

Conservatorio Julián Aguirre
Postítulo de guitarra
Año 2011

Proyecto final

“Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer”

Alumno: Maximiliano Hernán Luna
Profesor: Carlos Groisman

Agradecimientos:

“Quisiera dedicar este trabajo y agradecer a mi mujer Gabriela, a mi maestro Carlos Groisman, a Hernán Vazquez, a Eduardo Fernández y a todos los profesores del postítulo.”

Índice general

1. Introducción	4
2. Definición y breve historia de la Sonata	7
3. Sonatas para guitarra del siglo XIX y el siglo XX	9
4. Leo Brouwer	15
5. Sonata para guitarra de Leo Brouwer	18
6. Análisis de las sonata	19
6.1. Primer movimiento: “Fandangos y boleros”.....	19
6.2. Segundo movimiento: “La Zarabanda de Scriabin”.....	34
6.3. Tercer movimiento: “La tocatta de Pasquini”.....	40
7. Brouwer por Brouwer	50
8. Conclusión	54
9. Bibliografía	55

Introducción

El análisis de una obra musical, tanto en sus aspectos estructurales como en todos aquellos que fueran posible fuente de inspiración o disparadores en la composición, nos permite lograr una mayor comprensión, y por lo tanto enriquecer nuestra interpretación de la misma. La obra del compositor cubano Leo Brouwer encuentra constantemente puntos de contacto con otras disciplinas artísticas (literatura en el *Decamerón negro*, baile en el *Elogio de la danza*, etc). De la misma manera podemos encontrar numerosas citas a compositores del pasado y del presente, tanto de la música académica como de la música popular (*From yesterday to Peny Lane* o *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt*). En su sonata para guitarra del año 1990 dedicada al guitarrista Julian Bream, utiliza referencias a compositores de la música académica (Beethoven, Scriabin, el Padre Soler, Pasquini) y también a diversos géneros musicales como en el caso del primer movimiento “Fandangos y Boleros”. Estos recursos a veces aparecen disimulados o apenas sugeridos, o por el contrario, claramente reconocibles como la cita a la sinfonía “Pastoral” de Beethoven en la coda del primer movimiento.

En cuanto a lo musical, Leo no adhiere a ningún lenguaje en particular, sino que utiliza todos los recursos necesarios para expresar una idea. Tonalismo, atonalismo, minimalismo, neoclasicismo, todo es válido en la obra del cubano; es, como el mismo se define, “*un romántico del siglo XXI, lo que equivale a continuar como post-moderno que no escinde sino unifica*”.¹

Comprender todos estos recursos resulta fundamental a la hora de interpretar su obra. Este trabajo pretende, mediante el análisis de su sonata para guitarra, aunque sea de manera parcial, acercarse a ese ambicioso objetivo.

¹ “La música, el infinito y Leo Brouwer”- entrevista realizada por Argel Calcines, editor general de la revista Opus Habana (2007).

Objetivos específicos

- Facilitar la comprensión de la obra de Leo Brouwer a fin de enriquecer su interpretación.
- Aportar información acerca de las influencias, citas y referencias a otros estilos musicales y compositores, en su sonata para guitarra homenaje a Julian Bream (1990).
- Lograr un mayor acercamiento al proceso creativo del compositor cubano.

El motivo de la elección de este tema se debe principalmente, a la gran admiración que siento por la obra de Leo Brouwer, la cual me ha acompañado a lo largo de toda mi carrera (sus *Estudios simples*, sus *Temas populares*, el *Elogio de la danza*, el *Decamerón Negro* y ahora su *Sonata para guitarra*, entre otras). Uno de los elementos que siempre me atrajeron de la obra del compositor cubano, son sus constantes referencias a las distintas ramas artísticas y sus citas u homenajes a otros músicos; por eso al comenzar con el estudio de esta sonata, empecé a buscar información y me di cuenta de que la misma era, por lo menos escasa, mas allá de las referencias obvias, como su homenaje a compositores como Beethoven, Soler, etc. Por tal motivo me pareció que mi aporte a través del análisis de esta sonata, por modesto que fuera, podía representar valioso para aquellos intérpretes que desearan abordar la obra de este gran compositor.

Metodología

- Se realizará un análisis estructural de la sonata y de sus elementos más importantes.

- Se realizará una investigación de las citas y referencias a los distintos estilos musicales y compositores que aparecen en la sonata.

- Se incluirán definiciones y ejemplos de dichas citas y referencias.

- Se recurrirá a diversos artículos escritos por el compositor acerca de su quehacer artístico.

- Se realizarán audiciones de diverso material del compositor y de aquellos que aparecen citados en esta obra en particular.

A continuación comenzaré con una breve definición de sonata y con un resumen biográfico de Leo Bouwer.

Definición y breve historia de la Sonata

“Sonata es un término utilizado para nombrar a una pieza musical, usualmente pero no necesariamente, formada por varios movimientos, casi invariablemente, instrumental y designada para ser interpretada por un solista o pequeño ensamble. Las sonatas solistas y a dúo del período Clásico y Romántico, con los cuáles son actualmente más asociadas, generalmente incorporan un movimiento o más, que se ha dado en llamar ‘Forma Sonata’. Pero en su uso actual, después de más de 5 siglos, el título ‘Sonata’ ha sido aplicado con connotaciones formales y estilísticas mucho más amplias.

Desde el siglo XIII en adelante la palabra ‘Sonare’ fue usada en fuentes literarias simplemente para nombrar a una pieza instrumental. El rápido desarrollo de la música instrumental en la cercanía del siglo XVI fue acompañado por una abundancia de términos los cuales fueron empleados en una confusa y muchas veces imprecisa manera. ‘Sonata’ era uno de esos, aunque casi siempre era aplicada a algo tocado en oposición a algo cantado (Cantata).

*En el siglo XVII los títulos de las páginas frecuentemente usaban el término ‘Sonata’ en forma general para cubrir a todas las piezas instrumentales en un volumen, el cual bien podía no contener ni un solo trabajo llamado ‘Sonata’; no hay sonatas, por ejemplo, en **‘Buonamente’s II quinto libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, fantasía, corrente, e ariette’** (Venecia, 1629). Como etiqueta de género, el término competía con otros (especialmente canzona y sinfonía, pero también capricho, concierto, fantasía, ricercare, toccata) que eran aplicados a piezas individuales difíciles de distinguir de las sonatas, incluso en los trabajos de un solo compositor en un mismo volumen impreso. Sólo después de mitad del siglo XVII ‘Sonata’ finalmente desplazó a sus competidores como el término más apropiado para el uso de piezas instrumentales.*

Claramente, la sonata significó muchas cosas diferentes para los compositores del siglo XVIII, variando de acuerdo al particular punto de vista adoptado -formal, estético, o incluso nacional-. En resumen, una definición del género sonata como se entendía y practicaba en el período Clásico puede ser: un trabajo en 3 (o, menos comúnmente, 4) movimientos, generalmente para piano solo o a dúo (violín y piano siendo el numéricamente más significativo), cuyo primer movimiento era casi invariablemente escrito en forma sonata, quizás precedido de una introducción lenta (Beethoven, op. 13,

27, n°1 y 81, Clementi, op. 43 n°2), seguido de un movimiento lento y contrastante en el medio en un tono relativo, forma episódica y lenguaje cantabile, y un final (más frecuentemente rondó) que redondeaba el trabajo de una manera más liviana. Minuet (o Scherzo) y movimientos trío son a veces encontrados entremedio del movimiento lento y el final (como en muchas de las sonatas de Beethoven hasta el op. 31).

Austria y Alemania permanecieron especialmente como centros en la producción de Sonatas a raíz de Beethoven, aunque compositores Franceses e Ingleses también produjeron un gran número, la influencia de Beethoven fomentó una nueva apreciación de la sonata como una de las más 'distinguidas' formas; por lo tanto se convirtió en un elemento básico de los recitales de piano y de ensamble por igual, su creciente significación, reflejando las predilecciones colectivas de los intérpretes, editores, estudiantes y grupos amateur, como así también su usualmente sofisticadas audiencias. En 'La sonata después de Beethoven' (1969, 3/1983), William S. Newman afirmó que los pilares principales de la sonata Romántica fueron Schubert, Schuman, Chopin y Brahms, el último de estos siendo 'el más importante y central contribuyente a la sonata desde Beethoven'.

Lo distintivo de la sonata como género fue, para el final del siglo XX, desapareciendo. El título ha perdido su implicación tradicional de un trabajo de varios movimientos para piano solo o con otros instrumentos. Un gran número sonatas neo-clásicas siguieron estas convenciones, pero, como el mismo término 'neo-clásico' sugiere, la continuidad de escribir sonatas se perdió, y quizás solo en la Unión Soviética alguna nueva tradición fue establecida. Es verdad que Beethoven ha sido frecuentemente citado en relación con sonatas para piano por Tippett (n°3, 1972-3), Boulez (n° 2, 1947-8) y Barraqué (1950-52)², pero eso significa solo que esos compositores aproximaron el medio del piano solista con algo de la fuerza y la seriedad de Beethoven: las referencias en la obra de Boulez a la forma del fortepiano se relaciona más con un modelo específico que con la tradición. Paradójicamente, los tres maestros de la Segunda Escuela Vienesa (Schoenberg, Berg, Webern), para quienes la forma sonata fue un guía constante, dejaron solo una sonata entre ellos: la sonata para piano op. 1 de Alban Berg (1907-1908).”³

² En esta lista podríamos agregar también a Leo Brouwer y la sonata en cuestión.

