The background features a vertical gradient from dark purple on the left to light green on the right. On the left side, there are several overlapping circles in shades of purple and green, with thin white lines radiating from the top-left and bottom-left corners across the page.

NACIONALISMO OBJETIVO EN LA DANZA CARACTERÍSTICA DE LEO BROUWER: UN ESTUDIO ANALÍTICO A TRAVÉS DE LAS PROPUESTAS TEÓRICAS DE LARUE Y SCHENKER⁶

Mauricio Arcos Rodríguez

⁶ Este artículo es una adaptación de un aparte mi trabajo investigativo de maestría, un documento de texto culminado para los estudios de posgrado de la Universidad EAFIT de Medellín, Colombia. Departamento de Música: Facultad de Artes. Universidad del Cauca, marcos@unicauca.edu.co

DOI: 10.17230/ricercare.2014.2.4

RESUMEN. El presente escrito exhibe un análisis de la *Danza característica* de Leo Brouwer a través del cual se evidencian tanto las disímiles maneras en que el compositor cubano involucra en su discurso sonoro guitarrístico elementos arquetípicos de la música tradicional de su país, como la configuración interna de la misma. Para tal propósito, y luego de resaltar un breve panorama de la música popular de dicho contexto antillano, se utilizaron, en forma articulada, dos propuestas analíticas concretas como referentes teóricos operativos: el método por categorías de Jan LaRue y la teoría reduccionista de Heinrich Schenker. En este sentido, creemos que nuestro estudio permitirá un acercamiento al discurso sonoro brouweriano bajo una perspectiva diferente a las halladas en la actualidad, con lo cual esperamos haber contribuido, de alguna manera, al estudio de dicho entorno musical iberoamericano desde el punto de vista de la musicología sistemática como marco principal de entendimiento y raciocinio.

Palabras clave: Brouwer, nacionalismo, *Danza característica*, Schenker, LaRue, teoría, análisis.

OBJECTIVE NATIONALISM IN LEO BROUWER 'S CHARACTERISTIC DANCE: AN ANALYTICAL STUDY THROUGH THE LaRUE AND SCHENKER'S THEORETICAL PROPOSALS

ABSTRACT. The present paper shows an analysis of Leo Brouwer's Characteristic dance whereby are evident different ways where the Cuban composer involves in his guitar sound discourse, archetypal elements of traditional music from his country and its internal configuration. For that purpose, and highlighting a brief overview of Antillean's popular music context, two specific analytical proposals as theoretical references were used articulately: Jan LaRue's method by categories and Heinrich Schenker's reductionist theory. In this regard, we believe that our research will allow an approach to brouwerian sound discourse through a different light than those currently found, wherewith we hope to have contributed in some way to the study of the Iberomeric musical world from systematic musicology as the main framework of understanding and reasoning.

Key words: Brouwer, nationalism, characteristic Dance, Schenker, LaRue, theory, analysis.

1. INTRODUCCIÓN

Como sabemos, el nacionalismo musical fue la corriente estética que se dio, con más relevancia, durante la segunda mitad del siglo XIX y primordialmente en los países europeos. Los compositores “adscritos” a las diferentes escuelas, entre ellas la rusa, la de Bohemia (o checa) y la española, propendieron por resaltar los rasgos musicales específicos e inherentes a sus zonas geográficas de procedencia. De esta manera, España, por ejemplo, fue una de las regiones en las que con mayor claridad se evidenció dicha tendencia, ratificada por compositores como Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949) e Isaac Albéniz (1860-1909), entre otros. Ellos lograron insertar en su lenguaje sonoro algunos rasgos, ritmos o aires típicos de su país de origen, lo que los convirtió en dignos representantes de la mencionada corriente musical.

Un siglo más adelante, como resalta Tomás Marco (2002, pp. 61-62): “Stravinski, 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”. En ese mismo espacio temporal, y trasladándonos al continente americano, y dentro de este a la región antillana, dicha tendencia fue acogida por una de las figuras probablemente 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 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 del entorno sociocultural que lo rodea e influye en sus modos de hacer.

Como en todos los grandes artistas de todos los tiempos, la obra y el quehacer de Leo Brouwer tienen su centro genésico, inspiración primera y paradigma supremo en la cultura propia, la 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).

Su magna labor creadora, iniciada en la década del cincuenta del siglo XX, lo ha llevado a obtener un sinnúmero de distinciones que lo acreditan en la actualidad como uno de los compositores más importantes del postmodernismo musical universal. “Hacia finales de la década del 50, la guitarra comienza en Cuba un nuevo periodo 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 interprete, sino además como compositor de primer orden para su instrumento” (Giro, 1997, p. 34).

Esta y las anteriores razones son la base fundamental para la concepción y la elaboración del presente artículo, cuya intención principal, fuera de intentar contribuir mediante un examen riguroso del discurso sonoro brouweriano al vasto panorama documental, tanto nacional como internacional, existente en la actualidad en el medio académico, es la de poner en evidencia, a través de la aplicación del método por categorías (antecedentes, observación y evaluación) planteado por Jan LaRue (Sumatra, 1918 - New York, 2004) y de la teoría analítica reduccionista con sus tres niveles de organización (*foreground*, *middelground* y *background*), ideada por el teórico austríaco Heinrich Schenker (1868-1935), las disímiles maneras en que el compositor cubano, acicate del presente estudio, involucra elementos arquetípicos de la música tradicional de su país en su discurso sonoro, con el fin de generar una identidad propia y, podríamos atrevernos a decir, inconfundible.

Para tal propósito, nuestros lectores encontrarán un documento que, fundado en una de las finalidades del paradigma positivista y enmarcado dentro de un enfoque cualitativo como sistema general de trabajo, exhibe, fuera de las conclusiones expuestas al finalizar el artículo, dos acápites principales: “Visión panorámica de la tradición musical cubana” y “Danza característica:

un acercamiento analítico”, con los cuales pretendemos aportar, desde la perspectiva teórica y en términos de Nicholas Cook (como se cita en: Igoa, Curso 1º, 2010, p.27), “... una nueva y clarificadora luz que permitirá una comprensión mucho más profunda de la coherencia y la lógica del discurso musical”.

