejes tónicos*, tomando como referencia al Do como centro focal, son: Do, Fa# (polos), La, Mib (contrapolos).

teórica referida, podríamos inferir que la pieza presenta, en el nivel armónico, características *unitónicas*, dada la relación intertónicas evidenciada entre los dos focos: Do mayor y Mi bemol mayor.

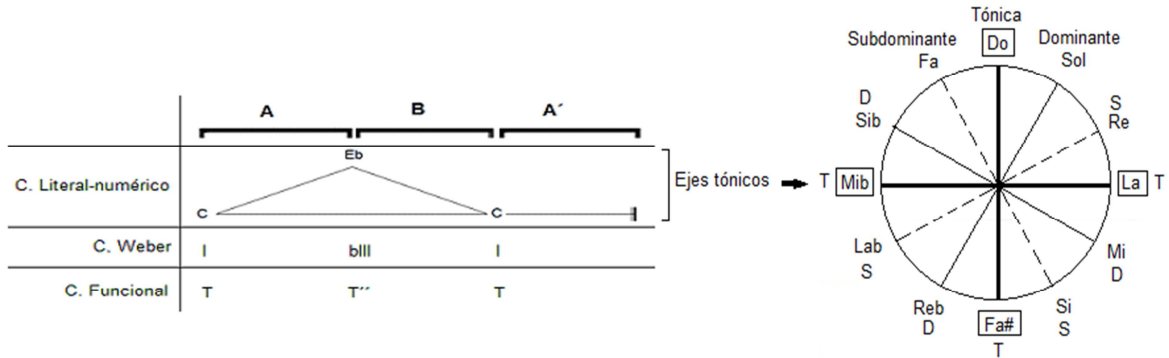


Figura 96. Los ejes tónicos del sistema axial de Lendvai en el Estudio sencillo n° V

Melodía. Nuestro examen analítico frente a este aspecto contributivo estará enfocado a revelar dos aspectos: uno, los tipos de elaboración temática con los cuales el compositor posibilita la continuidad del discurso sonoro, y dos, el diseño del perfil melódico. En este sentido y en relación con el primer contexto (continuidad), podríamos anotar que el Estudio sencillo n° V se encuentra construido con base en dos elementos específicos: *contraste* y *recurrencia*. El primero de ellos (Fig. 97), puede ser observado en los compases 4 - 8 y 22 - 27 de la primera y tercera secciones respectivamente, partiendo de que dicho espacio temporal, a pesar de mantener como elemento de unidad la misma figuración rítmica de la idea a1, establece en la línea inferior (bajos), un material melódico claramente reconocible y perceptible que difiere notablemente de la primera propuesta motivico-temática.

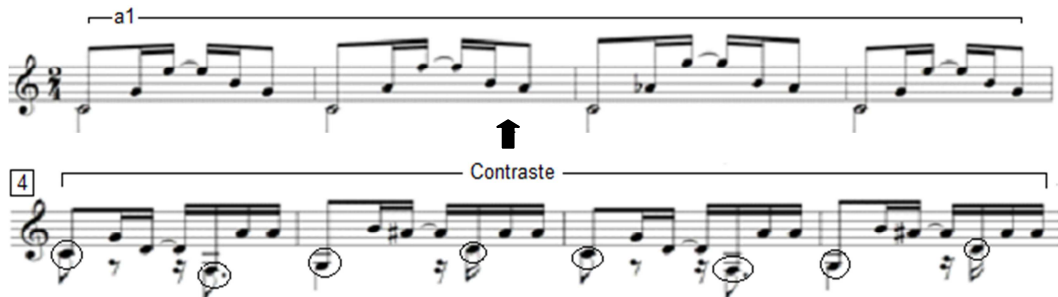




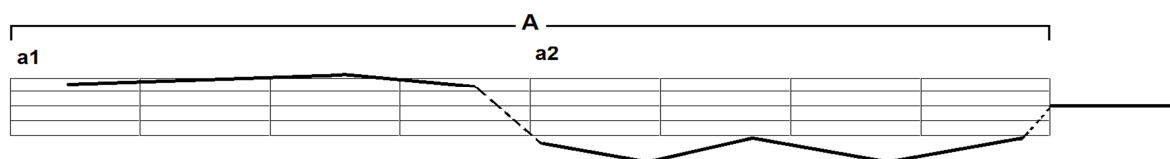
Figura 97. El contraste como manera de encadenamiento en la sección A y A'

En cuanto al segundo recurso de continuidad mencionado (recurrencia), y tomando como base la idea a_1 , podemos observar que éste se encuentra en la segunda sección de la obra, pero en forma alternada con el primero (Fig. 98). En otras palabras, dicha sección se halla organizada de la siguiente manera: recurrencia variada (RV)¹⁴¹ / contraste (C), en los compases 10 / 11, 12 / 13.



Figura 98. La recurrencia y el contraste como recurso de continuidad en la sección B

Perfil melódico. El análisis del Estudio sencillo n° V, frente al aspecto en desarrollo, será presentado a través de los gráficos que hemos venido utilizando (gráficos de onda), los cuales nos posibilitarán observar, independientemente, el perfil de la línea melódica sección por sección (Fig. 99).