³ Sandra Mangsen, John Irving, John Rink, Paul Giffiths, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

Sonatas para guitarra del siglo XIX y el Siglo XX

La guitarra, tal como la conocemos hoy en día, comienza a ganarse un lugar destacado en la música de concierto partir del siglo XVIII, después de varios siglos de disputar la supremacía del Laúd (que se utilizaba en toda Europa) y la Vihuela (que predominaba en España). Este hecho se debe, entre otras cosas, a sus mejoras técnicas (se le agrega su 6º cuerda, se sustituyen las cuerdas dobles por simples, se agranda el tamaño, se agrega el clavijero metálico y se extienden los trastes hasta la boca), al surgimiento de los primeros grandes maestros del instrumento (los italianos Carulli, Giuliani, Legnani, Regondi, Carcassi, Calegari, Nava, Moretti, el bohemio Matiegka, el húngaro Mertz, el francés Coste, y los españoles Sor, Aguado y Basilio entre tantos otros) y con ellos el desarrollo de una gran cantidad y calidad de obras originales, que continúan teniendo vigencia en nuestra época.

Estos grandes guitarristas y compositores (muchos de los cuales produjeron no solo música para guitarra, sino también, música de cámara con diversos instrumentos, conciertos con orquesta, e incluso como en el caso de Sor, óperas, cantatas y misas) desarrollaron su arte entre el Clasicismo y el Romanticismo legándonos, entre tantas otras obras, las primeras sonatas para el instrumento. Desde ya no escaparon a la influencia ejercida por los grandes maestros de la época, tales como Haydn, Mozart y Beethoven (quien fuera amigo de Giuliani), pero supieron crear una música de gran belleza y personalidad, aprovechando la sonoridad y las características únicas de la guitarra.

Nombraré algunas de las sonatas creadas por estos grandes maestros:

Molitor, Simone (1776 Viena-1848 Viena)

- Sonata. Op 7.

Carulli, Ferdinando (1770 Nápoles-1841 Paris)

- L'orage Sonate sentimentale. Op 3.
- Trois sonatines. Op 7.

- Grande Sonate avec accompagnement d'une seconde Guitarre. Op. 25
- Trois Sonates soigneus doigtée avec accomp. De violón. Op. 47.
- Trois Sonatinas pour Guitare seule avec accomp. De violón. Op. 59.
- Trois petites sonates. Op. 159.
- Trois sonates "Pour Guitarre et Violón". Op. 47.
- Trois sonatines "Pour Guitarre et Violón". Op. 58.

Mateigka, Wenceslao (1773 Chotzen, Bohemia- 1830 Viena)

- Sonata. Op. 1.
- Sonata. Op. 3.

Sor, Fernando (1778, Barcelona-1839 Barcelona)

- Gran solo. Op. 14. (obra en un movimiento que cumple con la forma de Allegro de sonata)
- Sonata 1. op. 15.
- Gran Sonata 1. Op. 22.
- Gran Sonata 2. Op. 25.

Giuliani, Mauro (1780 Bolonia-1840 Viena)

- Sonatina. Op. 7.
- Gran Ouverture. Op. 61. (obertura escrita en forma sonata).
- Gran Sonata Eróica. Op. 150.

Diabelli, Antón (1781 Mattssee-1858 Viena)

- Sonata 1.
- Sonata 2. Op 29.
- Sonata 3.

Paganini, Nicolo (1784 Génova-1840 Niza)

- Gran sonata.
- 6 sonatas para violín y guitarra. Op2.
- 6 sonatas para violín y guitarra. Op3.
- Sonata concertante para guitarra y violín.
- Sonatina. Op. 25.

Carcassi, Mateo (1792 Florencia-1853 Paris)

- Tres sonatas. Op. 1.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la guitarra termina de afianzar mercedamente su papel en la música académica gracias a la difusión de grandes intérpretes del instrumento, muchos de los cuáles también nos han dejado algunas composiciones. Por nombrar solo algunos de los más destacados: los españoles Francisco Tárrega (1852-1909), Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980), Andrés Segovia (1893-1987) y Narciso Yepes (1927-1997); el inglés, Julian Bream (1933-), el norteamericano John Williams (1941-); el paraguayo Agustín Barrios (1885-1944), la argentina María Luisa Anido (1907-1996), el uruguayo Abel Carlevaro (1916-2001), el cubano Leo Brouwer (1939-), entre tantos otros. En el siglo XX, además, el repertorio para guitarra se ha visto enriquecido con obras de gran calidad (muchas veces encargadas o dedicadas por estos y otros maestros) escritas por un importante número de renombrados compositores no-guitarristas. En este grupo podemos nombrar, entre otros, a los españoles Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982) y Joaquín Rodrigo (1901-1999), los ingleses William Walton (1902-1983), Lenox Berkeley (1903-1989) y Benjamín Britten (1913-1976), el suizo Frank Martin (1890-1974), los italianos Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) y Luciano Berio (1925-2003), el mexicano Manuel Ponce (1882-1948), los argentinos Carlos Guastavino (1912-2000), Alberto Ginastera (1916-1983) y Astor Piazzolla (1921-1992), el brasilero Heitor Villa-Lobos (1887-1959), etc.

Desde luego, muchos de estos maestros compusieron sonatas, cada uno en su lenguaje o estilo particular e influenciados por las numerosas corrientes musicales que surgieron a

lo largo del siglo pasado. En todos los casos, nos legaron obras que explotan al máximo las posibilidades expresivas y técnicas que hacen de la guitarra un instrumento único.

A continuación nombraré algunas de las sonatas más importantes de este período:

Ponce, Manuel (1882 Fresnesillo-1948 Ciudad de México)

- Sonata Mexicana.
- Sonata nº 3.
- Sonata Romántica “Homenaje a Franz Schubert”.
- Sonata Clásica “Homenaje a Sor”.
- Sonatina meridional.

Turina, Joaquín (1882 Sevilla-1949 Madrid)

- Sonata nº 1. op 61.

Manén, Juan (1883 Barcelona-1971 Barcelona)

- Sonata para guitarra. Op. 22.

Moreno Torroba, Federico (1891 Madrid-1982 Madrid)

- Sonatina para guitarra.

Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895 Florencia-1968 Hollywood)

- Sonata “Omaggio a Bocherini”. Op 77.
- Sonatina para flauta y guitarra. Op 205.

José, Antonio (1902 Burgos-1936 Estepar)

- Sonata para guitarra.

Berkeley, Lenox (1903 Oxford-1989 Londres)

- Sonatina. Op 52.

Tippet, Michael (1905 Londres-1998 Londres)

- “The blue guitar” Sonata.

Gnatalli, Radamés (1906 Porto Alegre-1988 Rio de Janeiro)

- Sonatina para flauta y guitarra.
- Sonata para violonchelo y guitarra.

Guastavino, Carlos (1912 Santa Fé-2000 Santa Fé)

- Sonata nº 1.
- Sonata nº 2.
- Sonata nº 3.

Ginastera, Alberto (1916 Buenos Aires-1983 Ginebra)

- Sonata. Op 47.

Lauro, Antonio (1917 Ciudad Bolívar- 1986 Caracas)

- Sonata para guitarra.

Brindle, Smith (1917 Cuerdon-2003 Lancashire)

- Sonata “El verbo”.

Morel, Jorge (1931 Buenos Aires)

- Sonatina a David Russel.

Kaplan, José Alberto (1935 Rosario-2009 Joao Pessoa)

- Sonatina para Violao.

Brouwer, Leo (1939 La Habana)

- Sonata “a Julian Bream”.

Cordero, Ernesto (1946 New York)

- Sonatina tropical para 2 guitarras.

Bogdanovic, Dusan (1955 Belgrado)

- Sonata nº1.
- Jazz sonata.
- Sonata nº 2.
- Sonata Fantasía para 2 guitarras.

Pujol, Máximo (1957 Buenos Aires)

- Sonatina.
- Sonatina Caótica para 2 guitarras.

Esta reseña, si bien seguramente posea omisiones involuntarias, es por demás demostrativa de la gran cantidad de sonatas originales que se han escrito para la guitarra, dentro de las cuales, sin duda, la Sonata de Leo Brouwer, ocupa un lugar destacado.

Brouwer (Mezquida), Leo

*“(Habana, 1 de marzo de 1939). Compositor, guitarrista y director de orquesta cubano. En 1953 comenzó sus estudios de guitarra con Isaac Nicola, fundador de la escuela de guitarra cubana, y en 1955 realizó su concierto debut. En el mismo año, comenzó a componer de manera autodidacta (**Música para guitarra, cuerdas y percusión Suite n° 1 para guitarra**); su primer trabajo publicado en 1956. Fue becado (1959) para realizar estudios avanzados de guitarra en el departamento de música de Universidad de Hartford y de composición en la Julliard School of Music de Nueva York, donde tomó clases con Isadora Freed, J. diemente, Joseph Ladone, Persichetti y Wolpe. En 1960 empezó a trabajar en el cine, como jefe del departamento de música en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); escribió música para más de 60 películas. Estuvo involucrado en crear y dirigir (1969) el Grupo de Experimentación Sonora en el ICAIC, convirtiéndose en el maestro y mentor de sus miembros, los cuales incluían a Silvio Rodríguez, Milanés y otras importantes figuras de la música contemporánea cubana. Trabajó como asesor de Radio Habana (1960-1968) y para otras instituciones cubanas, y enseñó contrapunto, armonía y composición en el Conservatorio Municipal de la Habana (1960-1967). Su libro Síntesis de la armonía contemporánea era un texto básico en sus clases.*

Junto con los compositores Juan Blanco Fariñas y el director de orquesta Duchesne Cuzán, Brouwer lanzó el movimiento de música de vanguardia en Cuba en los años 60. Ha sido el más significativo promotor del bi-annual Concurso Festival de Guitarra de la Habana, y en 1981 fue nombrado el principal director de La Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Ha dirigido también muchas otras orquestas extranjeras incluyendo La Orquesta Filarmónica de Berlín y la Orquesta de Córdoba, España, la cual, bajo su dirección fue creada en 1992. Es miembro de la Berlín Akademie der Künster, de la UNESCO, de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de la Angustias en Granada (1996) y Profesor de Arte Honoris Causa en el Instituto Superior de Arte de Cuba (1996). Por su contribución a la escena musical cubana e internacional fue galardonado con el Orden Félix Varela, el más alto honor concedido por el estado cubano a la cultura.