2. VISIÓN PANORÁMICA DE LA MÚSICA TRADICIONAL 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, p. 13).

En el contexto musical, el surgimiento del fenómeno sonoro propiamente cubano se dio mediante reivindicaciones de carácter político y social de la colectividad colonial, articuladas con los procesos de liberación en contra el poderío español. Esta situación, en conjunto con la guerra de los diez años (1868-1878) y la definitiva abolición de la esclavitud en el siglo XIX (1886), afirmó, de cierta manera, un sentimiento de identidad nacional, “que se expresa culturalmente en la idea de la cubanidad” (Maya, 2003, p. 9).

Dicho aspecto se refleja en las costumbres, los modos de hacer, los distintos ritmos, los diversos géneros e instrumentos que, en algunos casos, y aunque procedentes de otros continentes (África y Europa: España), han sido adaptados, “reconstruidos o re denominados”, posibilitando un sincretismo cultural y artístico que ha conllevado a la emancipación de una propia idiosincrasia. Enmarcados en este entorno, y desde la óptica de las propias implicaciones del enfoque *etic*, uno de los dos conceptos [*emic/etic*] introducidos por la antropología cultural y definidos por Jean-Jacques Nattiez (como se cita en Guzmán, 2014, p. 7) de la siguiente manera: “...el enfoque *emic* como un análisis que refleja el punto de vista de los informantes nativos, y el enfoque *etic* como un análisis llevado a cabo mediante las herramientas metodológicas del investigador”, exhibiremos, para nuestro propósito analítico, dos contextos sociomusicales concretos: el primero, un panorama general de la música vocal africana, y el segundo, una aproximación a la música popular cubana.

2.1 Música africana: un acercamiento al género vocal

Una de las formas en que se encuentra estructurada la música africana dentro de un conjunto vocal es, sin duda alguna, el carácter responsorial o antifonal (figura 1), evi-

denciado en la mayoría de los cantos colectivos. Esta característica musical se refleja en casi todos estos tipos de ejecución grupal y en una gran cantidad de cantos de naturaleza primitiva, incluyendo, según Fernando Ortiz (1881-1969), la totalidad de la música religiosa de los yorubas

De las anteriores afirmaciones se puede inferir que la clara estructura de copla-estribillo, sumada a la emisión natural de la voz, “la tendencia a utilizarla en su registro grave (...); la práctica generalmente del canto colectivo; el carácter a menudo mixto de los coros; la organización frecuentemente polifónica de la música coral; (...) y finalmente, una cierta fluidez y dulzura en la materia sonora” (Dufourcq, 1982, p. 59), ha sido una constante dentro de la tradición musical vocal de origen africano.

Figura 1. Canto infantil africano

The image shows a musical score for 'Canto infantil africano'. It consists of two staves: 'Solo' (top) and 'Coro' (bottom). The Solo part is in 2/4 time and has three phrases of music with lyrics: 'Tse tse ku le', 'Tse tse ko fi sa', and 'ko fi sa la ga'. The Coro part is in 2/4 time and has three phrases of music with lyrics: 'Tse tse ku le', 'Tse tse ko fi sa', and 'ko fi sa la ga'. The lyrics are written below the notes.

Fuente: Agawu (1995, p. 14)

Estructuras melódicas del género vocal. Además de las características generales referidas, existen, según el etnomusicólogo ghanés Joseph Kwabena Nketia (1921-), cinco tipos de estructuras melódicas vocales configuradas según un específico contenido lingüístico, “[...] cuyos textos narrativos 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), y un controlado uso de ciclos interválicos. Enmarcados en este último contexto, nos permitiremos referenciar a continuación dichas estructuras (figuras 2 a 6a y 6b), para lo cual esclarecemos ante todo que, con el propósito de poner a la vista la interválica específica de cada tipo utilizaremos, además de las siglas EMV (estructuras melódicas vocales), la nomenclatura numérica propuesta por Ernő Lendvai (2003, p. 45) en sus estudios sobre la música de Bartók, quien, de manera similar a como se encuentra en la “Teoría de conjuntos” norteamericana, plantea la siguiente descripción numérica: “el número 2 representa una segunda mayor; el 3 una tercera menor; el 5 una cuarta justa”⁷.

EMV-Tipo A Alternancia descendente de intervalo 5:

Figura 2. Canto vocal zulú

The image shows a musical score for 'Canto vocal zulú'. It consists of a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes: 'Bam - be - ka nyan-gan - ye bam khiph - i - le'. The notes are mostly quarter and eighth notes.

Fuente: Kwabena (1994)

7 Complementamos dicha lista al añadir el número 1, que representará una segunda menor.

EMV-Tipo B Alternancia de intervalos 2:3 de naturaleza pentatónica:

Figura 3. Canto vocal sisala



Fuente: Kwabena (1994)

EMV-Tipo C Alternancia de intervalos 2 y 3:

Figura 4. Canto vocal ewe



Fuente: Kwabena (1994)

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

Figura 5. Canto vocal ewe



Fuente: Kwabena (1994)

EMV-Tipo E El quinto y último tipo de estructura melódica (figuras 6a y 6b) está configurado según sistemas escalares de naturaleza simétrica, en dicho entorno musical: “The melodies based on this structure may be hexatonic or heptatonic” (Kwabena, 1994, p. 152).

Figura 6a. Canto vocal hehe-sistema hexatónico



Fuente: Kwabena (1994)

Antes de seguir con el tratamiento del tema y la exposición de la última estructura vocal, nos parece interesante hacer notar que la organización de alturas relacionada en la figura precedente (0, 2, 4, 7, 9, 11 = C, D, E, G, A, B, en su orden) no coincide con ninguna de las dos especies de sistemas escalares hexatónicos propuestos por Roig-Francolí (2007, p. 57): [tipo A: (0,1), (1,2), (2,3), (3,4) y tipo B: (0,1), (1,2), (2,3), (3,4)], puesto que dicha escala, a pesar de su simetría sobre la 3 menor, se encuentra construida con base en la inclusión de una 2 mayor (en remplazo de la 2 menor –base interválica de la tipología propuesta por Francolí–), lo que origina una estructura simétrica de T T 3 menor T T.

Figura 6b. Canto vocal mba-sistema heptatónico



Fuente: Kwabena (1994)

2.2 LA MÚSICA POPULAR CUBANA

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 de manera indiscutible la historia de la raza humana, fue precisamente el elemento que conllevó a que dentro de la colectividad colonial de dicho país caribeño concurrieran los ya mencionados yoruba, los abakuá y los congo, tres grupos étnicos de procedencia africana (del suroeste de Nigeria los dos primeros y el último de la República del Congo), cuya importancia repercutió en forma significativa en el contexto de la sociedad cubana.