¹⁴¹ Mencionamos la variabilidad como componente del aspecto tratado (recurrencia), puesto que la transposición a la 3ra menor ascendente de la idea a_2 (compás 10), en relación con la idea a_1 (compases 1-4), no es totalmente rigurosa, dado que la aparición de la nota si natural (o quizás do bemol) en la semicorchea del segundo tiempo del compás en vez de un re, cohíbe la literalidad temático-motívica y, en consecuencia, el fenómeno de recurrencia aparece ligeramente alterado.

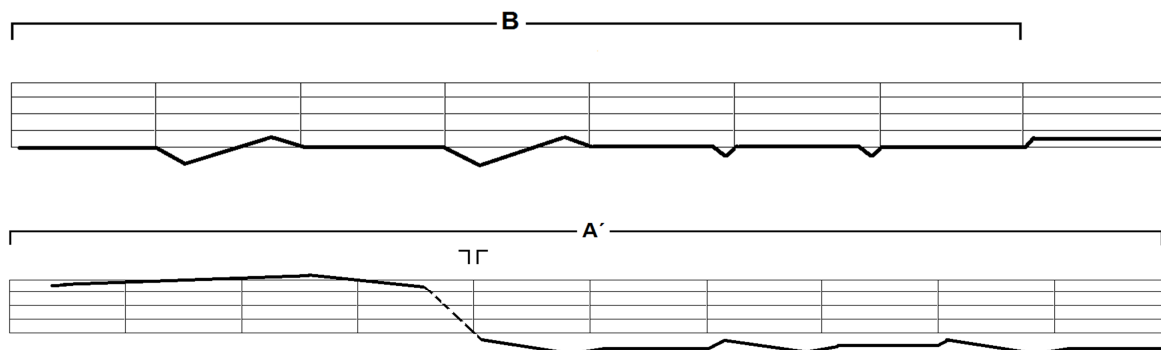


Figura 99. Perfiles melódicos de la macro estructura

Interpretando los gráficos anteriores, se puede observar cómo el perfil de la línea melódica en cada una de las secciones evidencia que su movimiento, en el plano horizontal, mantiene un estado de nivelación sin generar grandes despliegues hacia puntos climáticos específicos. Bajo ese contexto, de las tres secciones, la primera y la tercera presentan, sobre la idea a_1 , un movimiento semicircular con una baja amplitud de onda, y sobre la idea a_2 , un movimiento quebrado reiterativo.

En cuanto a la segunda sección, el perfil melódico expuesto exhibe un movimiento lineal casi estático focalizado, principalmente, sobre la nota *mi bemol*, dado que dicha altura cubre un espacio temporal de cinco (5) compases de los ocho (8) que abarca la totalidad de la parte. En consecuencia de ello, el movimiento direccional visualizado contribuye a plasmar la taquigrafía *nivelada* como principio rector.

El ritmo. Tomando como referente analítico el *ritmo de superficie* (Fig. 100), y dada la reiteratividad de un único motivo figurativo con caracteres sincopados, podríamos determinar que el estudio presenta caracteres isorrítmicos, evidenciados a lo largo de cada una de las tres secciones. Dicho motivo al cual hacemos referencia aparece en su figuración original en los compases 1- 4, 10, 12, 17, 18 - 21 y 27; y ligeramente modificado (inclusión de una semicorchea en el segundo tiempo) en los siguientes espacios temporales: 5 - 8, 11, 13 - 15, 22, 24 y 26.

Nivel medio

The first system of music features two staves (treble and bass clef). Annotations include:

- "Interposición de puente entre dos secciones" with a dashed line connecting two double bar lines.
- "Nota común" with a dashed line connecting a note in the bass staff to a note in the treble staff.
- "Cambio de registro" with a bracket indicating a change in register.

 Below the staves, the chord symbols are: I, V2 I, ii6 V, I ii6 V, I ii6 V.

The second system of music also consists of two staves. It includes a downward-pointing arrow in the bass staff and a circled chord symbol 'V' at the end of the piece.

Nivel subyacente

This system shows the underlying structure with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3 above notes. The chord symbols below the staves are: I, V I, V.

8.3 EVALUACIÓN.

Después de plantear en el nivel inmanente las anteriores reflexiones teórico-analíticas de las cuatro obras seleccionadas, pasamos, subsiguientemente, a las líneas finales que complementan dichos aconteceres bajo la inserción de información que compete a la última categoría instada por LaRue. Dicho examen se expone bajo

la postulación de varios principios que posibilitan verificar, en la estética brouweriana, una identidad estilística y, en consecuencia, una concreción de un lenguaje sonoro particular.

Basados en este marco referencial, desarrollaremos dos componentes temáticos específicos, de los cuales el primero de ellos y articulado directamente con los criterios que enmarcan la presente categoría analítica -campo de acción (longitud y complejidad), valores objetivos (unidad y equilibrio) y valores subjetivos -lo hemos denominado *Brouwer, una caracterización de su estilo en la primera etapa*; mientras que el segundo, *Brouwer, una caracterización general de su estilo compositivo*, presentará consideraciones estilísticas generales, probablemente útiles para futuros procesos teórico- investigativos. Iniciamos entonces las últimas líneas analíticas de nuestra tesis con el primer módulo temático referenciado.