Tres fases pueden ser identificadas en la obra de Brouwer: la primera, nacionalista (1955-1962); la segunda, vanguardia (1962-1967); y la tercera, en la cual los

elementos de vanguardia disminuyen, particularmente después de 1980, y el proceso creativo descrito por el compositor como 'Nueva simplicidad' emerge. La primera fase está caracterizada por el uso de formas musicales tradicionales, incluyendo la sonata y el tema con variaciones, y por estructuras armónicas tonales enraizadas en el nacionalismo (ej: **En Homenaje a Manuel de Falla** (1957), **Tres danzas concertantes** (1958) y, **Elegía a Jesús Menéndes** (1960), entre otras). Durante esta fase, a pesar del predominante uso de la tonalidad, una tendencia a la fragmentación estructural puede ser discernida, como también el empleo simultáneo de diferentes centros tonales, un recurso que ha permanecido a lo largo de toda su producción.

A pesar de que nunca falta el rigor formal, la obra de Brouwer ha surgido más desde una concepción sonora: 'Yo uso cualquier forma que me ayude a encontrar estructuras musicales: de una hoja, de un árbol o de símbolos geométricos. Todas estas son también formas musicales; a pesar del hecho de que mis obras aparenten ser muy estructuradas, lo que me interesa es el sonido'. Esta concentración en lo sensorial, y acompañado de un uso de fuentes formales extra musicales, está más en primer plano en la segunda fase de Brouwer, la cual fue, junto con la vanguardia cubana en general, en gran medida influenciada por la escuela Polaca; él escuchó por primera vez esta música en el otoño de Varsovia de 1961. **Variantes para percusión sola y en particular Sonograma I para piano preparado** tipifican esta fase, la cual también incluye un breve giro hacia el serialismo, en trabajos como **Sonograma II** y **Arioso (Homenaje a Charles Mingus)**. Materiales básicos frecuentemente comprenden intervalos de 2da, 4ta y 7ma y acordes de 6tas, 9nas, 11nas y 13nas superpuestas. Predomina la textura polifónica compleja, con independencia temática retenida en los diferentes planos del sonido, y una riqueza resultante en la relación rítmica. Otros elementos comunes incluyen pedales, ostinatos, secuencias y ecos melódicos y rítmicos. Uno de los trabajos de vanguardia más importantes de Brouwer, la cual se ha convertido en una pieza mayor de la literatura para guitarra, es el **Elogio de la danza** (1964). En dos movimientos –Lento y Ostinato- fue originalmente compuesta para danza con coreografía de Luís Trápaga; hace referencia a las danzas primitivas y al misticismo, y transmite una imagen de stamping fee y giros en conjunto con elementos de otras danzas.

Entre 1967 y 1969 obras como **Rem tene verba sequentur**, **Cántigas del tiempo nuevo** y **La tradición se rompe..., pero cuesta trabajo** se aproximan a lo que ahora sería el

postmodernismo, caracterizado por los contrastes bien definidos en la estructura y la textura y las referencias que emplea a varios períodos históricos. En **La tradición se rompe...**, **pero cuesta trabajo**, por ejemplo la interpolación y superposición de elementos de compositores como Bach y Beethoven en una sugestiva heterofonía que bordea la caricatura; además, la participación de la audiencia es invitada con un persistente “sh”. Todo esto es integrado a un proceso de desarrollo temático e instrumental que se desarrolla a través de un poderoso y controlado aleatorismo.

En los 70s Brouwer continuó trabajando en ideas post seriales y aleatorias, por ej: en **La espiral eterna** para guitarra. Pero para los 80s una “nueva simplicidad” comenzó a afianzarse, incluyendo un neo-Romanticismo, minimalismo y nuevos elementos tonales. Hay un marcado lirismo en este tercer periodo, la variación de células nucleares para generar desarrollo, y el retorno a formas tradicionales ejemplificado en obras como **Canciones remotas**, **Manuscrito antiguo encontrado en una botella** y **La región más transparente**.⁴

⁴ Victoria Eli Rodriguez, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

Sonata para guitarra de Leo Brouwer

Esta sonata, escrita en 1990, se encuentra dedicada al famoso guitarrista inglés Julian Bream. Pertenece al tercer período compositivo, denominado por el propio Brouwer como “nueva simplicidad”. En la misma podemos encontrar recursos típicos de esta etapa, tales como, el desarrollo a partir de células pequeñas, el minimalismo, la utilización de formas musicales tradicionales (sonata, zarabanda, tocatta), la cita a grandes compositores de la historia musical (Padre Soler, Beethoven, Scriabin, Pasquini, incluso citas a obras propias), el uso de ritmos populares (Fandango, Son cubano), entre otros. La estructura general de esta obra cumple con los requisitos básicos de una sonata, con las lógicas licencias que puede tomarse un compositor del siglo XX y XXI. Está formada por 3 movimientos (rápido-lento-rápido) cada uno de los cuales hace alusión a un músico y/o estilo musical determinado:

1-Fandangos y Boleros

2-La Zarabanda de Scriabin

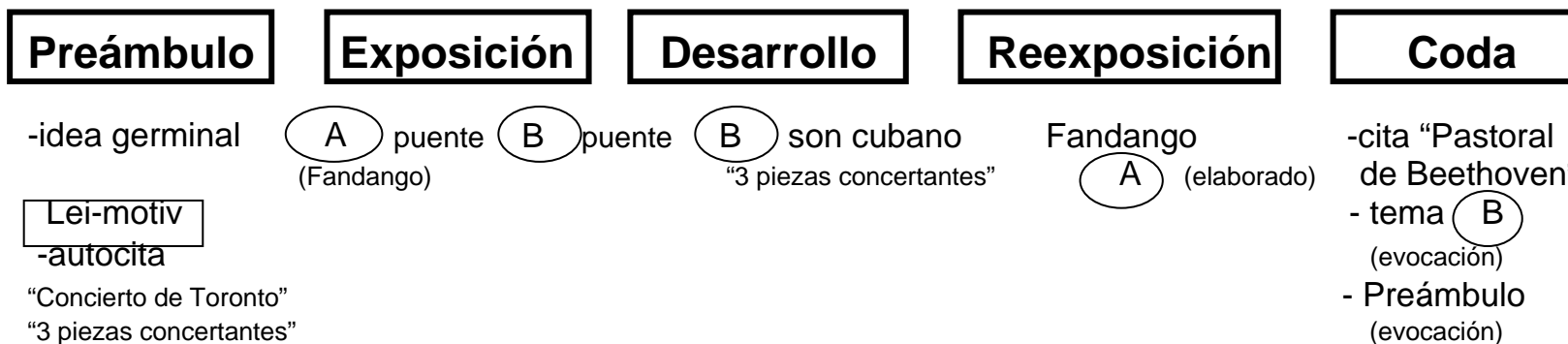
3-La tocatta de Pasquini

De los tres movimientos el primero es el que cumple con la forma sonata.

Comenzaré realizando un esquema formal del primer movimiento y luego procederé con el análisis.

Fandangos y Boleros

Esquema formal



Análisis de la sonata

1-Fandangos y Boleros

Comienza con una sección denominada Preámbulo en la que se presenta el material que luego se va a desarrollar en el resto de la obra.



Esta primera idea puede ser dividida en tres partes: la nota sol# (resultante de ejecutar el armónico en el casillero IX de la cuerda 6^o) el grupetto de fusas y la nota sol becuadro. El sol sostenido funciona como sensible del sol becuadro y luego va a convertirse en una especie de eje tonal durante gran parte del movimiento, aunque claro está, no podríamos decir que el movimiento esté en Sol# mayor o menor, ya que el uso de la armonía por parte de Brouwer no es de manera funcional. El cubano está más bien interesado en el “color” o la “sonoridad” de los acordes y en la idea de tensión y reposo generada por los mismos. Sí podemos encontrar algunas zonas donde predomina una tonalidad o eje tonal, pero las mismas varían constantemente. El grupetto formado por las notas si-do#-fa-sib va a seguir apareciendo, ya sea de manera textual o con notas agregadas, durante el resto del Preámbulo.

Si ordenamos en terceras las 6 notas que se desprenden de esta idea inicial nos queda como resultado un acorde semidisminuido con 9^o y 10^o agregadas.



Si bien, como vimos antes, el uso de la armonía no es funcional, este acorde nos da una idea de la atmósfera oscura y misteriosa que predomina en este movimiento. El lenguaje utilizado por Brouwer en gran parte este Preámbulo es básicamente el de un atonalismo libre.

En los compases siguientes Brouwer insiste sobre esta idea de tensión y reposo sobre la nota sol, pero cada vez agrega nuevas notas con diferentes figuraciones rítmicas (seisillos, tresillos, quintillos, cuatrillos etc), de hecho, hacia el compás 7 ya ha aparecido el total cromático con excepción de la nota la. En este momento aparece un nuevo tema más definido y rítmico.