Dicho factor de “movilidad” intercontinental generó lo que se conoce como transculturación, un fenómeno social que promovió el “contacto, choque y entrecruzamiento de las culturas que confluyeron en Cuba como resultado de la colonización” (Gómez, 1997, p. 124). Producto de ello, se dio entonces un trascendental “intercambio” cultural que impactó varios aspectos de la vida cubana, incluyendo el campo 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 de la isla caribeña. Tal como lo señala Rodríguez, dicha influencia representó toda una tendencia estética, sociológica y humanista denominada afrocubanismo, la cual fue:

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 etnográficas de Fernando Ortiz y la literatura de Alejo Carpentier. El mundo del negro constituyó la fuerza potencial que aprovechó todo este grupo de artistas, contribuyendo a la expansión y conocimiento de esta parte de la música cubana que se conoció como música afrocubana (Rodríguez, 2002, p. 40).

Enmarcados en este entorno, y según Emilio Grenet (1901-1941), los diferentes géneros que hacen parte de la música popular cubana, al tomar 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, 1997, p. 73).

Partiendo de los planteamientos organizativos descritos anteriormente, y la pertinencia de aplicación al análisis ulterior de la obra sujeta a estudio, presentamos a continuación nuestro acercamiento a los géneros más representativos de la música popular cubana inscritos dentro de la segunda y tercera categorías propuestas por el autor citado, es decir, géneros de ascendencia africana y géneros interculturales.

2.2.1 Géneros de ascendencia africana.

La música popular de la isla caribeña ha estado durante mucho tiempo influenciada 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” (Leymarie, 2005, p. 10).

La conga. Frente a este género nos dice Grenet (1997, p. 94):

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.

Figura 7. Estructuras rítmicas de la conga



Fuente: elaboración del autor

Además de lo referido por Grenet, y como derivación de la contradanza, la conga también involucra, entre los patrones rítmicos de su acompañamiento, otra estructura fundamental y arquetípica propia del contexto popular: el denominado tresillo cubano (figura 8), una configuración sincopada producto de la siguiente agrupación de figuras:

Figura 8. Estructura rítmica: tresillo cubano



Fuente: Rey (2006, p. 193)

Tango congo. Este género, fuera de exhibir una estructura rítmica claramente reconocible (figura 9) y de mantener una fuerte influencia de otro de los más importantes aires de la cultura popular cubana, el son, se caracteriza, en esencia, y en cuanto a texto y contexto se refiere, por el hecho de que sus cantos intentan imitar el habla y las costumbres de las personas que pertenecen a las etnias de raza negra. En este entorno, y cultivado principalmente dentro del arte escénico, el tango congo es básicamente un género de naturaleza vocal que se desarrolló en el interior de la sociedad durante las dos primeras décadas del siglo XX.



Figura 9. Estructura rítmica del tango congo

Fuente: Grenet (1997, p. 104)

La rumba. «Rumba brava» es la designación auténtica del género polirrítmico conocido tradicionalmente como rumba: “...un ritual complejo y sobrecogedor que conjuga canto, danza, percusión y declamación” (Leymarie, 2005, p. 25), que surgió como una manifestación sociocultural a finales del siglo XVIII dentro de los compilados urbanos conocidos como solares. Desde la perspectiva netamente vocal, la rumba se caracteriza por su canto responsorial (solista y un coro que responde al unísono) y la utilización de textos verbales que incluyen en algunas ocasiones vocablos de procedencia afroide. Por otra parte, y como macrogénero, esta manifestación musical contiene a tres subgéneros principales conocidos tradicionalmente como yambú, columbia y guaguancó.

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, *lucumíes* o *abakua*) o interjecciones consagradas (Leymarie, 2005: pp. 29-30).

De los tres subgéneros mencionados, el que ha logrado una mayor trascendencia e impacto dentro de la música popular afrocubana es, posiblemente, el último de ellos, es decir el guaguancó. “El tema del guaguancó es la posesión sexual, simbolizada por un golpe pelviano llamado «vacunao» (o abrochao)” (Leymarie, 2005, p. 28). Este género instrumental-vocal (figura 10), cuya estructura rítmica prototípica la podemos observar en la figura 11a, se acompaña con varios instrumentos de percusión, entre los que se destacan tres tumbadoras llamadas “salidor, tumba tres-golpes y quinto” (Évora, 1997, p. 183), y las claves que, bajo su constante patrón rítmico, son acompañadas, algunas veces, por una estructura complementaria denominada “cáscara” (figura 11b).

Figura 10. Canto de guaguancó



Fuente: Palomino (2008); transcripción del autor del presente artículo

Instamos a nuestros lectores a escuchar, del autor objeto del presente artículo, el tercer movimiento, *Rondó alla rústica*, del Concierto para guitarra y orquesta N° 2 (*Concierto de Lieja*), alrededor del cual se puede verificar la presencia modificada del fragmento citado y sobre el que añadimos, a manera de complemento, las siguientes líneas: “Para la primera sección, el maestro utilizó un tema de la música yoruba conocido por *Cobo eh* que había escuchado en una ceremonia ritual en La Habana cuando tenía apenas dieciséis años” (Hernández, 2000, p. 207).

Figura 11a. Estructura rítmica del guaguancó



Fuente: elaboración del autor

Figura 11b. Estructura rítmica de la “cáscara”



Fuente: elaboración del autor

2.2.2 Géneros interculturales: el danzón.

Como sucesor directo de la danza, y, en términos de Leymarie, matriz del mambo y el chachachá, el danzón (figura 12) surgió a finales del siglo XIX dentro de la cultura cubana en la provincia de Matanzas, como “rechazo” a la rigidez de la contradanza. Su principal característica rítmica se da por la aparición de un arquetipo de ascendencia africana llamado cinquillo, el cual, y según Carpentier: “Tiene la regularidad rítmica, la simetría de ciertas percusiones rituales del *vudú*. Su difusión y persistencia se observa en las regiones de América donde el negro constituyó mayoría o estrato importante de la población” (Carpentier, 1946, p. 131).