8.3.1 Brouwer: una caracterización de su estilo en la primera etapa. Criterio n°1.

Campos de acción. Desde el primer punto de vista inherente al criterio en desarrollo, longitudes (tamaño), las cuatro obras sometidas al proceso de deconstrucción anterior, al igual que muchas de las composiciones de la primera etapa, presentan discursos sonoros enmarcados dentro de temporalidades relativamente pequeñas. En este sentido, tanto la cantidad de compases utilizados en las obras, como la duración (tiempo cronométrico) de las mismas, corroboran la inclinación, por parte del compositor, hacia la utilización de períodos sonoros basados en cortas longitudes. Tal es el caso, fuera de las obras estudiadas, de toda la serie de estudios sencillos, Amalgama, Preludio, Pieza sin título n° 1, 2 y 3, Dos aires populares cubanos, Dos temas populares cubanos y Tres apuntes, entre otros.

Por otra parte, y en relación con el segundo componente del criterio n° 1 (complejidad), podríamos anotar que el repertorio estudiado presenta, desde el punto de vista técnico, un nivel de complejidad medio dado el manejo idiomático del instrumento por parte del compositor. Este mismo estatus nivel se presenta en la organización formal, puesto que la utilización de estereotipos morfológicos claros y habituales, tales como las formas ternarias de tipo IV (forma canción) y las formas

polifónicas, no presentan complejidades internas. Cabe aclarar en este punto que el nivel de complejidad en la propuesta contrapuntística de la Fuga n° 1, sí exhibe cierta “confusión” desde el punto de vista de la polifonía misma; sin embargo, mantiene un equilibrio de nivel, dada la claridad de la organización formal del discurso musical.

Criterio n° 2. Valores objetivos. Desde la perspectiva de la *unidad*, nuestro acercamiento analítico al repertorio estudiado nos posibilita discernir que dicho aspecto se encuentra configurado bajo claras interconexiones entre los cuatro elementos contributivos desarrollados para cada una de las piezas abordadas y la morfología de las mismas. En este sentido, podemos resaltar inequívocamente que el compositor articula claramente el sonido, con sus inherentes apartados básicos (timbre, dinámica y textura), la armonía y el ritmo, con la organización formal del discurso sonoro. Dichas aseveraciones manifiestan, a nuestro juicio, una correlación implícita entre *aspecto contributivo* y *forma*, lo que posibilita establecer un elemento de unidad, tanto en el repertorio guitarrístico abordado como en el excedente de la primera etapa.

Además de ello, podemos anotar que existe una clara manifestación de *unidad*, tanto en las obras analizadas como en gran parte del repertorio guitarrístico brouweriano de la primera etapa, exhibida a través de la inclusión de materiales extraídos de la música popular¹⁴² cubana en el discurso. Bajo dicho contexto, nuestra deconstrucción, en la delimitación sintáctica referida a las pequeñas dimensiones, nos posibilita confirmar, a nuestro favor, tanto el aspecto en desarrollo (unidad), como la *hipótesis principal de nuestra propuesta investigativa*.

A los acontecimientos relatados anteriormente podríamos añadir un último factor determinante de la unidad en la obra brouweriana, referido a la inserción constante de temas y/o motivos preexistentes al discurso sonoro. Dicho aspecto hace alusión

¹⁴² Nos parece interesante traer a colación que dicha articulación (música popular-música académica), en términos de *Elliott Schwartz* y *Daniel Godfrey (Music Since 1945)*, corresponde a uno de los aspectos inherentes al séptimo concepto (Parodia) promulgado por los autores para el estudio de la nueva música. Instamos a nuestros lectores a observar los seis restantes conceptos relacionados con el objetivo en mención: 1. Lógica de alturas o tonos, 2. Tiempo, 3. Color sonoro, 4. Textura, 5. Proceso y 6. Ritual interpretativo.

explícitamente a la **intertextualidad**¹⁴³, como recurso estilístico de gran importancia y trascendencia en la estética del compositor.

Equilibrio. Basados en el principio general que configura este aspecto (logro de situaciones compensadas), podríamos afirmar que el repertorio analizado presenta rasgos de agrupación que ratifican el equilibrio logrado por el compositor en su obra, sustentado en el hecho de que las cuatro piezas presentan las siguientes características: a. componentes temáticos y/o motivicos, en este caso rítmico-melódicos, que reaparecen constantemente a lo largo de las macro estructuras y b. presencia de analogías rítmicas inter-seccionales¹⁴⁴. Estas particularidades cíclicas son caracteres reincidentes que se exhiben en otras obras de la primera etapa, tales como los Estudios sencillos, Dos aires populares cubanos, Dos temas populares cubanos, Tres apuntes, Tres danzas concertantes, Amalgama y Piezas sin título (números 1, 2 y 3).

Criterio n°3. Valores subjetivos. Nuestra previa praxis musical guitarrística relacionada con la ejecución interpretativa de gran parte del repertorio brouweriano de la primera etapa, conjuntamente con el examen analítico propuesto en la presente investigación, nos permite plantear, en el nivel de comunicación estésico, diferentes conceptualizaciones relacionadas con los aspectos técnicos y morfológicos. Enmarcados en dicho contexto, podríamos relatar que nuestra recepción y percepción, al “reconstruir” el primer aspecto (técnica), manifiesta en primer lugar una lógica en el manejo espacial del instrumento, dado que las distintas posiciones utilizadas por la mano izquierda sobre el mástil no contradicen la fisonomía natural de la misma. En consecuencia de ello, se percibe, en el transcurso de la ejecución, una gran comodidad muscular, puesto que la gran mayoría de repertorio, tanto el analizado como el excedente de la primera etapa, no plantea posiciones que demanden extensiones y las pocas distensiones musculares concurrentes se pueden

¹⁴³ Queremos aclarar que este aspecto, aunque se menciona en este punto como factor insigne de la unidad, será tratado más extensamente en el siguiente módulo temático, dado que su presencia se evidencia con más claridad, en las dos subsiguientes etapas composicionales.