A este motivo, escrito en sol# menor, se le va agregar un antecedente en el segundo y tercer movimiento y va convertirse en el **lei-motiv** unificador de toda la obra. El mismo va a aparecer ligeramente variado en altura, articulación, o con alguna nota cambiada, pero siempre claramente reconocible.

Lei-motiv



Una idea muy similar la podemos encontrar en el tercer movimiento del "Concierto de Toronto" para guitarra y orquesta, escrito por Brouwer en el año 1987 y dedicado al guitarrista John Williams. En el concierto el tema es presentado, de manera parcial, por los metales en el compás 36:



Luego en el compás 41, y otra vez a cargo de los metales, el tema aparece completo:



Si bien los temas de estas dos obras no son idénticos, la similitud resulta más que evidente. Es muy usual, por parte del cubano, la utilización de temas, ideas o motivos de obras anteriores, ya sea de manera textual o reelaborados, para crear un nuevo material.

Volviendo a la sonata, en el compás 10 sobre el final del Preámbulo, introduce un elemento que ya había sido sugerido en el compás 7. Este motivo de tan solo 3 notas (Re#, Mi y Sol# a las cuales le responde un pequeño eco con las notas si y re) pero de una gran intensidad y riqueza rítmica, va a ser utilizado como puente entre distintas secciones del primer movimiento.



Al igual que el **Lei-motiv**, esta idea proviene originalmente de una obra anterior, en este caso del tercer movimiento de las “*Tres danzas concertantes*” para guitarra y orquesta de cuerdas, escritas por Leo en el año 1958, aunque ahora se trata de una cita textual:

Compás 47



El preámbulo culmina en el compás 13 cuando aparece el **tema A** de la forma sonata. Aquí observamos también el Fandango citado en el título del movimiento.

Definamos primeramente que es un Fandango:

“El Fandango es una danza de parejas en compás ternario y tiempo vivo, acompañado por guitarra y castañuelas o palmas. Es considerado la más difundida de las danzas tradicionales de España. El Fandango cantado tiene dos partes: una introducción o (variaciones), la cual es instrumental, y un canto, que consiste en cuatro o cinco versos octosílabos (coplas) o frases musicales (tercios), a veces seis si un verso (por lo general el primero) es repetido. Su compás, asociado con el del Bolero y la Seguidilla, era originalmente anotado en 6/8, pero luego en 3/8 o 3/4.”⁵

Ritmo de Fandango



Gran cantidad de compositores de la música académica han utilizado el fandango en sus composiciones: Mozart (en el final de “Las bodas de Fígaro”), Boccherini (2º mov. Del cuarteto para cuerdas op. 40), Rimsky Korsakov (Capricho Español), por citar solo algunos. En la música para guitarra, específicamente, podemos nombrar a Joaquín Turina, Moreno Torroba, Castelnuovo Tedesco y en este Caso Leo Brouwer, entre otros.

⁵ Israel J. Katz, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

Tema A (Fandango)

Compás 13

"Danza" (♩=88)

Allegretto

IX XII IX XII

mf > *ritmico*

En este caso Brouwer toma solamente el ritmo básico del fandango, dejando de lado todo giro armónico y melódico típico de este género. Aunque, si ordenamos las 7 notas que conforman este tema (teniendo en cuenta que al tocar el armónico en el casillero IX de la 5ta cuerda suena un Do# y tomando enarmónicamente el Sib por La#) nos da cómo resultado una escala menor armónica, típica de la música española:

Este esquema va a funcionar como un pequeño ostinato sobre el cual comienza a sugerirse el tema principal (**lei-motiv**) de la sonata anticipado en el “Preámbulo”. El tema se ve interrumpido por breves, pero veloces y enérgicos eventos melódicos en fusas a la manera de un “zapping musical”⁶ que recuerdan a los grupettos anticipados también en el Preámbulo. Este recurso de insertar pasajes de un carácter opuesto de manera abrupta (interpolación) va a ser utilizado frecuentemente en el primer movimiento.

Final de compás 17 y compás 18

VII 18

f *p*

⁶ Este término me fue sugerido por el guitarrista Eduardo Fernández en una masterclass realizada en Bs. As. en el mes noviembre del 2010. El maestro uruguayo opinaba que este tipo de interpolación de motivos o ideas contrastantes y aparentemente sin relación alguna, sugería diferentes imágenes visuales como cuando uno cambia de canal en la televisión buscando que mirar. Sin duda el cine ejerce una gran influencia en el lenguaje compositivo de Brouwer; recordemos que realizó la música para más de 60 películas (Como agua para chocolate, memorias del subdesarrollo, etc.)

Toda esta sección desemboca en el **tema B**.

Tema B

Compás 29



Este tema está formado por dos elementos: la nota sol# de manera octavada funcionando como un pedal sobre el cual se desarrollan motivos sincopados y ágiles en la voz intermedia. Las notas sugieren un acorde de Mi 7 lo que sumado al ritmo genera una leve tensión que se resuelve, a manera de una cadencia rota, en la frase siguiente, que mantiene una idea similar pero sobre un pedal de Fa:

Compás 35



Después de repetir esta idea sobre Do# y sobre Si aparece un breve puente que nos lleva al desarrollo. Este puente está formado por 3 elementos distintos: el primero es una simplificación del motivo aparecido en el compás 10, luego aparece una idea nueva con un ritmo típicamente cubano y por último nuevamente un grupetto de fusas.

Puente

Compases 42-43-44



El elemento “cubano” también proviene del tercer movimiento de las “*Tres danzas concertantes*” incluso el grupetto del puente tiene cierta similitud con el arpeggio con el cual concluye esta idea en las “*Tres Danzas*”.

Tres danzas concertantes

Compás 48



A su vez, su ritmo nos recuerda al estudio n° 5 de la serie de “*Estudios sencillos*”, escritos por Brouwer años atrás. El mismo lleva el subtítulo de “*montuno*”.

Son montuno

El son montuno quiere decir literalmente son de las montañas o del monte. El son cubano nace originalmente en la parte oriental de Cuba donde la Sierra Maestra y la ciudad de Santiago se encuentran y fue transportado desde oriente hacia la parte occidental de Cuba, posiblemente por el traslado de los soldados durante la guerra de independencia, llegando así a La Habana.

Son cubano

“El son cubano y la salsa que deriva del mismo, se encuentran reconocidos entre los géneros más importantes de la música del Caribe del siglo XX.

Los Sones son altamente sincréticos, y representan la fusión de las influencias Africanas e Hispánicas. En los años 20´ se convirtieron en un importante símbolo de la identidad nacional cubana, a pesar de haber sido originados como una música regional de la provincia de Oriente. El Son es difícil de definir precisamente, ya que existen numerosas sub-clasificaciones (Son montuno, changüi, sucu-sucu, Guaracha, formato

Desarrollo

En el desarrollo se reelabora, principalmente, el **tema B**, el cual aparece primero de manera textual y luego elaborado y/o transportado a diferentes alturas. Mostraré solo algunos ejemplos:

Tema B (textual)

Compás 45

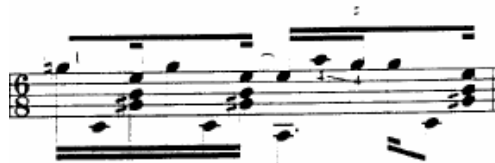


Tema B (variaciones)

Compás 48



compás 50



Compás 64



También se interpolan nuevamente grupettos de fusas, interrumpiendo de manera abrupta el discurso:

Compás 68



Y por último reaparece, de manera disimulada, el elemento “cubano” presentado en el puente:

Compás 47



Compás 67



Esta sección, que tiene una duración relativamente corta (26 compases), desemboca en la reexposición.

Reexposición

Acá Brouwer retoma el ritmo de fandango pero con un tema en modo lidio intercalado con el **tema A** de la sonata aunque ligeramente variado. En realidad el **tema A** va siendo sugerido de a poco en cada nueva aparición hasta el final de esta sección donde retorna de manera textual.

Compás 72 (tema en modo lidio)



Este tema es repetido 3 veces desembocando luego en el **tema A**.

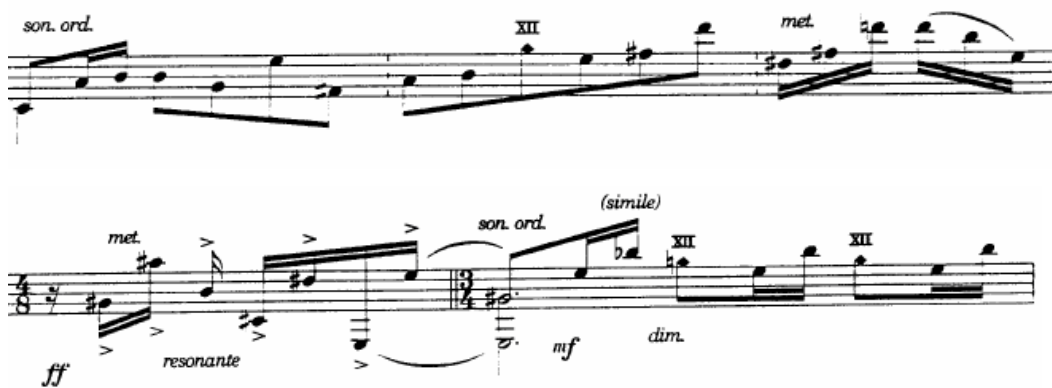
Compás 75 (tema A “sugerido”)



En toda la reexposición Leo utiliza un criterio minimalista, todo parte del tema en modo lidio que a su vez es una reelaboración del **tema A**. Este tema es repetido siempre tres veces pero agregándose nuevos elementos en cada aparición y siempre intercalado con el **tema A** con el cual mantiene esta misma idea.

