

## CAPITULO III

### LEO BROUWER. *El Decamerón Negro* (1981)

Leo Brouwer nace en La Habana en 1939. Guitarrista y compositor cubano. Debutó como intérprete en 1956, después de trabajar con el pionero de la escuela cubana de guitarra Isaac Incola y alumno de Emilio Pujol. Estudió composición de 1955 a 1959 en La Habana, de 1959 a 1960 con Vincent Persichetti y Stephan Wolpe y, finalmente en la universidad de Hartford. Ocupó enseguida diversos cargos oficiales en La Habana, en el Instituto de las Artes y de la Industria Cinematográfica (como director del departamento musical y luego del departamento de música experimental donde fue maestro de Silvio Rodríguez y Joan Manuel Serrat) y en el Conservatorio como profesor de armonía, contrapunto y composición.

En su música se descubren influencias muy diversas, principalmente las de Ives, Cage, Nono, Kagel y Xenakis, que han determinado un estilo que se orienta cada vez más hacia la vanguardia, inclinado hacia la música aleatoria. El compositor está profundamente comprometido con las reflexiones y agitaciones que acompañaron, y siguen acompañando, la revolución cubana. Leo Brouwer incursionó en el minimalismo con obras para guitarra como *El decamerón negro* y *Hika*. Las composiciones de Brouwer comprenden esencialmente piezas para diversas combinaciones de instrumentos, algunas de ellas para o con guitarra, y piezas para orquesta, como *Sonorama II* (1964) *Homenaje a Mingus para conjunto de jazz y orquesta* (1965). Además de algunas obras para películas.

## ANÁLISIS

*El Decamerón Negro* es una obra que consta de tres piezas. Éstas pueden ser contempladas dentro del contexto de la sonata sólo en lo que respecta a una pieza que suena y no a la forma sonata en sí, aunque contienen similitudes con la forma sonata, es decir, un tema seguido del desarrollo y una recapitulación. No se cumplen todos los requisitos para considerarse una forma sonata que expongo a continuación:

La historia de la sonata, como forma musical, no es idéntica a la historia de su nombre. Originalmente, *sonata* significaba “pieza que suena” y se aplicaba este nombre a diversas obras de música instrumental. Fundamentalmente es un diseño de dos partes (como es el caso del compositor italiano Domenico Scarlatti), estrechamente relacionadas con la forma binaria de la música del período barroco. Como sucede con otras clases de forma musical, la sonata no puede ser considerada una fórmula que los compositores sigan rigidamente. Cualquier definición útil debe reconocer formas de sonata en las cuales un solo tema se emplea para las principales zonas tonales de la exposición y también como ejemplos en los cuales hay más de dos áreas tonales importantes y/o grupos de temas. Históricamente, sin embargo, la característica crucial de la forma sonata es la tensión creada por el contraste tonal en la primer sección y la resolución de esta tensión por medio de un retorno a la tonalidad original, así como al tema original en la segunda sección. Esto es así a pesar de lo útil de analizar lo que constituye primordialmente el aspecto temático de la forma de sonata, en términos de la división triple, para convertirse en exposición, desarrollo y recapitulación. En atención a que las características esenciales de la forma sonata se hallaban tan estrechamente ligadas a los principios de tónica-dominante, es comprensible que la índole de la forma haya cambiado sustancialmente, al debilitarse o ser rechazada la tonalidad. Así las obras no tonales se citan a veces como ejemplos de forma de sonata, cuando ofrecen la más leve analogía con las nociones de exposición, desarrollo y recapitulación. (Diccionario Harvard de Música)

### EL ARPA DEL GUERRERO:

Esta primera pieza de la sonata esta constituida estructuralmente en una forma A B A´ Coda. No tiene armadura pero mantiene ciertos centros tonales como Sol y Mi en la sección A.

En el primer compás inicia el tema en 5/8, seguido del tema dos en el compás 2 el cual es un arpeggio sobre el acorde si re fa la. En el compás 45 se presenta la segunda sección en Sol Mayor que después regresa a la sección primera, para dar lugar después en el compás 81 a

la tercera sección que esta marcada como *tranquillo* y se asemeja a un coral a tres voces. Regresa tema uno y dos en el compás 108, esta vez con repetición del tema uno y cambio de la figura arpegiada del tema dos del acorde de La, por el de Fa. En el compás 116 la segunda sección aparece en la tonalidad de Do para después pasar a una sección rítmica y sincopada marcada *marcato* a partir de la cual se puede considerar el cambio a la recapitulación y coda.

#### TEMA I



#### TEMA II



#### TEMA III



#### LA HUÍDA DE LOS AMANTES POR EL VALLE DE LOS ÉCOS:

La principal característica de esta segunda pieza no es su forma, que como su precedente es A B A. Esta compuesta en sub-secciones definidas por ideas musicales que giran alrededor de la tonalidad de Mi9 las cuales estan determinadas por evocaciones musicales. El compás es marcado como libre en ocasiones y en otras es señalado métricamente, siempre con la

función de lograr un efecto de ecos de la sección B en donde el tema central es mi si re mi, y si fa# la re.