¹⁴⁴ Este fenómeno se presenta en algunos casos en forma directa y en otros, mediante ligeras modificaciones en el componente rítmico figurativo, sin quebrantar, por supuesto, la estructura esencial del germen principal.

ejecutar fácilmente. Cabe aclarar que la percepción neuromuscular de dicha comodidad, tanto en los pasajes escalísticos como en los acórdicos, no es aplicable a los segmentos contrapuntísticos dada la dificultad inherente a los mismos, por causa, tanto del lenguaje en sí, como de la independencia de los dedos de la mano izquierda implicados en la ejecución.

Por otra parte y enfocados en el segundo aspecto (morfología), podemos anotar que el discurso sonoro presenta una organización formal que posibilita, en el nivel perceptivo, una asequible y fácil recepción de la configuración seccional de las piezas. En este sentido, e independientemente de la sintaxis implícita, los diferentes niveles dinámicos, conjuntamente con los cambios armónicos y texturales, coadyuvan al logro del reconocimiento de las distintas partes que configuran las obras. Cabe mencionar en este contexto que, incluso la fuga N° 1, a pesar de su particular dialéctica polifónica, posibilita, en el nivel receptivo, un reconocimiento seccional de claras manifestaciones.

Después de las anteriores líneas, pasamos ya a la última parte de nuestra tesis, referida a presentar, como habíamos anotado anteriormente, unos principios rectores de la estética brouweriana que abarcan tanto la primera etapa de desarrollo compositivo como las dos restantes. Esperamos que dicho módulo temático conclusivo se convierta en una posible fuente de consulta para futuras investigaciones monográficas relacionadas con el repertorio de las etapas no abordadas en el presente trabajo.

8.3.2 Brouwer, una caracterización general de su estilo compositivo. Las técnicas compositivas utilizadas por Brouwer a lo largo de su carrera caracterizan sus distintas etapas de creación. Éstas son el fundamento conceptual de sus propuestas estéticas y artísticas, que han conllevado a la concreción de una identidad estilística perfectamente reconocible. En consecuencia de ello, se podría decir que existen varios aspectos o principios generales que resumen, de cierta manera, dichos modos de hacer y “codificar” su música. Enmarcados en este

panorama, describiremos a continuación cuatro principios orientadores de la estética brouweriana, algunos de ellos basados en los planteamientos conceptuales postulados por la doctora Marta Rodríguez Cuervo y otros, producto de nuestro trabajo investigativo.

El primer aspecto radica en el interés por parte del compositor en el manejo del sonido desde una configuración sensorial, opuesta a lo que se define como la concepción formalista o estructuralista evidenciada alrededor de los años 50 y 60; mantiene un rigor formal que se expresa desde distintas concepciones de espacialidad y simetría. En este sentido, debe entenderse que el sonido, como fenómeno, fragua su propio camino (s), conllevando a que el compositor tenga la “potestad” de desarrollar y después seleccionar, desechar o utilizar para conducir sincrónica y paralelamente, los distintos rumbos de una sonoridad en particular. Como ejemplo de ello, podríamos resaltar que, en *El Decamerón Negro* para guitarra sola (1981), las tres *baladas* (Balada de la doncella enamorada, La huida de los amantes por el valle de los ecos y El arpa del guerrero) que componen la macro estructura pueden ser ejecutadas en cualquier orden; en *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1969), la obra contiene dos finales distintos, posibilitando su culminación en un lugar u otro; así mismo, en el *Concierto para violín y orquesta* (1976), al igual que en *Per suonare a due* para dos guitarras (1973) o el *Concierto para flauta y orquesta de cuerdas* (1972), el orden de los movimientos puede ser variado e incluso se pueden excluir algunos de ellos.

La visión lúdica, la visión sensorial compositiva del sonido tiene su propio devenir, o sea, sus propias leyes evolutivas o de desarrollo y este camino no puede ser mutilado, cercenado o dirigido por la visión estructuralista de los años 1950 y 60 que tanto influyó en toda la música (entiéndase la escuela de Darmstadt, y la escuela de París, unidas en filosofía a la escuela de Frankfurt con Theodor Adorno). Todo ello explica por qué el compositor asume una gran diversidad de concepciones formales que van desde las formas tradicionales puras, hasta las formas extramusicales, ocupando un lugar predominante las denominadas formas abiertas, basadas en

estructuras geométricas, en la visión lineal, en la utilización de la plástica como línea y por lo tanto como vector inicial de impulsos (Rodríguez, p 253).