Figura 12. Fragmento de danzón



Fuente: Leymarie (2005, pp. 22-23)

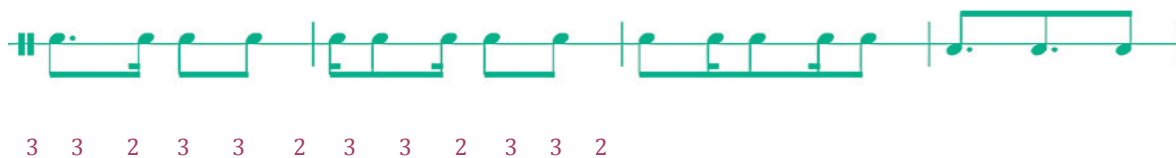
Nos parece pertinente en este punto llamar la atención sobre una singular estructura rítmica (figura 13) muy relacionada con los arquetipos hasta ahora estudiados, denominada ‘tema musical africano’; la cual y, además de extenderse por todo el continente (África occidental, central y oriental), según Galán (1997, p. 109): “consiste en una frase de doce corcheas subdividida ya como (2+2+3) + (2+3) o alterada en (2+3) + (2+2+3)”.

Figura 13. Tema musical africano



Fuente: Galán (1997, p. 264)

Figura 14. Células rítmicas con proporción 3, 3, 2



Fuente: Galán (1997, p. 265)

Como habremos podido corroborar a lo largo de este recorrido etnomusicológico, la música cubana, con sus prototipos rítmicos, géneros, organología y confluencia étnica, presenta todo un contexto sociocultural y artístico que enriquece el panorama iberoamericano dentro del arte musical. En este entorno; 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 folclor 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 (1939-), de quien se puntualiza, en palabras de Radamés Giro, las siguientes líneas:

Brouwer se muestra con permanente necesidad de expresión y renovación consustancial a un pronunciado proceso interno transculturado, en donde se reinsertan las músicas del pasado europeas y americanas, la contemporaneidad el postmodernismo y las tradiciones folklóricas y populares. Para él estas tradiciones, son fuente viva, porque vivas están. [...].

Ya desde sus primeros opus (...) se aprecian rasgos –traducidos, además, en modos de asimilación, filtración de lenguajes, modelos de pensamiento modos de hacer, etcétera,- tocados por lo folklórico... (Giro, 2009, p. 33).

Esta descripción corrobora la importancia que tiene el folclor cubano para nuestro compositor en estudio, factor esencial que perfila, en el nivel micro estructural, el desarrollo del siguiente aparte: “*Danza característica*: un acercamiento analítico”.

3. DANZA CARACTERÍSTICA: UN ACERCAMIENTO ANALÍTICO

Como habíamos mencionado en líneas iniciales del presente artículo, el estudio deconstructivo que emprenderemos subsiguientemente será exhibido con base en la teoría de Heinrich Schenker y los procedimientos metodológicos analíticos de Jan LaRue (1998)⁸. Acerca de la primera mención, presentamos, a manera de micro marco teórico, los preceptos de Schenker, que al respecto postula:

a) tres niveles básicos: superficial, medio y profundo o fundamental; b) que la melodía, el bajo y los acordes de este último nivel solo involucran el plan armónico I - V - I; c) que hay una figuración que implica nuevos acordes mediante prolongación o expansión (*Auskomponierung*), o bien, por intermediación de acordes bordantes, de paso o escapados (*Teiler*); y d) menciona algunas pocas figuras (*diminution*, figuración) como cordales (*Ausfaltung*, *arpeggio*), cambios de registro (*hoher oder tiefer Legung*), vecinas (*Nebennote*) o sonido alto no significativo en la melodía (*Deckton*). La reducción que procede de un nivel al siguiente es drástica y sin diferenciación detallada de la rítmica y la métrica e implica el uso de una notación gráfica (*Tafeln*) que no guarda relación con la escritura tradicional de la música, especialmente en esos dos aspectos (Yepes Londoño, 2013, p. 10).

Las dos propuestas teóricas enunciadas, lineal la primera y taxonómica la segunda, y que para el presente estudio serán abordadas en forma articulada, potencializan, a nuestro juicio, el examen riguroso de una obra musical. En este contexto, y enmarcados en forma exclusiva dentro de las categorías segunda y tercera del análisis del estilo planteado por LaRue (observación y evaluación), nuestra indagación de la *Danza característica* (1957) se presentará sobre tres entornos delimitantes: uno, las pequeñas dimensiones y su contexto micromorfológico, sobre el que se han planteado los paralelos motivico-temáticos evidenciados mediante las filiaciones entre la música académica y la popular; dos, las dimensiones medias inmersas en las implicaciones de los elementos contributivos, y tres, las grandes dimensiones en el marco del análisis reduccionista schenkeriano.

3.2 PEQUEÑAS DIMENSIONES

3.2.1 Filiaciones en el nivel rítmico.

Fuera de su emulación directa con la danza como género corporal escénico, la *Danza característica* y su discurso sonoro presentan rasgos rítmicos estrechamente relacionados con una de las manifestaciones musicales mencionadas en nuestro anterior acápite, perteneciente, según su procedencia, a las de ascendencia africana. Nos referimos a la conga y la estructura rítmica arquetípica de su correspondiente acompañamiento

⁸ El método analítico de LaRue está estructurado con base en tres categorías principales: I. Antecedentes (marco histórico); II. Observación. Proceso analítico propuesto en el nivel inmanente sobre tres ítems: uno, las delimitaciones sintácticas (pequeñas, medias y grandes dimensiones); dos, los cuatro elementos contributivos (el SAMEr: sonido, armonía, melodía y ritmo); y tres, aspectos básicos del estilo (movimiento y forma); III, Evaluación. Como complemento analítico estilístico, esta última categoría conjuga dos elementos inherentes al acto de promulgar un juicio de valor: 1º, el aspecto subjetivo y 2º, el objetivo.

(tresillo cubano), la cual se puede apreciar en su integridad (figura 15a) en el compás 5 (similar a 7, 35 y 37) y “modificada” en forma parcial (figura 15b) en los compases 1-4, 11-14, 25-28 (similares a los compases 71-75) y 41-44.

Figura 15a. Célula rítmica integral

Figura 15b. Célula rítmica “modificada”



Fuente: elaboración del autor

Fuente: elaboración del autor

Además de la inclusión anterior, el compositor utiliza (también del género conguero) la estructura rítmica especificada en la figura 16a, que se presenta, con una ligera variante, en el segundo tiempo del primer compás en los siguientes momentos temporales: 19 y 29 (similar a 45 y 75).