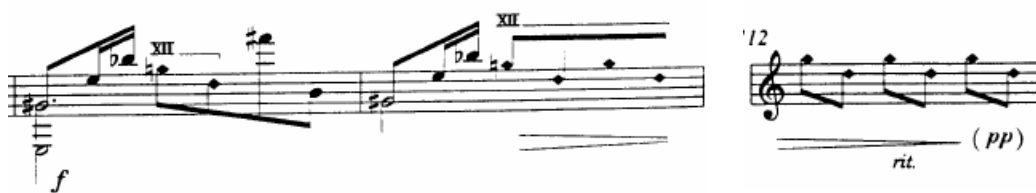
Con todo este procedimiento logra crear un pasaje de una belleza casi hipnótica.

Compases 95-96-97 (última repetición y tema A)



En total realiza este proceso 5 veces para luego terminar con el **tema A**, ahora sí de manera textual, desvaneciéndose lentamente hasta llegar a la **Coda**.

Compases 110-111-112



conciente de haber importunado al español, vuelve a hablar pero esta vez lo hace de una manera más suave y gentil (en la partitura Brouwer indica pizzicato y *piano*).⁸

Compases 118-119-120



Durante el resto de la **Coda** continúa este pequeño “diálogo” entre Beethoven y Soler hasta que reaparece el tema del **Preámbulo**:

Compás 126



Luego de una evocación del tema *Lidio* de la reexposición el movimiento termina, después de una gran pausa, con la nota Do de manera octavada.

Compases 129-130-131-132-133



⁸ Esta anécdota me fue contada por el guitarrista Eduardo Fernández, quién lo escuchó del mismo Leo Brouwer, durante una Masterclass realizada en Bs. As. En el mes de noviembre de 2010.

Como vimos, los elementos de la música popular, en este caso el Fandango y el Son cubano aparecen disimulados o apenas sugeridos por Brouwer. Esta manera de utilizar material de otros estilos musicales, variándolos al punto de hacerlos casi irreconocibles, es una característica frecuente en la música del compositor cubano. En la siguiente cita, referida a la utilización de elementos de la música popular en la música sinfónica, nos podemos dar una idea de su pensamiento:

“Llevar el folklorismo al campo sinfónico de manera ortodoxa es un error. He visto el peligro de interpretar a la América Latina desde adentro o desde afuera de manera turística. La América india tiene las flautas de pan, el siku, el charango; nosotros, el bongó, la maraca, la clave, etc., eso es ropaje, timbre, acompañamiento. La esencia de la música no está en colores exóticos. Todos estos instrumentos son secundarios, de maravillosos timbres, pero no son fundamentales. El bongó, acompaña. Ese es el equívoco que hay en el mundo con el folklorismo, el exotismo y el turismo musical. Si la maraca se va a usar en la música sinfónica, no será de la misma manera que en un septeto de son. Los instrumentos de percusión de América, y del mundo, son acompañantes de un complejo sonoro, no protagonistas. Para que adopten un perfil importante, es necesario alejarlos de ese papel secundario, otorgándoles el rol de solistas y cambiando los parámetros de su quehacer musical. En otras palabras, borrando los arquetipos de su manera de sonar”.⁹

Si bien aquí se refiere específicamente al uso de los instrumentos, el mismo concepto se podría utilizar con respecto al ritmo, la melodía, la armonía o la forma de un estilo particular. Copiar de manera textual esquemas, fórmulas, giros, etc. Sería facilista y superficial para Brouwer.

⁹ Marisel Caraballo. “Leo Brouwer: estrictamente universal”, en: Temas, n° 8, 1996.

Segundo movimiento

La Zarabanda de Scriabin

Este movimiento es una Zarabanda en homenaje a Scriabin, cuyo lenguaje se percibe en las melodías de gran lirismo y expresividad escritas por Brouwer. Expondré a continuación una breve reseña biográfica del compositor ruso y luego algunos datos acerca de la Zarabanda antes de proceder con el análisis de este segundo movimiento.

Scriabin (1872-1915)

“Compositor y pianista ruso. Una de las más extraordinarias figuras que la cultura haya presenciado, Scriabin ha permanecido por un siglo como una figura de idolatría y culto, reaccionaría y modernista desaprobación, fascinación analítica y, finalmente, renovación y re-evaluación estética. La transformación de su lenguaje musical de uno que era afirmativamente Romántico a otro altamente singular en su temática y gesto y que trascendió la tonalidad usual- pero que no era atonal- pudo quizás haber ocurrido solo en Rusia donde la costumbre armónica occidental, aunque respetada en la mayoría de los círculos, fue menos plenamente arraigada que en Europa. Mientras que sus principales trabajos orquestales han caído posteriormente fuera de moda, sus composiciones para piano inspiraron a los más grandes pianistas rusos a dar las más notables presentaciones. El mismo Scriabin fue un pianista excepcionalmente dotado, aunque de adulto interpretara solamente sus propios trabajos en público. El ciclo de diez sonatas, puede considerarse el más consistente y de alta calidad desde Beethoven y ha adquirido un creciente número de primeros premios a través de todo el siglo XX.”¹⁰

¹⁰ Jonathan Powell, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

La Zarabanda de Scriabin

Esquema formal

A

Compás 1 a 23

a

b

1 a 22

13 a 22

- ostinato
- tema "lírico"
- Lei-motiv

B

compás 23 a 37

a'

c

a''

23 a 27

28 a 31

32 a 37

- Lei-motiv (elaborado)
- "Homenaje a Scriabin"
- Lei-motiv (elaborado)

A'

compás 38 a 5

a'''

b'

38 a 43

44 a 52

- Lei-motiv (acotado)
- Tema "lírico" (acotado)
- ostinato

Zarabanda

“Una de las más populares danzas instrumentales y movimiento estándar, junto con la Allemanda, Courante y Giga, de la suite Barroca.

Se originó durante el siglo XVI como una danza cantada en Latinoamérica y España. Llegó a Italia a principios del siglo XVII como parte del repertorio de la guitarra de cinco cuerdas española. Durante la primera mitad del siglo varios tipos instrumentales se desarrollaron en Francia e Italia, en principio basados en esquemas armónicos, y más tarde en características de ritmo y tiempo. Un estilo rápido y uno lento finalmente emergieron, el segundo preferido en Italia, Inglaterra y España, y más tarde en Francia y Alemania.

La zarabanda española, aparentemente, era ejecutada en guitarra y con un texto. La zarabanda francesa no es cantada y es escrita generalmente en 3/4, implica un tiempo más lento con tres substanciales pulsos por compás, y un carácter serio e intenso, mientras la italiana, implica un tiempo más rápido con un compás compuesto con un acento en cada grupo de tres.”¹¹

En este caso y al igual que en el movimiento anterior, Brouwer utiliza sólo algunos elementos de esta forma musical: el ritmo de la Zarabanda (francesa) y su carácter serio y melancólico. Comienza con un sutil ostinato formado por 3 notas (la primera y la última tocadas en armónicos) sobre el cual vuelve a aparecer, en la voz superior, el **leitmotiv** de la sonata pero transportado una 5ta más arriba:

Ostinato

Compases 1-2

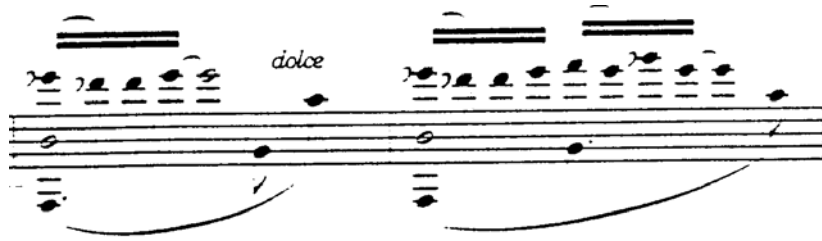


(Para que suene el armónico de fa, y luego permanezca esta nota, como pedal durante gran parte del movimiento, Brouwer pide afinar la cuerda 6ª en dicho tono)

¹¹ Richard Hudson, Meredith Ellis Little, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.

Lei-motiv

Compás 5 y 6



En este caso el ostinato aparece ejecutado sin los armónicos ya que por cuestiones técnicas del instrumento resultaría imposible realizarlos de esa manera.