Un segundo recurso técnico que funciona como principio compositivo en la obra brouweriana, es el uso riguroso de la observación del espectro sonoro, o fenómeno físico-armónico, para la superposición del sonido; este aspecto, en palabras de la autora citada anteriormente significa:

Componer observando las relaciones vibratorias del fenómeno físico-armónico en su espectro integral, o sea, desde el registro grave hasta el sobreaagudo. Esta relación sonora la observaban sobre todo Ravel y Falla y por supuesto, Debussy, lo que no quiere decir que esto esté relacionado necesariamente con el impresionismo como tendencia estética, sino que es sólo una visión física del elemento (sonido), fenómenos éstos que muchos compositores contemporáneos han confundido, en opinión del compositor” (2002, p 252).

Un **tercer principio**, ya mencionado en líneas precedentes, y a nuestro juicio totalmente evidente desde el inicio de su labor creadora, es la utilización de la *intertextualidad*¹⁴⁵ como fundamento de unidad en la concreción de su identidad estilística. Evidentemente, este rasgo no pertenece exclusivamente al compositor, pero sin duda, representa un aspecto característico, trascendental y significativo en sus modos de hacer. Dicho principio podría definirse como la inclusión reutilizada de materiales musicales preexistentes, tomados literalmente o parcialmente modificados, en forma *endógena* o *exógena*¹⁴⁶. En palabras del compositor y musicólogo español Tomás Marco (1942-), la intertextualidad se entiende como “la

¹⁴⁵ “La intertextualidad es un concepto que, como tal, fue introducido en los años setenta desde la literatura por Julia Kristeva en el área francesa y profusamente aireado desde la revista *Tel Quel* y el entorno de Roland Barthes” (Marco, 2009, p 15).

¹⁴⁶ Los dos tipos de intertextualidad musical propuestos obedecen, según nuestro juicio, a las dos maneras posibles en que se toma textos pre-elaborados. En el caso de la primera denominación (Intertextualidad *endógena*) nos referimos al hecho de retomar textos musicales elaborados por el propio compositor en obras precedentes. A diferencia de aquella, nuestra propuesta para la segunda denominación (Intertextualidad *exógena*) obedece al hecho de citar fragmentos de obras tomadas de otros compositores, o cualquier fuente musical externa.

utilización de un material preexistente en la creación (dialéctica) de una obra plenamente personal, actual y significativa”.

Varios ejemplos se podrían traer a colación para ratificar dicho principio; sin embargo, hemos seleccionado algunas obras que nos posibilitan evidenciar los dos tipos de intertextualidad mencionados. Así pues, y enmarcados en el campo de la *intertextualidad endógena*, podríamos citar por ejemplo, la inclusión de los fragmentos motivicos tomados literalmente del *estudio sencillo n° VIII*, en el tercero (Sobre un canto de Bulgaria) de los *Tres apuntes* (1959); en el segundo movimiento (Interludio) del *Concierto Elegíaco* (1986), se presentan fragmentos del estudio n° XVIII; en el segundo movimiento (Conjuro) de la obra *Rito de los Orishas* (1993), Leo retoma episodios del estudio sencillo n° IX; de la segunda balada (la huida de los amantes por el valle de los ecos) de *El Decamerón negro* (1981), se evidencian fragmentos motivicos incluidos por Brouwer en el estudio sencillo n° V de la serie *Nuevos estudios sencillos* (2001), conjuntamente con episodios de iguales características en el III movimiento (Tempo libero) del *Concierto de Toronto* (1987). Finalmente, mencionamos una de sus últimas composiciones para guitarra *El arpa y la sobra* (2008), en la cual se aprecia fragmentos motivicos extraídos literalmente de *Hika* (1996).

Pasando al terreno de la *intertextualidad exógena*, se destaca, por ejemplo, la cita literal de la contradanza “San Pascual bailón” expuesta en nuestro análisis de la Micropieza n° IV, la cita Händeliana incluida por Leo en su obra orquestal *Canción de Gesta* (1978); la inserción de un motivo beethoveniano en el I movimiento (Fandangos y boleros) de su primera sonata para guitarra (1990); extraída de otro contexto, su propuesta para guitarra y orquesta *From Yesterday to Penny Lane* (1986) retoma literalmente canciones del grupo británico The Beatles; tomado de la danza *Adiós a Cuba* de Ignacio Cervantes, Leo introduce un fragmento, en el II movimiento (Habanera melancólica), en su séptimo concierto para guitarra y orquesta *Concierto de la Habana* (1998). Para finalizar nuestra lista, aludimos un último ejemplo de este tipo de intertextualidad que se da con total claridad en su obra para orquesta sinfónica *La tradición se rompe pero cuesta trabajo* (1969); de ésta,

explica el propio compositor: “*Se pone en pie un violinista y ataca el presto de la Sonata en Sol de Bach; casi en stretto un segundo ejecutante toca otro gran clásico, la Gran Fuga, de Beethoven, y así va formándose una heterofonía con los grandes clásicos que los transforma en un nuevo resultado sonoro*” (Brouwer, 2004, p 69).

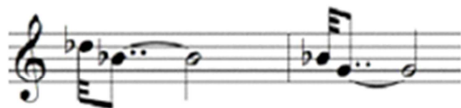
Constituye un **cuarto y último recurso** compositivo el uso de la métrica por expansión o por contracción; y por supuesto, no sólo métrica sino también rítmica, lo cual no es otra cosa que una manifestación de elaboración del discurso musical.