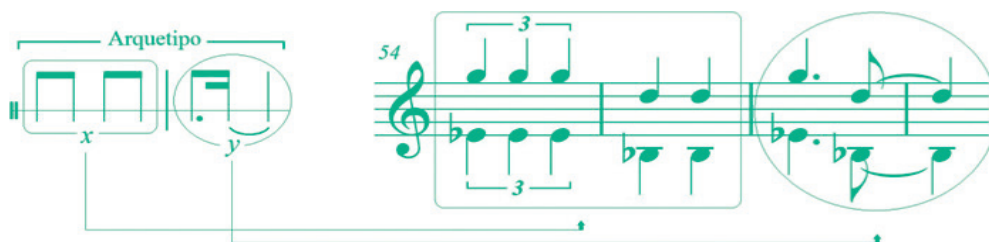
Figura 16a. Célula rítmica bicompasada aplicada



Fuente: elaboración del autor

Tomando como base la misma microestructura especificada con anterioridad, Brouwer, en el compás 54, emplea un tratamiento rítmico que altera el arquetipo como tal (figura 16b); en ese sentido, se puede observar la inserción de dicha célula con un procedimiento que evidencia la inclusión de figuras irregulares (tresillo de negras) dentro del primer tiempo de la estructura bicompasada ($x + y$), y el desarrollo rítmico a través de la aumentación de la figuración en el segundo tiempo de (x) y toda la parte (y).

Figura 16b. Célula rítmica bicompasada modificada aplicada



Fuente: elaboración del autor

El segundo aspecto por tratar dentro de las filiaciones interlenguajes musicales para 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* (figura 17). Su inserción, ubicada en el mismo espacio temporal referido anteriormente (compás 54), la propone 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 en su integridad en el fragmento implicado, sino que solamente se presenta la primera parte de ella, es decir, ¡*Quítate de la acera!*

Figura 17. Cita textual de *Quítate de la acera*

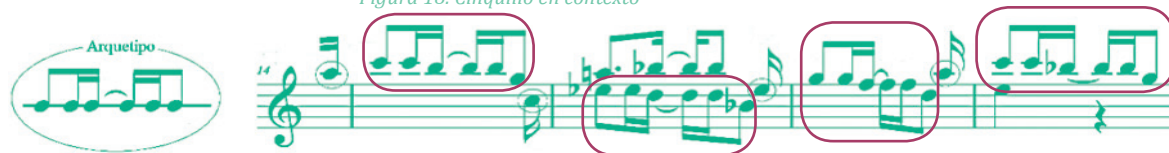


¡Qui - ta - te de la a - ce - ra! _____

Fuente: elaboración del autor

Otro de los fenómenos rítmicos observados dentro de la *Danza característica* está relacionado con la estructura prototípica propia del danzón cubano, denominada, como ya habíamos mencionado, *cinquillo*. Esta aparece (figura 18), con una ligera modificación (anacrusa: la, do, mi, la), en los compases 15 a 18 en forma imitativa:

Figura 18. *Cinquillo en contexto*



Fuente: elaboración del autor

Además de los aspectos descritos, queremos resaltar en este punto una importante categoría musicológica propuesta por Argeliers León (1918-1991) denominada *franja tímbrica y de acción*, referida, en esencia, a la inclusión de segmentos que aluden a fragmentos de naturaleza organológica dentro del discurso musical. Dada, a nuestro juicio, su clara denominación en relación específicamente con la tímbrica, acogeremos esta categoría para ejemplificar dichos aspectos y optaremos por señalarlas con las siglas FTA. Como consecuencia de ello, y retomando nuestro análisis, en la *Danza característica* se pueden apreciar alusiones organológicas que involucran *franja tímbrica 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 folclor español –recordamos a nuestros lectores que el flamenco representó para Brouwer su primer acercamiento directo con el fenómeno sonoro instrumental guitarrístico– en especial el de la región de Andalucía, expuestos en forma explícita

mediante los rasgueos y golpes que produce la guitarra en sus acompañamientos. Según dicho marco, el primero de ellos (rasgueos) se encuentra en los compases 19 y 21, y el segundo (golpes) en el 52; cabe anotar que este último recurso ha sido incorporado por el compositor “indirectamente”, puesto que su inclusión se realiza bajo el efecto conocido dentro de la técnica guitarrística como *tambora*⁹. Veamos dichas franjas tímbricas y de acción (figura 19) a través de los siguientes ejemplos:

Figura 19. Franjas tímbricas y de acción españolas: rasgueos y tambora



Fuente: elaboración del autor

3.2.1 Filiaciones de orden melódico

Si observamos los compases 54 a 67 de la obra, podríamos determinar que la línea melódica de la misma presenta una fuerte similitud con la estructura del género vocal africano especificada con anterioridad como EMV-tipo A (alternancia de intervalo 5). Dicha asociación se ve reflejada con claridad cuando detallamos, a través del movimiento descendente de las dípticas asociaciones de alturas (G-D, C-G, E-A, C-F, Ab-Eb) presentes esta sección, la continua utilización de la consonancia perfecta (cuarta justa) como elemento interválico principal del espacio temporal mencionado (figura 20).

Sumado a los anteriores comentarios, también es posible verificar cómo la dirección de la línea condiona, en un contexto motivico y para la subfrase completa, su inclinación hacia un descenso gradual que cubre, para el caso del canto africano zulú un rango de octava (la⁴ - la³) y, para la sección de la *Danza característica*, de una cuarta aumentada en la voz superior (sol⁵ - reb⁵) y nuevamente de una octava en la voz inferior (mib⁴ - mib³).

⁹ Efecto percutido que se produce cuando el ejecutante golpea el huesillo del puente inferior del instrumento con la mano derecha mientras la izquierda, de manera sincrónica, pisa las notas especificadas en la partitura.

Figura 20. EMV-tipo A en la Danza característica

The image displays a musical score for 'Canto Zulu'. It features several staves of music. The top staff is labeled 'Canto Zulu' and has an '8va' annotation. Below it, a red arrow points to the first staff. The second staff has a '4ta aumentada' annotation and contains triplet markings. The third staff has an '8va' annotation. The fourth staff has a '4tas' annotation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fuente: elaboración del autor

3.3 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 la sección y el SAMeR (sonido, armonía, melodía y ritmo), las diferentes partes que conforman la estructura de la obra. Enmarcados en dicho contexto, resaltamos que la *Danza característica* presenta tres secciones (tabla 1) que, en el sentido morfológico, podrían encuadrarse, en términos de Julio Bas, entre las formas ternarias de tipo IV, es decir, forma de canción.