La obra inicia con un *declamato pesante* sobre el tema mi-mi-si-re-si, seguidamente se presentan variaciones en forma de arpeggio y pasa a la subdominante La Mayor en el compás 11. Este motivo que inicia con la-mi-sol-mi, lleva una serie de repeticiones regresando a la tonalidad de Mi menor, mientras hay un incremento en tempo y dinámica que resuelve en dos temas contrastantes. El primero do-sol-si-sol en *declamato* y con el uso de tambora (recurso utilizado para provocar un efecto percutido sobre un determinado acorde), y el segundo en una variación en contrapunto del motivo la-mi-sol-mi en compases 21 y 24 respectivamente. La figura del eco que mencionaba anteriormente empieza en el compás 28 y esta es de carácter rápido y resonante en el tema mi-mi-si-re-si, donde generalmente se quedan en decrescendo las últimas dos notas a razón de tres repeticiones. En el compás 39 cambia la figura a Si Mayor en la disposición de primera inversión mi-si-fa-si-la-fa. En el compás 51 regresa a Mi 7 y resuelve en armónicos para retomar el inicio de tres arpeggios invertido en orden de aparición en el compás 59 a manera de epílogo, escrito por el propio compositor.

#### TEMA I



#### CONTRAPUNTO



#### FIGURA DEL ECO



## DESARROLLO DEL ECO



## LA BALADA DE LA DONCELLA ENAMORADA:

Esta obra tiene a Re como centro tonal en su primera sección A, para lo que se emplea la *scordatura* de la guitarra (cambio de afinación de la sexta cuerda de Mi a Re, (tono abajo)). La sección B aunque parte de Sol, no permanece ahí por mucho tiempo. Su principal característica es el uso del *ostinato* para crear tensión antes de la sección anterior a la repetición del tema inicial y del desarrollo. Su estructura es la siguiente A-B-A-Desarrollo-A.

En el compás 1 se presenta la célula rítmica de la obra (re-re-do-re-re-re) y seguidamente el tema de la balada (la-si-sol-fa-mi-re) sincopado y en contrapunto. En el compás 24 se introduce el *ostinato* utilizando la célula inicial en Sol y dos compases después aparece una melodía diatónica que va por grado hacia abajo. Melodía que después es transformada en una diada y luego en una triada. La coda inicia en el compás 83 con el tempo *piu mosso* de la primera aparición pero esta vez cambia inmediatamente (después del primer compás) a una célula rítmica de la tradición cubana referente al *guaguambe*. A partir de ahí se presentan variaciones de ritmo y una serie de arpeggios para retomar la sección A.

### TEMA I



### TEMA II



## NACIONALISMO

El nacionalismo en la música está generalmente aceptado como una mezcla folclórica de varias razas y naciones que diferían en mayor o menor grado que lo que permitían las distinciones de sentimientos nacionales y racistas o étnicos. Esta diferencia era inevitablemente llevada al trabajo de los compositores cuando no tenían una idea clara de nación y raza, debido a que su lugar de origen generalmente era uno cosmopolita. Hay una paradoja en el sentido de que se considera un compositor nacionalista aquel que es más original, ya que se ha alejado de las convenciones para dejarse llevar por un sentido personal sobre su raza y nación.

La expresión consciente del sentimiento nacional y la adopción deliberada de ritmos y melodías tradicionales proviene del siglo XIX, cuando los compositores de las naciones del norte de Europa que habían estado bajo la influencia germánica, empezaron a tomar su derecho de expresar un temperamento local y emociones de su vida particular. (Oxford Dictionary of Music)

El ejemplo de nacionalismo se encuentra más presente en la *Balada de la doncella enamorada* con el uso de la cita del *guaguambe*.

### GUAGUAMBE



## IMITACIÓN DE LA NATURALEZA

Quiero citar aquí al escritor Enrico Fubini en una sección de su libro de estética musical referente a la imitación de la naturaleza. “En las polémicas en torno al melodrama, iniciadas en el siglo XVII y persistentes hasta el final del siglo XVIII, se apela muy a menudo al principio del arte como imitación de la naturaleza, concepto muy complejo que se presta a adoptar significados bien distintos e incluso contrarios y que se usa, a pesar de esto, con gran desenvoltura al objeto de justificar y confutar las tesis más diversas acerca de la música y del melodrama. Surge así la sospecha de que con esta fórmula, repetida siempre de modo idéntico hasta la saciedad, a la que polemistas, filósofos, críticos y hasta poetas han recurrido con el fin de apoyar sus respectivos argumentos, se quiera dar a entender cosas muy diferentes. Los conceptos de imitación y naturaleza varían de un extremo a otro en cuanto a su significado según el contexto en que ambos se hallen insertos; de esta manera, en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, adquieren incluso valores opuestos. El arte se asimilará, de hecho, al conocimiento y se presentará como un tipo de verdad placentera, pero inferior en cualquier caso por hallarse desprovista de rigor. A la luz de esta percepción del arte como agradable imitación de la naturaleza-razón-verdad a través de la ficción poética, únicamente la poesía puede admitirse en el reino de la artes; de ninguna manera la música, que no puede imitar la naturaleza en modo alguno por no ser más que un gratificante juego sonoro capaz, a lo sumo, de acariciar el sentido auditivo. La música, objeto de placer y de diversión, no se presta, debido a su naturaleza, a ejercer otra función más elevada que la de ser un mero estímulo emotivo. Mientras no se llegue a interpretar con mayor elasticidad el principio de la imitación de la naturaleza la música continuará desterrada del reino de las bellas artes por parte de los filósofos, siendo como mucho, aceptada en tanto ornamento de la poesía.”

(Enrico Fubini)

Irónicamente esto fue publicado en 1991, cuando ya se había compuesto la obra en cuestión en la que encontramos un trabajo de ecos que en cuestión comparativa con la poética no demerita en grado alguno con lo que se escucha en la naturaleza. Ello sin tomar en cuenta que las frecuencias audibles también se encuentran en ella. Sin embargo el texto citado anteriormente sirve de reto para los compositores y ejecutantes por igual para que se busque un lugar mas aceptable de la música dentro de las bellas artes, por medio de sus composiciones e interpretaciones.

FIGURA DEL ECO



DESARROLLO DEL ECO