Vale decir que como compositor, Brouwer se distingue por hacer música funcional, es decir llenar con la música funciones y no hacer la música para que esta sea el centro. Su música no es como la de Stravinsky, que tiene una óptica puramente musical, sino que tiene connotaciones sociales por sus funciones; música didáctica como la que hizo Hindemith, el propio Schoenberg, Anton Webern en su primera época, Paul Dessau, Hans Eisler y otros, antes de que las tendencias políticas se definieran a causa de la Segunda Guerra Mundial (Rodríguez, p 253).

Ya para finalizar nuestra tesis, y sumados a los anteriores principios rectores de su estilo, resaltamos un último aspecto que caracteriza su discurso sonoro, relacionado con la utilización reiterativa de una micro estructura rítmica e interválica cuya denominación, en algunos documentos, aparece bajo el nombre de *etili-tema*. Dicha micro-estructura involucra un ritmo que, desde la perspectiva del sistema *podálico griego*, exhibe la característica de uno de los cinco agrupamientos básicos coligados con la prosodia, en este caso bajo la asociación rítmica de: figura corta-figura larga (._), es decir, el *pie* de naturaleza *yámbica*. Además de ello, y desde la visión melódica, su construcción plantea una base interválica que incluye, generalmente, las consonancias imperfectas (terceras) y las disonancias perfectas (segundas menores). Veamos a continuación los siguientes ejemplos (Fig.102), extraídos de su repertorio guitarrístico, los cuales comprueban los postulados planteados.

EL DECAMERÓN NEGRO

La huida de los amantes por el valle de los ecos



"HIKA"



SONATA

I. Fandangos y Boleros



CONCIERTO ELEGÍACO (N° 3)

I. Movimiento



PRELUDIOS EPIGRAMÁTICOS

N° 5. Me cogiste el corazón y hoy precipitas su vuelo



Figura 102. Estructuras rítmico-melódicas (estili-tema)

9. APORTES ESPERADOS

- Brindar a la comunidad académica un documento que contribuya a un mejor y mayor conocimiento de la literatura guitarrística del compositor cubano Leo Brouwer.
- Comprobar la aplicabilidad de los teorías y/o métodos analíticos musicales existentes en el examen de la literatura guitarrística brouweriana.
- Preparar una ponencia con destino a congresos o eventos similares que involucren procesos investigativos musicales.
- Escribir un artículo publicable en revistas académicas nacionales o internacionales.

10. RECURSOS

TALENTO HUMANO

Magister. Gustavo Yepes Londoño

MATERIALES

Institucionales

- Biblioteca Luis Echavarría Villegas (Universidad EAFIT)
- Biblioteca BARTES (Universidad del Cauca)
- Biblioteca Luis Ángel Arango (Banco de la República - Popayán)

Equipos técnicos

- Computadores, papelería e impresora
- Software Finale
- Plataformas de Internet
- Audio y videos

11. BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo. (2007). *Otra visión de la música popular cubana*. Barranquilla: Editorial la Iguana Ciega.
- AGUILAR, María del C. (2002). *Aprender a escuchar música*. Madrid: A. Machado libros, S.A.
- ALDERETE, Ángel. (2007). *Leo Brouwer Homo Ludens. N° 1*. Youtube: Video documental. Consultado en Octubre de 2012.
- ARGELIERS, León (1964). *Música folklórica cubana*. La Habana, Cuba: Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí.
- BARTÓK, Béla. (2006). *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI editores, S.A.
- BAS, Julio (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- BAXTER, Alexis. (2000). *La guitarra en los ritmos de la música popular cubana*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- BENITO, Luis y ARTAZA, Javier. (2004). *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*. Master ediciones.
- BETANCUR, Fabio. (1999). *Sin clave y bongó no hay son*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- BETANCOURT, Rodolfo. *A close encounter with Leo Brouwer*. <http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>. Documento consultado el 22 de noviembre de 2011.
- BROUWER, Leo. (1982). *La música, lo cubano y la innovación*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (2004). *Gajes del oficio*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (2006). *Guitar Works*. Editions Max Esching.
- CALCINES, Argel. (2007). *La música, el infinito y Leo Brouwer*. La Habana, *Opus Habana*, Vol. X, no. 3, febrero-junio. Pp. 18-27.

- CARPENTIER, Alejo. (1984). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- COPLAND, Aaron. (1986). *Como escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- COOPER, Grosvenor y MEYER, Leonard. (2000). *Estructura rítmica de la música*. España: Idea Books, S.A.
- Círculo Enciclopedia Universal. (2006). Licencia de Intermedio Editores Ltda. Para Círculo de Lectores S.A.
- COOK, Nicholas (1997). *A Guide to musical analysis*. Great Britain: Oxford University Press.
- _____ (1999). *¿Qué nos dice el análisis musical?*. Revista de especialización musical Quodlibet, Nº 13.
- CORTOT, Alfred (1934). *Curso de interpretación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- DAY-O'CONNELL, Jeremy. (2009). *Debussy, Pentatonicism and the Tonal Tradition*. Music Theory Spectrum, Vol 3, Nº 2 (pp 225-261). University of California press, Journal Digital Publishing.
- ESQUENAZI, Marta. (2001). *Del areíto y otros sonos*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- ÉVORA, Tony. (1977). *Orígenes de la música cubana, los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2003). *Música cubana, los últimos 50 años*. Madrid: Alianza Editorial.
- FORTE, Allen y GILBERT, Steven. (1992). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- GALAN, Natalio. (1997). *Cuba y sus sonos*. Valencia: Pre-Textos.
- GEDALGE, André. (1990). *Tratado de fuga*. Madrid: Real Musical.
- GIRO, Radamés. (1986). *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (1997). *Visión panorámica de la guitarra en Cuba*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.