Tabla 1. Organización formal de la Danza característica

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

Fuente: elaboración del autor

3.3.1 Sonido. Al tomar en consideración las características específicas de la guitarra en cuanto a registro se refiere (figura 21), podemos afirmar, en relación con el aspecto

Figura 21. Las cuatro estratificaciones del registro en la guitarra

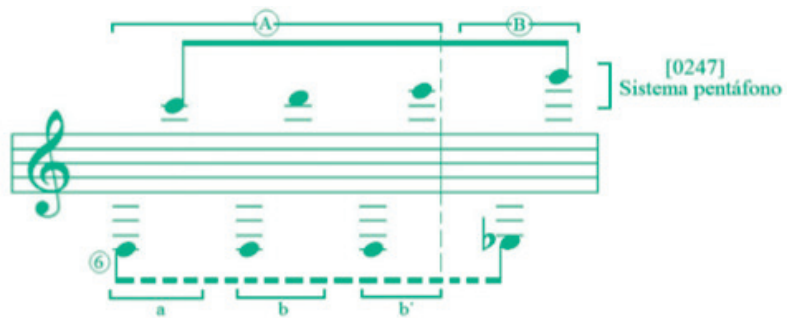


Fuente: elaboración del autor

tímbrico, que el compositor explora, tanto en la primera sección (A) como en la segunda (B), registros del instrumento que cubren una gran amplitud y que involucran casi la totalidad del rango espacial del mismo, incluyendo el registro sobreagudo por medio de la utilización de los armónicos octavados al inicio de la segunda sección. Tales acotaciones nos posibilitan 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 como recurso del movimiento lineal ascendente. Esta organización de alturas, dada su disposición (0, 2, 4, 7 = C, D, E G), pertenece, en términos de Enrique Igoa (2010, Curso 2º, p. 25), al sistema escalar pentáfono, en este caso de primer orden, puesto que aparece en su forma primigenia al no evidenciar una rotación de sus componentes sonoros.

Desde otra perspectiva analítica, 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 en la utilización del registro bajo del instrumento. Observemos los comentarios relacionados con anterioridad a través de la figura 22, la cual muestra todo el rango espacial empleado por el compositor para cada una de las subsecciones y secciones de la obra.

Figura 22. Utilización del registro en la Danza característica



Fuente: elaboración del autor

Por otra parte, y tomando como referente contextual el aspecto relacionado con la dinámica, anotamos que el compositor propone, a lo largo de la macroestructura, cinco diferentes niveles que se encuentran articulados directamente con las delimitaciones seccionales. Como consecuencia de ello, las distintas gradaciones dinámicas (Tabla. 2) que se prescriben en forma explícita se hallan expuestas de la siguiente manera:

Tabla 2. Gradaciones dinámicas de la Danza característica

Sección	Subsección	Nivel dinámico utilizado	
A	a	Forte	F
	b	Piano	P
	b´	Piano	P
	Nota. al finalizar la subsección b1 (compases 51-52), se pone en relieve un nuevo nivel dinámico (fff) que explota la proyección sonora del instrumento hasta su máxima potencia		Ff
B	Doble piano		Pp

Fuente: elaboración del autor

Además de los anteriores comentarios, apuntamos el hecho de la utilización reiterativa de particularidades dinámicas en la primera sección (A) que incluye, en este caso, tanto los *sforzandi* (*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, empleados con bastante frecuencia dentro de la misma sección y entendidos, según Fred Lerdahl y Ray Jackendoff como “[...] cualquier accidente de la superficie musical que acentúa en 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.” (Lerdahl y Jackendoff, 2003, p. 19).

En relación con la segunda sección de la de la *Danza característica* (B), y de conformidad con el mismo aspecto en desarrollo (uso de recursos), podríamos constatar que el compositor, salvo en el compás 66, no utiliza recursos dinámicos explícitos, lo que permite inferir que dicha exclusión contribuye a crear un “contraste de recursos dinámicos” inter-seccionales.

Por otra parte, y frente al último aspecto que se refiere al sonido como elemento contributivo (textura), ponemos en evidencia que la obra presenta en su mesoestructura dos tipos específicos de tejido discursivo: el primero, de naturaleza homofónica, en este caso acórdica figurada (o arpegiación), y el segundo, un tejido musical que involucra

la imitación como elemento constructivo principal. En este contexto, y excluyendo los compases 15 a 18, que esgrimen un contrapunto imitativo, se puede observar cómo el primer tipo de textura (homofónica) abarca la totalidad de la primera sección mientras que el segundo es utilizado como base sustancial del discurso musical de la segunda parte (figura 23). Cabe anotar, para terminar esta sección y dar paso así al siguiente aspecto analítico (armonía), 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 (en lo primordial el motivo x) y, en la última, la totalidad del mismo.

Fig. 23. Textura polifónica de la sección B

The figure displays three staves of musical notation. The top staff, starting at measure 54, shows a melodic line with a bracketed section labeled 'Tema' in a red oval. Below this, two motifs are identified: 'Motivo x' (a triplet of eighth notes) and 'Motivo y' (a quarter note followed by a dotted quarter note). The middle staff shows an 'Imitación (motivo x)' with a red circle '1' marking the start of the motif and a red circle '2' marking the end. 'Anacruza' (Anacrusis) is indicated above the first measure. The bottom staff shows an 'Imitación integral (motivos x - y)' with a red circle '3' marking the start of the combined motif. 'Voz interior' (Inner voice) is indicated below the first measure.

Fuente: elaboración del autor

3.3.2 Armonía

Frente a este aspecto podríamos 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). Este acontecimiento cordal, teniendo como marco de referencia tonal el Sol menor como foco axial de la primera sección (A), lo observamos en los compases 5 y 7, lugares en los que aparece claramente la armonía de Dm como v grado o, en términos funcionales, dominante menor (d). Salvo dicha particularidad, la progresión que soporta esta primera subsección comprende funcionalmente los siguientes movimientos armónicos (figura 24): tónica, dominante menor, subdominante secundaria, dominante, subdominante secundaria, subdominante y tónica.