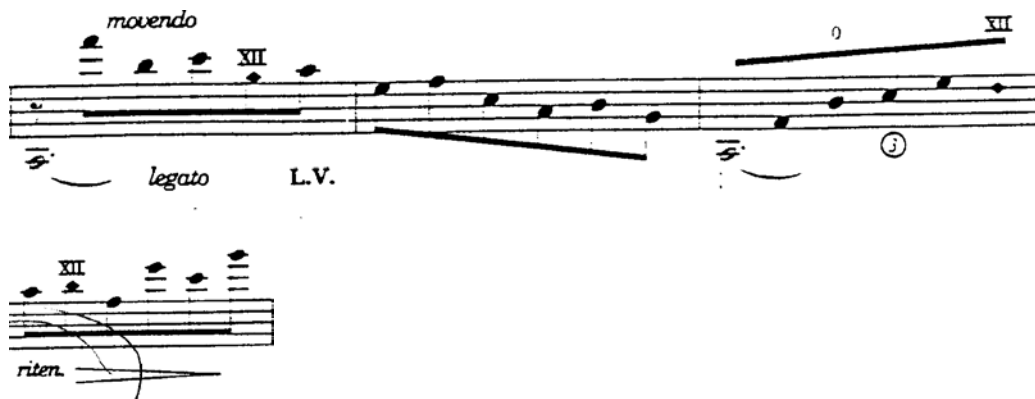
Después de 2 compases de ostinato solo aparece el tema dos octavas más abajo:

Compás 9 y 10



Luego presenta una melodía de gran lirismo y expresividad, en la que alterna armónicos con sonidos reales, generando grandes arcos descendentes y ascendentes. Transcribiré solo un fragmento:

Compases 13-14-15-16



En el compás 23 comienza una nueva sección, un poco más marcada rítmicamente, denominada “Omaggio a Scriabin”. Aquí el **lei-motiv** de la sonata es trasportado una 4ta más arriba sobre un pedal de Fa en la voz grave y un pequeño ostinato de sol en la voz intermedia. Todo esto dejando brevemente de lado el tiempo de Zarabanda y escrito ahora en 4/4.

Compases 23-24



Inmediatamente después, la misma idea una 4ta más arriba (una 8va con respecto al **lei-motiv** original). Continúa el pedal de Fa pero ahora el ostinato de la voz intermedia aparece en corcheas con las notas Mi y Si:

Compases 25-26



A partir del compás 28 se encontraría el homenaje a Scriabin:

Compases 28-29-30



Si bien no fui capaz de encontrar este tema en la vasta obra del compositor Ruso, claramente se recrea aquí una sonoridad similar al lenguaje de Scriabin, sobre todo a sus preludios para piano.

Luego de un brevísimo puente se repite el tema de los compases 23 y 24, después aparece en la voz superior y acompañado por una escala dórica en la voz inferior:

Compases 35-3-36-37

The image shows two staves of handwritten musical notation. The left staff is labeled 'C. IV' and features a dynamic marking of 'mf ma dolce' and a fermata. The right staff contains complex rhythmic markings, including '4 7 2', '4 1', and '3 1', along with a circled '2' and a circled '3'.

La Zarabanda termina desvaneciéndose suavemente con el ostinato del comienzo luego de reexponer el tema de los compases 4 y 5 y un fragmento de la melodía de los compases 13 a 20.

En este movimiento Brouwer logra, a partir de muy pocos elementos, crear una miniatura musical de una gran belleza sonora. Pide constantemente *Lasciare Vibrare*, dejar sonar, para que los sonidos se mezclen generando una atmósfera intimista y melancólica. El intérprete debe ser capaz de lograr este clima jugando con el rubatto y las dinámicas escritas por el compositor pero exponiendo claramente los temas que van variando en textura y registro.

Tercer movimiento

La tocata de Pasquini

Tocatta

“Es una pieza destinada originalmente a una exhibición de destreza manual, frecuentemente con forma libre y casi siempre para un instrumento solista de teclado. El principio de la toccata se encuentra en muchos trabajos no así llamados, y un largo número de piezas etiquetados como “Toccatas” incorporan otros estilos más rigurosos (tales como la fuga) o formas (tales como la sonata).

Esta forma musical surge en el Renacimiento pero su apogeo se produce en el período Barroco gracias al aporte fundamental hecho por Frescobaldi, Scarlatti y J.S.Bach.”¹²

Bernardo Pasquini (1637-1710)

“Fue un compositor, clavecinista y organista italiano. Reconocido en sus días como un virtuoso intérprete de teclado, fue el más importante compositor de música para teclado entre Frescobaldi y Domenico Scarlatti. También realizó una significativa contribución a las tradiciones de la ópera Romana y el oratorio.”¹³

La obra de Brouwer es una toccata, en cuanto a que requiere una gran destreza técnica por parte del intérprete, y la obra de Pasquini a la cual hace referencia es a la *Tocatta con lo scherzo del cuculo* (tocata con el Scherzo del cucú).

Nuevamente para este movimiento el cubano utiliza pequeñas células o motivos que se entrelazan unos a otros casi sin solución de continuidad. Por un lado tenemos la influencia del minimalismo y por otro la idea Barroca del desarrollo motivico y el encadenamiento de una melodía con otra.

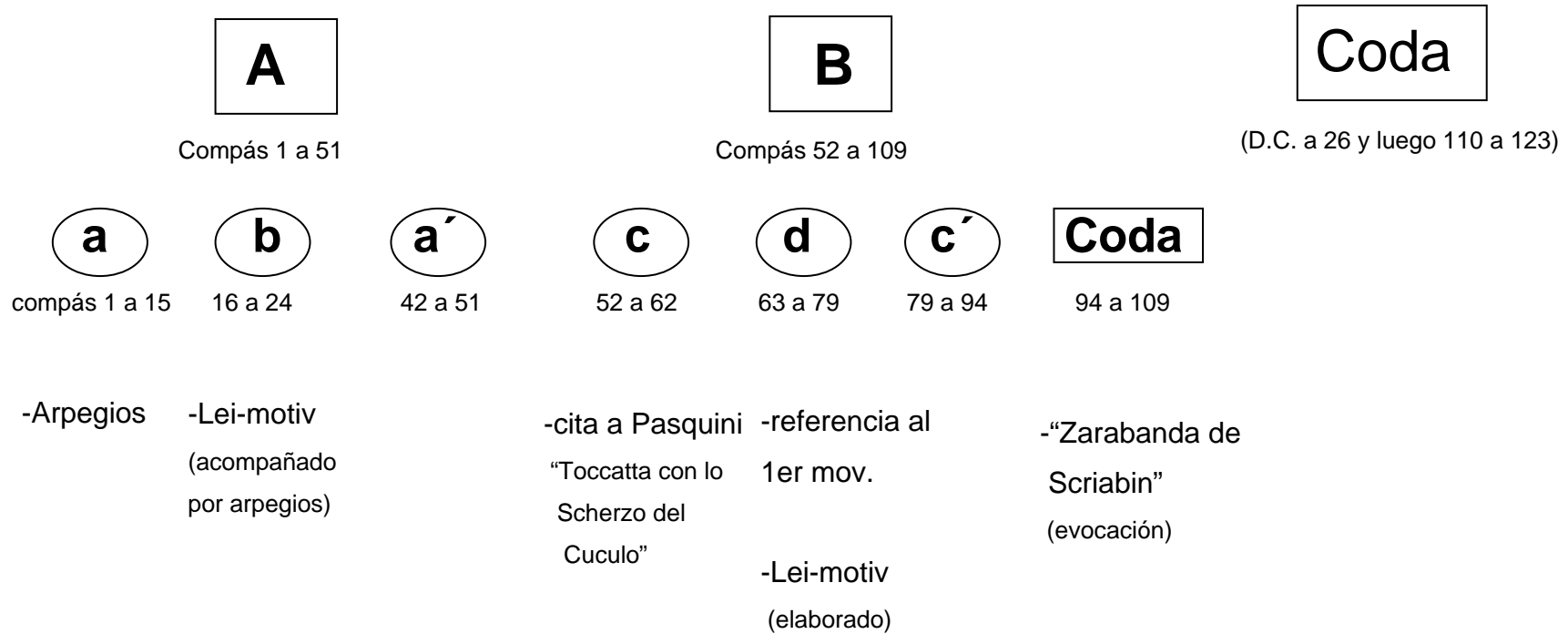
Sin embargo podemos dividir este movimiento en 2 grandes secciones y una coda final para su mayor comprensión. Cada una de estas partes se encuentra, a su vez, subdividida como veremos en el esquema de la página siguiente.

¹² John Caldwell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

¹³ John Harper, Lowell Lindgren, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

La Toccata de Pasquini

Esquema formal

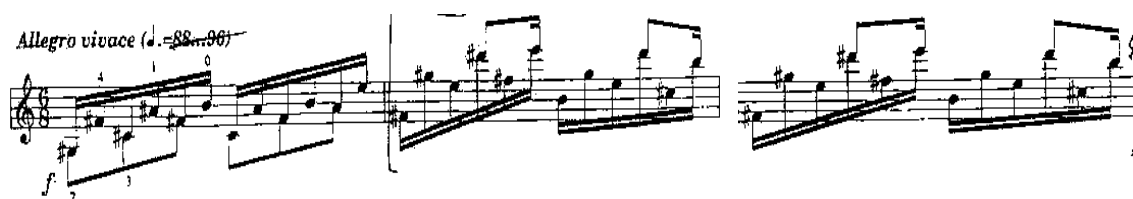


Si bien resulta difícil separar los distintos temas de este movimiento, ya que como dije anteriormente, se trata de numerosas células pequeñas variadas y entrelazadas, trataré de analizar aquellos que a mi juicio resultan la base de esta toccata.

Sección A (compás 1 a 51)

a (compás 1 a 15)

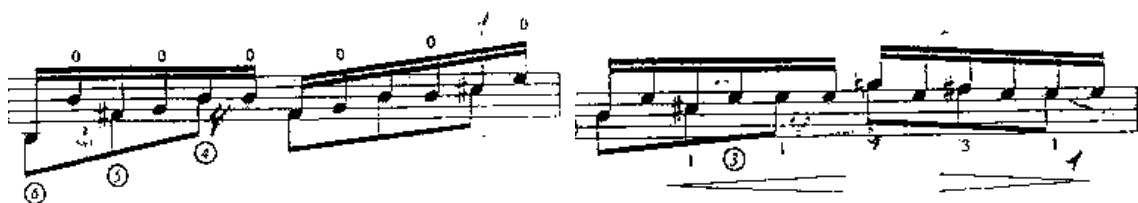
Compases 1-2-3



Esta primera idea se encuentra formada por dos elementos (el segundo de ellos repetido). Se trata básicamente de arpeggios: en el primero se destacan los bajos y en el segundo aparece un pequeño contrapunto entre la voz superior y la inferior. Si bien las notas utilizadas pertenecen a Si mayor, el resultado generado por las superposición de los sonidos, es más bien el de un modo Mi lidio (el Sol sostenido de la cuerda 6° casillero III y las notas Si y Mi de las cuerdas 2° y 1° al aire forman un Mi mayor).