- _____ (1997). *Panorama de la música popular cubana*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- _____ (2007). *Diccionario enciclopédico de la música cubana*. Tomo I. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (2009). *Leo Brouwer, del rito al mito*. Ciudad de la Habana: Ediciones Museo de la Música.
- GÓMEZ, C. Jesús. (1997). Acerca de la interacción de géneros en la música popular. En R. Giro, *Panorama de la música popular cubana* (Págs. 399). Cali: Editorial Universidad del Valle.
- GÓMEZ, Vignes Mario. (1988). *Curso de formas musicales*. Material de clase sin editar.
- GREEN, Douglass M. (1979). *Form in Tonal Music, An Introduction to Analysis*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- GRENET, Emilio. (1997). Música cubana. Orientaciones para su conocimiento. En R. Giro, *Panorama de la música popular cubana* (págs.399). Cali: Editorial Universidad del Valle.
- GROSVENOR, Cooper. Y MEYER, Leonard. (2000). *Estructura rítmica de la música*. España: Idea Books, S.A.
- GUZMÁN, Alberto. (2007). *Historia crítica de las teorías de la musical y los modelos de análisis musical*. Cali: Ed. Universidad del Valle.
- HERNÁNDEZ, Isabelle. (2000). *Leo Brouwer*. Habana, Cuba: Editora Musical de Cuba.
- HERNÁNDEZ, Isabelle. (2009). Del rito al mito en la música de Leo Brouwer. En R. Giro, *Leo Brouwer del rito al mito*. Ciudad de la Habana: Ediciones Museo de la Música.
- IGOA, Enrique. (1999). *Análisis estadístico*. Revista de especialización musical Quodlibet, N° 13.
- _____ (2010). *Curso 2º, Análisis musical II*. Real Conservatorio Superior de Madrid. Documento consultado en octubre de 2012 en la página: Fundamentos

de análisis musical Ed. rcsmmadrid.files.wordpress.com/2010/02/apuntes-segundo.doc

- INIESTA, Masmano Rosa. (2009). *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker hacia una teoría de la complejidad musical para el sistema tonal*. [Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid].
- JOFRÉ I FRADERA, Josep. (2009). *La práctica del lenguaje musical: la jerarquía de los sonidos. Fundamentos, técnicas y sistemas de organización en la música occidental*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.
- KENNAN, Kent. (1959). *Conterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice*. New Jersey: Prentice- Hall, Inc.
- KÜHN, Clemens. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- KWABENA N, Joseph. (1981). *Sobre la historicidad de la Música en las culturas africanas*. Revista Musical Chilena, N° 156, pp 34-52.
- _____ (1994). *The music of Africa*. New York: Norton y Company.
- LaRUE, Jan. (1998). *Análisis del estilo musical; pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. EE.UU: Span Press Universitaria.
- LENDVAI, Ernő. (2003). *Béla Bartók, un análisis de su música*. España: Idea Books, S.A.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- LESTER, Joel. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- LEYMARIE, Isabelle. (2005). *Cuban Fire, la música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- LLACER PLA, Francisco. (1982). *Guía analítica de formas musicales*. Madrid: Real Musical.
- MARCO, Tomás. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación autor, Sociedad General de Autores y Editores.

- _____ (2009). Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad. En R. Giro, *Leo Brouwer, del rito al mito*. Ciudad de la Habana: Ediciones Museo de la Música.
- _____ (2010). *X Premio SGAE de la música iberoamericana (1996 - 2010)*. Revista Tomás LVís de Victoria. Fundación autor.
- MAYA, Roy. (2003). *Músicas cubanas*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- MEYER, Leonard. (2005). *La emoción y el significado de la música*. Madrid: Alianza editorial, S. A.
- MORENO, Manuel. (1996). *África en América latina*. Books.google.com/books?
- NAGORE, María. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Documento Online consultado en el mes de junio de 2012 en: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París, Christian Bourgois.
- NUÑEZ, Faustino. (2000). *Claves para entender la música cubana*. La Habana, Cuba: Club Internacional del Libro.
- ORTIZ, Fernando. (1950). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana Cuba: Ministerio de Educación.
- PADRÓN, José. *Leo Brouwer GuitArt cinema, parte 4, 8 y 9*. Youtube: Video documental. Consultado en octubre de 2012.
- PERSICHETTI, Vincent. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical Editores.
- RODRIGEZ C, Marta. (2002). *Tendencias de lo nacional en la creación cubana contemporánea*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- ROIG, F. Miguel. (2007). *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- REY, Mario. (2006). *The Rhythmic Component of "Afrocubanismo" in the Art Music of Cuba*. Chicago: Center for the Black Music Research, v.26, n.2.
- SALZER, Felix. (1995). *Audición estructural, coherencia tonal en la música*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- SCHENKER, Heinrich. (1968). *Five Graphic Music Analyses, (Fünf Urlinie-Tafeln)*. New York: Dover Publications, Inc.

- SCHOENBERG, Arnold. (1991). *Fundamentos da composição musical*. Brazil: Editora da Universidad de Sao Paulo.
- SCHWARTZ, Elliott y GODFREY, Daniel. (1993). *Music since 1945: Issues, Materials and Literature*. U.S.A: Schirmer Books.
- SUMMERFIELD, Maurice. (1996). *The classical guitar, its evolution and its players since 1800*. Ashley Mark Publishin Company.
- SZEKELY, Katalyn. (2004). *Análisis 2º, Grandes Formas Barrocas y Clásicas*. Málaga, España: Ediciones Maestro.
- TOCH, Ernst. (2001). *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*. España: Idea Books, S.A.
- _____ (2004). *La melodía*. España: Idea Books, S.A.
- WISTUBA-A, Vladimir. (1991). *La música guitarrística de Leo Brouwer, una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea*. Revista Musical Chilena, Año XLV, N° 175. pp. 19 – 4.
- YEPES, Gustavo. (2011). *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Medellín: Cuadernos de investigación Universidad EAFIT (N° 87).
- ZAMBRANO, Leonardo. (2011). *El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía*. Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima: *Música, cultura y pensamiento*. Fondo editorial Conservatorio del Tolima. Vol. 3, N° 3.

NETGRAFIA

- <http://www.musicanalyst.com/Dissertation/CH3-MUS.htm>. *Chapter 3 Overview of music analysis*. The Nature of Music Analysis. Documento consultado en Junio de de 2012.
- <http://es.thefreedictionary.com/laminaci%C3%B3n>. The Free Dictionary. Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L. Consultado el 17 de junio de 2012.

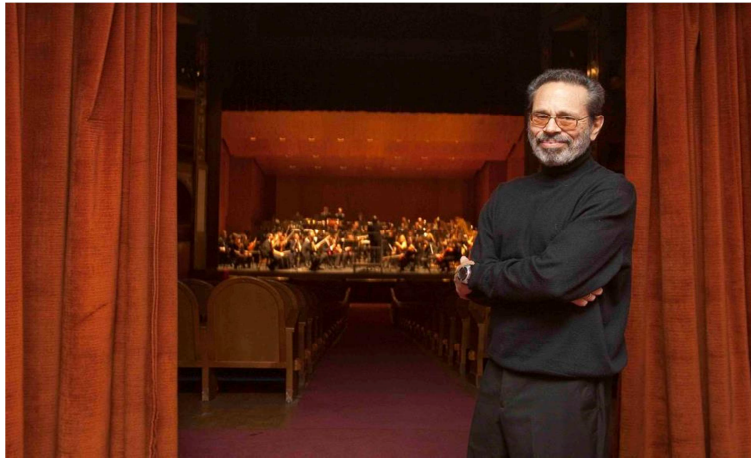
<http://es.thefreedictionary.com/traslapar>. The Free Dictionary. Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L. Consultado en junio de 2012.

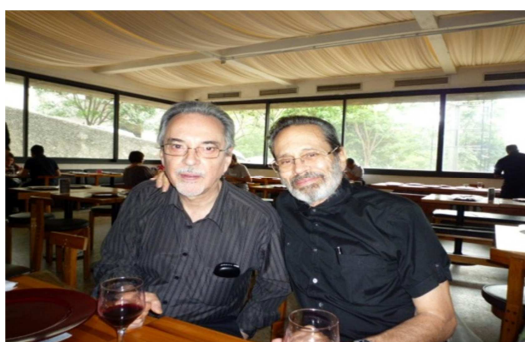
<http://www.somosjovenes.cu/index/semana83/vinappapa.htm>. Documento consultado en noviembre de 2012.

http://radiocuba.net/musica/generos/tango_congo.php. Consultado en julio de 2012.

<http://www.semiomusical.unam.mx/.../reflexion>. Consultado el 18 de febrero de 2013.

ANEXO. Registro fotográfico.





Eduardo Fernández - Leo



Leo - Costas Cotsiolis



Leo - Schin ichi Fukuda



Leo - Ricardo Gallen



Silvio Rodríguez - Ricardo Gallen - Leo



Leo - Isabelle Hernández



Isabelle Hernández – Leo - Tomás Marco



Leo - Silvio Rodríguez



Pablo Milanés - Leo



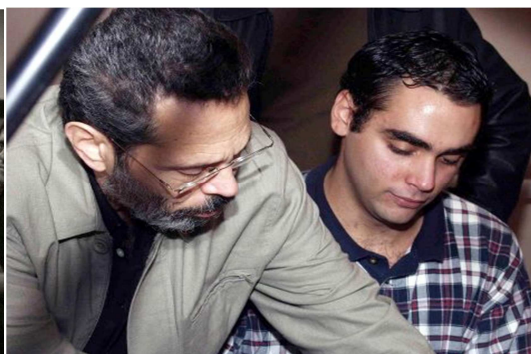
Costas C. - Leo - Sergio Assad



Leo - Isabelle - Gallen - Jesús Ortega



Chucho Valdez - Leo



Leo - Marcos Madrigal



Cristina Pérez - Leo



Astor Piazzolla - Leo



Leo - Schin I. Fukuda



Ricardo Gallen - Leo



Egberto Gismonti - Leo



Jesús Ortega - Leo