Luego aparece una idea similar, pero esta vez con una melodía en los la voz inferior y claramente escrita en Si menor:

Compases 4-5



Es muy interesante la textura resultante (y bastante usual en el lenguaje de Brouwer) de la combinación de notas pisadas y cuerdas al aire, sobre todo, como en este caso, cuando lo realiza en posiciones alejadas del clavijero.

Después de esta exposición de temas hay una breve repetición de **a** que nos lleva a un pequeño puente y luego a **b**.

b (compás 16 a 41)

En esta sección vuelve a hacerse presente el **Lei-motiv** de la sonata acompañado por arpeggios en la voz media:

Compases 16-17-18-19

The image shows two staves of musical notation for measures 16-19. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain arpeggiated chords. The top staff starts with a forte (*f marc.*) dynamic and a *legato* marking. The bottom staff also starts with *f marc.* and ends with a piano (*p*) dynamic. There are various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents (>) throughout the piece.

Aparece ahora un elemento sorpresivo y luego de nuevo el **Lei-motiv** transportado una 4ta arriba:

Compás 20

The image shows a single staff of musical notation for measure 20. It begins with a sharp sign (♯) above the staff. The first note is a sharp (♯) on the sixth line, marked with a pizzicato symbol (pizz.). This is followed by a sharp chord (♯) on the ninth line, marked with a forte (*f*) dynamic.

La nota Mi de la 6° cuerda con pizzicatto a la Bartok y luego un acorde agudo conformando un Mi con 9° menor. Todo esto con un forte súbito.

Después de algunos compases donde sigue trabajando sobre esta idea, comienza un puente en el que desarrolla los arpeggios, siempre en semi-corcheas, pero cambiando la acentuación (cada 2, 3, 4, etc) y agregando cada vez notas más agudas. Todo esto en un continuo *crescendo*. Esta idea va a ser retomada más adelante.

Compases 32-33-34



Acento cada 2 semicorcheas

Acento cada 3

Acento cada 4

Luego de una reexposición de **a** ligeramente variada, pasamos a la sección **B** de la toccata.

Sección B (compases 52 a 109)

En esta parte se desarrollan, reelaboran o reaparecen elementos de **A**, se presentan elementos nuevos y, quizás lo más importante, encontramos el homenaje a Bernardo Pasquini, quién, como dije anteriormente, aparece citado a través del motivo del *cucú* de su *Toccatà con lo scherzo del cuculo*.

Brouwer

Compás 52



Pasquini¹⁴

compases 1 y 2



En la obra de Pasquini el motivo de 3ra menor descendente que imita el canto de un pájaro cucú, es presentado primero, como podemos ver en el ejemplo de la derecha, en la voz superior y desarrollado luego en forma de imitaciones en los distintos registros del teclado. Este motivo se encuentra variado durante el resto de la toccata de diversas

¹⁴ Bernardo Pasquini, *Toccatà con lo scherzo del cuculo*. Edición realizada por Terence Charlston a partir del manuscrito original. Terence Charlston es reconocido como uno de los ejecutantes de teclado antiguo más importante de Gran Bretaña. Su amplia carrera abarca desde la interpretación solista, música de cámara, director coral y orquestal, hasta docente e investigador musical. Ha grabado más de 50 discos, fundó el Departamento de Interpretación Histórica de la Royal Academy of Music en 1995 y en el 2007 fue invitado a unirse al staff del Royal Collage of Music de Londres como profesor de clavicordio y es Tutor Visitante en el Royal Nothern Collage of Music de Manchester.

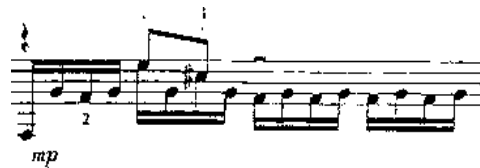
maneras: acompañado por arpeggios, escalas, contrapuntísticamente, etc, todo esto en un tempo rápido dando como resultado una obra de gran dificultad y virtuosismo.

Brouwer toma este motivo siempre en la voz superior, lo acompaña con arpeggios y lo sostiene con una sola nota en el bajo. La única variación que se produce más adelante, consiste en ser transportado a diferentes alturas. Mostraré solo algunos ejemplos:

Compás 60



Compás 79



La dificultad a la hora de interpretar estos pasajes, reside principalmente, en el cambio súbito de intensidad (pasando de **f** a **pp**), en diferenciar claramente los planos (melodía, arpeggios y bajo) y lograr precisión en las articulaciones (staccato la melodía y legato los arpeggios). Todo esto sin perder la velocidad y la limpieza técnica.

En el compás 57 se presenta una idea que va a funcionar a manera de puente, a veces ligeramente variado, entre distintos elementos de esta sección:

Puente

(Compases 57-58-59)



En el primer compás tenemos una inversión de un acorde de Fa con 5 aumentada y 9 mayor (con la 9na en el bajo) y la insistencia sobre el Fa agudo y luego en quebradas. En el segundo compás una especie de bordadura sobre Mi fragmentada en dos octavas. Y en el tercer compás un arpeggio y apoyaturas sobre la nota Fa desplegadas en tres octavas.

Estos elementos van a reaparecer en distintos momentos de la sección de manera conjunta o por separado, y de manera textual o variada.

En el compás 63 encontramos una referencia al primer movimiento:

Toccata de Pasquini

(Compás 63)



Fandangos y boleros

(Compás 29)



Las dos ideas son muy similares: un pedal con la nota sol# en las voces extremas sobre el que se desarrollan melodías ágiles en la voz intermedia y al igual que en el primer movimiento, va a ser desarrollada por varios compases. Más adelante esta referencia al primer movimiento se vuelve a repetir:

Toccata de Pasquini

(Compás 74)

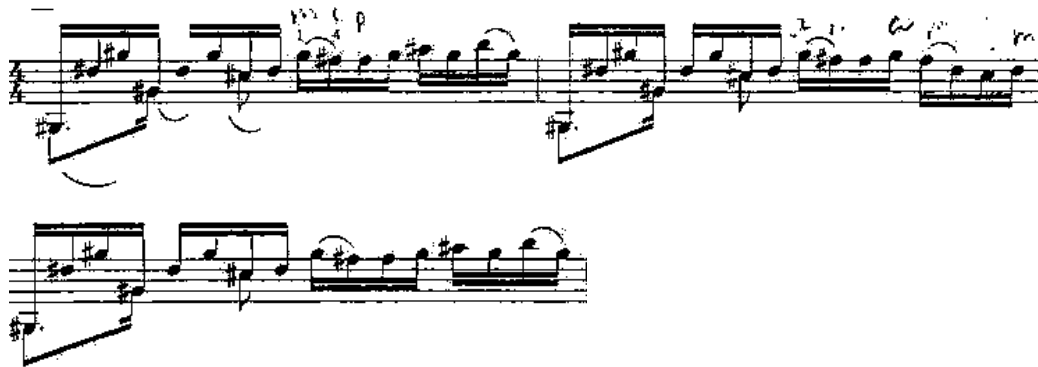


Fandangos y boleros

(Compás 35)



En el compás 70 reaparece el **Lei-motiv** dos 8vas más arriba y acompañado por arpeggios:



Durante el resto de la sección se alternan los elementos ya presentados anteriormente: el motivo del cucú, los arpeggios desplegados, el puente, hasta llegar a la **Coda de B**:

Coda de B (compás 94 a 109)

Esta coda comienza con una evocación al 2do movimiento:

(Compases 94-95)



En este caso al no encontrarse la cuerda 6° afinada en Fa, se ejecuta dicha nota de manera pisada y el armónico, antes en la 5ta al aire, ahora de manera octavada en el casillero XII de la misma cuerda.

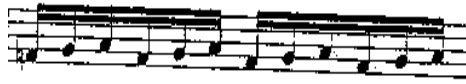
Luego, en los compases siguientes, nuevamente el **Lei-motiv** una 4ta más arriba con respecto al original:

(Compases 98-99)



Más adelante una serie de arpeggios repitiendo una idea presentada anteriormente:

(Compás 104)



Acento cada 3 semi-corcheas

(Compás 105)



cada 4 semi-corcheas

Al igual que en el comienzo estos arpeggios se irán desplegando y agregando notas más agudas cada vez, acentuando cada 2, 3, 4, 5 y 6 semicorcheas sucesivamente.

De esta manera llegamos a la repetición textual de **A** y luego a la **Coda** final del movimiento.

CODA (Da capo a 26 y luego 110 a 123)

La coda se encuentra construida sobre elementos ya presentados anteriormente. Después de un breve *da capo* hasta el compás 26, retoma el **Lei-motiv** de la misma manera que había sido presentado en el compás 70 de este movimiento, luego otros motivos como las apoyaturas sobre la nota Fa. Recién en el compás 118 después de un compás de silencio, aparece algo novedoso:

Compases 118-119



Este elemento consiste en una reelaboración de algo ya presentado en el compás 20:

Compás 20

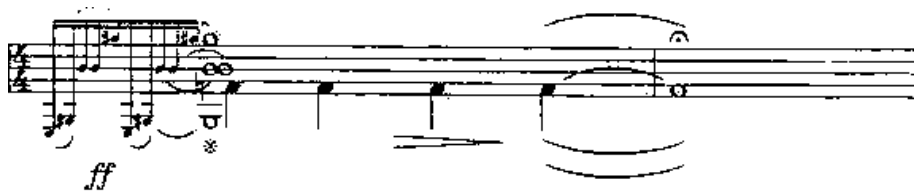
Compás 118-119



Las notas son las mismas (un Mi mayor con 9° menor) pero dispuestas en distinto orden y en el segundo caso sin *pizzicato* a la Bartok, desplegadas en un arpeggio veloz y con la insistencia sobre la nota Fa (lo cual también se podría considerar una variación por aumentación del primer elemento del puente del compás 57).

Luego nuevamente esta idea pero con mayor insistencia:

Compases 120-121-122



Con este pasaje logra crear una tensa calma que se corta abruptamente en los compases finales:



Aquí tenemos nuevamente las apoyaturas sobre Fa, luego las notas del acorde de Mi con 9° menor desplegadas en ligados descendentes en las cuatro primeras cuerdas (salvo el sol becuadro de la cuerda 3° al aire, cuya aparición se justifica para mantener los ligados con la última nota al aire en cada grupo de 3, y con ello la misma digitación) y finalmente el *pizzicato* a la Bartok y el acorde plaqué. Todo esto ejecutado lo más rápido posible y **ff**.

Así concluye este movimiento y con el, la sonata. En el mismo se encuentran resumidos varios de los elementos, ideas y motivos presentados en los dos movimientos anteriores, los cuales se reexponen de manera textual, reelaborados o apenas sugeridos, dando como resultado una obra de gran coherencia y solidez estructural y temática.

Brouwer por Brouwer

Para terminar de comprender el pensamiento de Leo Brouwer transcribiré algunas citas en las que el compositor se refiere a diferentes aspectos de su quehacer artístico.

Citas extraídas del Libro “Gajes del oficio”¹⁵

Sobre el mundo del compositor:

“Por una parte, el mundo particular del compositor es la complejísima armazón de conceptos teóricos, de academia, de disciplina formativa y de información. Todo esto se rechaza en lo consciente para dar paso a la `magia`, al inconsciente, a la necesidad interior, a la fantasía del niño (todos los niños son creadores que el adulto reprime). Debemos apuntar que en este siglo, cuando se dan-casi en un instante-los más grandes adelantos científicos en la historia de la humanidad y se llega a los cambios sociales más radicales, la llamada inspiración, o se da por vencida o acude a nuevas fuentes. Esta se ha canalizado en dos fases radicalmente extremas: el rigor científico, por un lado y la fantasía más abierta y desbordada, por otro. Desde aquí, el hombre controlado por la civilización, se vuelve a sus fuentes primigenias o a sus impulsos elementales.”

Sobre la “nueva simplicidad”:

“En los años cincuenta y sesenta, había un clima de enfoque estructuralista, seco y matemático. Boulez y Stockhausen se convirtieron en lo máximo de la música de total sentimiento seriado y aleatorio. Fue la descomposición de las estructuras y esto también lo usé en mi música. En un momento este lenguaje se `atomizó y se rompió. Cada vez me hacía más abstracto y hermético. No podía comunicarme, y como esto para mí es fundamental, fue como una vuelta a casa, suavicé un poco mi estilo, quizás con algo de simplicidad. Hay muchos compositores que comparten este compromiso general de nueva simplicidad, como Phillip Glass, W. Kilar, Steve Reich, Gorecki, Jo

¹⁵ Brouwer, Leo (2004) Gajes del oficio. Selección de isabelle Hernández. La Habana, Letras Cubanas.

Kondo, Yoji Juasa y Toshi Ichiyanagi. Describirla solamente como música minimalista no le haría justicia. Algunos de ellos hicieron este tipo de música antes de que el término se inventara, de hecho la base de esta música está en los llamados países del Tercer Mundo, en Japón y en las Américas, fuera de la Europa Occidental. De cualquier forma, el concepto de música minimal es demasiado estrecho para explicar este movimiento general hacia la simplicidad, basada en la música de nuestros países.”

Sobre la música popular en el lenguaje académico:

“Llevar el folklorismo al campo sinfónico de manera ortodoxa es un error. He visto el peligro de interpretar a la América Latina desde adentro o desde afuera de manera turística. La América india tiene las flautas de pan, el siku, el charango; nosotros, el bongó, la maraca, la clave, etc., eso es ropaje, timbre, acompañamiento. La esencia de la música no está en colores exóticos. Todos estos instrumentos son secundarios, de maravillosos timbres, pero no son fundamentales. El bongó, acompaña. Ese es el equívoco que hay en el mundo con el folklorismo, el exotismo y el turismo musical. Si la maraca se va a usar en la música sinfónica, no será de la misma manera que en un septeto de son. Los instrumentos de percusión de América, y del mundo, son acompañantes de un complejo sonoro, no protagonistas. Para que adopten un perfil importante, es necesario alejarlos de ese papel secundario, otorgándoles el rol de solistas y cambiando los parámetros de su quehacer musical. En otras palabras, borrando los arquetipos de su manera de sonar”.

Cita extraída del artículo “A close encounter with Leo Brouwer”¹⁶

Sobre el pensamiento orquestal en la guitarra y el lenguaje armónico:

“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. Estos compositores solían orquestar partiendo de un fenómeno armónico.”

Citas extraídas del artículo “La música, el infinito y Leo Brouwer”¹⁷

Sobre la idea de tensión y reposo:

“La vanguardia de los 60 me gustaba, excepto su falta de ‘reposo’ o, más bien, de equilibrio entre movimiento y reposo. Esta conciliación de contrarios es parte de toda mi música...”

Sobre el post-modernismo:

“El postmodernismo es multicultural, usa la belleza de la disonancia, la cultura popular, relaciones pasado-presente, intertextualidad. En suma, una visión no excluyente e integradora arte-espectador.”

¹⁶ Rodolfo Betancourt, “A close encounter with Leo Brouwer”, Caracas 1997.

¹⁷ Argel Calcines, “La música, el infinito y Leo Brouwer”-, Opus Habana (2007).

Sobre su relación con otras ramas artísticas:

“El fluir actual ha tenido esos ramalazos de integración entre las artes diversas. Como naves colaterales de una inmensa catedral (que es la cultura), pintura, música y arquitectura se comunican. Todo aislamiento rechaza nutrientes y enflaquece. Toda ventana cerrada es una aproximación a la ceguera.

Casi niño unía yo las diversas artes como en un rompecabezas. Basta decir que he enseñado composición musical con los diseños del Bauhaus. ¿Pobreza de los métodos de composición musical? No. Riqueza de las analogías con música o poesía. ¿En que consiste el hechizo del séptimo arte? El cine es suma y, por ello, riqueza. Música, pintura, literatura tienen componentes similares: fondos, temas, ritmo, dramaturgia, color, armonía, contrapunto...

Esta terminología es la misma en todas las artes intercambiables.”

Conclusión

La Sonata para guitarra constituye una pieza fundamental en la obra de Leo Brouwer y en el repertorio contemporáneo para el instrumento. En ella se resume la “Nueva simplicidad” propugnada por el compositor, confluyendo armoniosamente presente y pasado y academicismo y música popular. Su desarrollo a partir células minúsculas, su tratamiento tímbrico, su color “orquestal”, sus climas, todos estos recursos amalgamados con gran maestría en un todo coherente, generan como resultado una obra única y apasionante. El estudio de la misma nos ayuda a comprender mejor el mundo compositivo de Brouwer, el cual excede la partitura y nos obliga a navegar por la literatura, el cine, la pintura, la filosofía, la matemática y la historia. Más allá de las dificultades técnicas de la obra (las cuales no son pocas) la información surgida de este análisis permite al guitarrista una interpretación más completa de la misma, y quizás también, una mayor preparación a la hora de emprender el estudio de otras obras del compositor. Por otro lado al convertirnos en intérpretes más informados podemos ser capaces de brindarle al oyente un puente hacia el complejo universo musical del compositor.

Bibliografía

Brouwer, Leo (1991). **Sonata para guitarra sola** “a Julian Bream”. Madrid, Operatres, Ediciones Musicales.

Brouwer, Leo (2004) **Gajes del oficio**. Selección de Isabelle Hernández. La Habana, Letras Cubanas.

Calcines, Argel (2007). **La música, el infinito y Leo Brouwer**. La Habana, *Opus Habana*, Vol. X, no. 3, febrero-junio 2007, pp. 18-27.

Eco, Humberto (1977). **Cómo se hace una tesis, Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura**. Barcelona, Gedisa, 2002.

Prat, Domingo (1934). **Diccionario de guitarristas**. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández.

Bibliografía en Internet

Ed. L. Macy. **Grove Music Online**, www.oxfordmusiconline.com/public (traducción: Maximiliano Luna). Última fecha de ingreso: 30-04-2011.

<http://homepage.ntlworld.com/terence.charlston/>. Última fecha de ingreso: 30-04-2011.

<http://www.soupu.org/gdp//S/Soler,%20Antonio/Soler%20Fandango%20in%20D%20minor.pdf> última fecha de ingreso: 30-04-2011.

<http://es.wikipedia.org>. Última fecha de ingreso: 30-04-2011.