Figura 24. Progresiones armónicas de la subsección a



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

Fuente: elaboración del autor

Nos parece pertinente aclarar que la utilización de los niveles de “jerarquización” de las funciones tonales aquí propuestos (tabla 3) han sido retomados de las conceptualizaciones teóricas de Yepes Londoño (2014, p. 62), quien resume la ubicación de los acordes diatónicos en cada una de las tres funciones (T-S-D) y su correspondiente ubicación jerárquica de la siguiente forma:

Tabla 3. Jerarquización de las funciones tonales

	F. TÓNICA		F. DOMINANTE		F. SUBDOMINANTE	
Primaria	I, i	T, t	V, v (modal)	D, d	IV, iv	S, s
Secundaria	vi, bVI	T', t'	vii ^o 6, bVII (modal)	D', d'	ii, ii ^o 6	S', s'
Terciaria	iii, bIII	T'', t''	iii ^o 6, bIII ^o 6, #5, bIII ^o 6	D'' ³ , d'' ³ , bD'' ³	vi, bVI	S'', s''
Cuaternaria	IV ⁶ , iv ⁶	T''', t'''	ii, ii ^o 6	D''' ³ , d''' ³	vii ^o 6, bVII	S''' ³ , s''' ³

Fuente: Yepes Londoño (2014, p. 62)

En el marco de esta misma sección, pero en su segunda subsección (b), el aspecto armónico refleja, en primer lugar, una tonización a re menor¹⁰, en algunas ocasiones totalmente tráfadio (compases 25 a 28, 29 y 31 del segundo tiempo) y, en otras, con una nota agregada (compases 30 y 32: re menor con séptima). Dicho movimiento se intercala, a su vez, con segmentos que traen a la vista constructos verticales cuárticos de cuatro y cinco sonidos (figura 25), que se desplazan en forma ascendente (voz superior: G#, A, B, C, C# y D) y con movimientos paralelos; este último aspecto se observa en los compases 29, 31, 33, 34 y 35 así:

¹⁰ Hacemos la aclaración puesto que, en los compases 35 a 40, el compositor propone una reminiscencia de los fragmentos utilizados en la precedente subsección (compases 5 a 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.

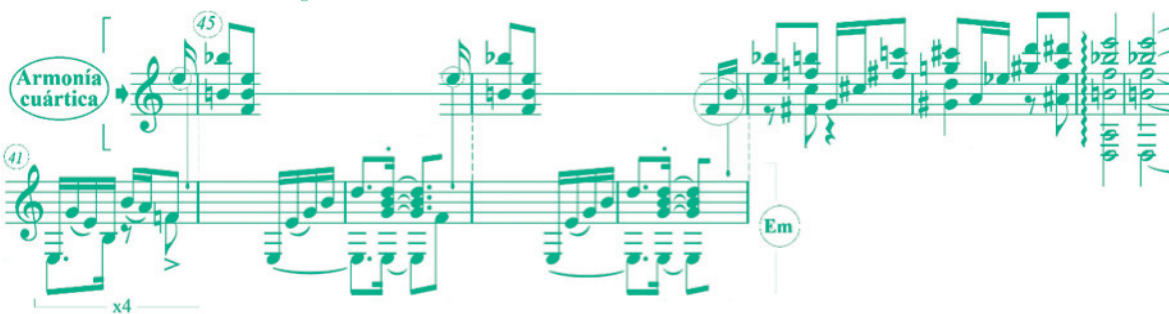
Figura 25. Armonía cuártica de la subsección b



Fuente: elaboración del autor

Después de la subsección antes relacionada y como cierre de la primera parte de la obra (A), encontramos la subsección b', construida sobre la tonalidad de mi menor (compás 41). Cabe anotar 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 a 44, 45 y 47 (segundo tiempo) y los episodios construidos con base en la armonía cuártica en los compases 45, 47, 49, 50, 51 y 52 (figura 26). Estos últimos movimientos armónicos finalizan la primera sección de la *Danza característica*, para dar paso, así, a la siguiente parte de la mesoestructura de la obra, la sección B:

Figura 26. Armonía cuártica de la subsección b'





Fuente: elaboración del autor

Al situarnos en la última sección (B) podríamos resaltar que el discurso sonoro presenta ciertas ambigüedades tonales puesto que, aunque dicho espacio temporal está construido con claridad 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 cuártico, en este caso formado por tres sonidos (mib - lab - reb). Sin embargo, y pese a la carencia aparente de relación entre los dos límites armónicos de dicha parte (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 encañamientos (tabla 4), entre los cuales se destaca la presencia del acorde de fa mayor (II grado mayor, compases 61 a 63), una tríada perteneciente en este contexto al modo lidio y catalogada dentro de la tipología acórdica propuesta Persichetti como acorde primario: “Los acordes primarios son la tónica, más dos dominantes equivalentes. Estas dobles dominantes son aquellas tríadas mayor y menor que incluyen los grados característicos de la escala que producen el color especial del modo” (Persichetti, 1985, p. 30).

Tabla 4. Progresiones armónicas de la sección B

	Eb	C	F	Ab	Armonía cuártica
Cifrado de G. Weber	I	(V)	II	IV	-
Ubicación temporal	54	58	61	64	67...
					

Fuente: elaboración del autor

Culminada esta sección, el compositor presenta un pequeño segmento cromático en octavas (figura 27), cuya función retransitiva intercomunica las dos partes estructurales de la *Danza característica* (sección B - sección A'). Dicho momento, compases 68 y 69, posibilita establecer el acorde de re mayor como V grado de la tonalidad con que empieza la obra como armonía conectora entre las dos partes mencionadas:

Figura 27. Pasaje retransitivo



Fuente: elaboración del autor

Posteriormente, y una vez culmina la recapitulación de la primera sección, Brouwer presenta de nuevo la idea b (compases 71 a 79: figura 28), de conformidad con las mismas consideraciones armónicas de su homóloga temporal y sintáctica (compases 25 a 32); es decir, focaliza el movimiento armónico sobre la tonalidad de re menor intercalando pasajes basados en la armonía cuártica (compases 71 a 81). En este punto, dicho centro armónico ya no aparece como una migración tonal pasajera sino como un verda-

dero foco tonal. A diferencia de su análoga, la estabilidad armónica sobre el re menor de esta subsección abarca una longitud total de ocho compases; sin embargo, en el último momento de la obra (compás 82) aquella estabilidad armónica focalizada presenta una ambigüedad tonal, puesto que la exclusión de la 3ra del acorde (fa) impide mantener con claridad dicho centro. Como consecuencia de ello, y a pesar del movimiento melódico “cadencial” final (la-re), inferimos que la obra culmina su discurso sonoro en re y no en re menor, como se esperarí­a según los rasgos armónicos precedentes:

Figura 28. Movimiento armónico de la última parte

i / / i⁷ / / i⁷ / / v^o _{6/4} re

Fuente: elaboración del autor

3.3.3 Melodía

Acerca de 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 el autor no emplea, en algunos segmentos de la primera parte, una clara línea melódica; sin embargo, lo que sí es evidente en dicho segmento musical es el movimiento por saltos del bajo, que podría considerarse posiblemente como una línea con “sentido melódico”. Dichos movimientos interválicos, que implican una consonancia perfecta y una disonancia imperfecta (5ta justa-5ta disminuida, en su orden) y que se encuentran presentes en cada una de las tres subsecciones (figura 29), originan un perfil melódico con una direccionalidad que involucra un solo tipo de movimiento, en este caso ascendente:

Figura 29. Movimiento del bajo por saltos

a1 a2 a3

Fuente: elaboración del autor

Por otra parte, y dado el cambio de textura momentáneo –contrapunto imitativo– dentro de la primera subsección (compases 15 a 18: figura 30), el compositor propone una continuación del discurso mediante el contraste creado entre el movimiento de los bajos de la idea precedente y la línea melódica del espacio temporal mencionado, la cual ha sido elaborada, en lo primordial, por grados conjuntos (A, C, B, G; C, Eb, D, Bb; E, G, F, D; A, C, Bb, G):

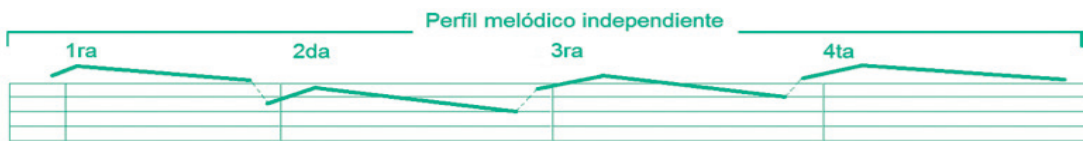
Figura 30. Motivo melódico por movimiento conjunto



Fuente: elaboración del autor

Dicho segmento que, como vemos, es imitado tres veces por las demás voces y cuyo motivo temático podríamos denominar, en términos de Hugo Riemann, *Taktmotiv* (motivo compás), esgrime un movimiento direccional de muy baja amplitud y longitud, cuyo perfil se podría diagramar mediante el siguiente gráfico de onda (figura 31):

Figura 31. Perfil melódico del segmento polifónico de la sección A



Fuente: elaboración del autor

Al contrario de la sección A, y salvo sus fragmentos contrapuntísticos, la siguiente parte, dado el contraste interseccional en el nivel textural (homofonía para la primera y polifonía para la segunda), presenta una clara línea melódica (figura 32) construida con base en el intervalo de cuarta justa (consonancia perfecta), extraída específicamente de uno de los motivos rítmico-melódicos de la primera sección (compás 19). Dicho tema, que se convierte en un factor que potencializa la unidad de la obra, exhibe, como particularidad constructiva y en relación con el motivo rítmico referido, una elaboración temática basada en la aumentación temporal:

Figura 32. Línea melódica de la sección B



Fuente: elaboración del autor

3.3.4 Ritmo

En este aspecto nos permitiremos relacionar cuatro elementos rítmico-motívicos que sintetizan el ritmo de superficie utilizado por Brouwer en el interior de la mesoestructura. Estas organizaciones, enmarcadas dentro de una métrica binaria simple (2/4), posibilitan observar la utilización de tres figuras concretas: negras (en ocasiones agrupadas bajo ritmos irregulares), corcheas y semicorcheas, que generan, en su interacción verificable en el ritmo de superficie (contornos rítmicos), cinco módulos rítmicos (figura 33) específicos con los cuales el compositor ha edificado el discurso musical a lo largo de la *Danza característica*:

Figura 33. Módulos del ritmo de superficie

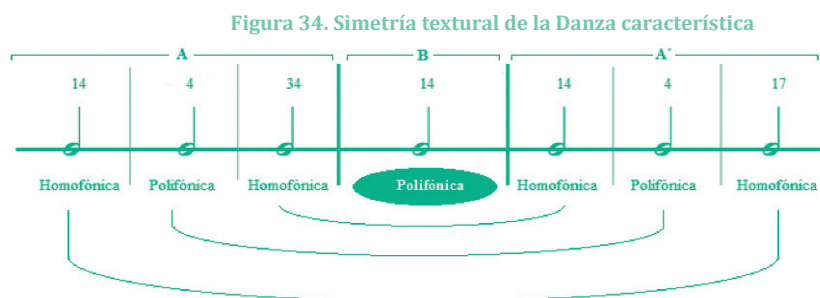
The figure illustrates five rhythmic modules (1-5) within a musical score divided into two sections, 'Sección A' and 'Sección B'. Module 1 is a dotted quarter note. Module 2 is a quarter note. Module 3 is a quarter note. Module 4 is a quarter note. Module 5 is a quarter note. Below the score are four boxes showing musical examples of these modules.

Fuente: elaboración del autor

Cada uno de los cinco módulos expuestos se utiliza 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 que se presenta con la denominación numérica 1 se plasma en cada una de las tres subsecciones (a, b y b') de la primera parte (sección A), ratificando, de cierta manera, la interrelación rítmica en este caso subseccional. Por su parte, el módulo número 2, en conjunción con su precedente, se encuentra como componente rítmico sincopado del movimiento de los bajos; en cuanto al módulo número 3, se puede verificar que su ubicación se da en el momento en que se produce el cambio de textura (compás 15); en relación con el módulo 4, se sitúa cuando se presentan los pasajes homofónicos enlazados con la armonía cuártica; por último, el módulo número 5, articulado con el cambio de tempo prescrito (*Poco meno*), representa el ritmo de superficie 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 al tejido polifónico (en cifras, la primera abarca 79 blancas mientras que el segundo refleja un total de 22). Frente al segundo fenómeno, y al tomar como eje central la textura polifónica explícita de la sección B, podríamos resaltar que Brouwer utiliza dicho tejido en forma simétrica a lo largo de la macroestructura de la *Danza característica*, procedimiento que configura lo que hemos denominado simetría textural (figura 34):



Fuente: elaboración del autor

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 y última delimitación sintáctica, referida a las grandes dimensiones.

3.4 GRANDES DIMENSIONES

Como habíamos mencionado en las acotaciones iniciales del acápite en desarrollo, la presente circunscripción sintáctica de la obra en estudio será abordada con base en la teoría reduccionista (simplificación por etapas) analítica schenkeriana y su respectiva notación, en la que “el valor de la nota depende de su importancia melódica y armónica relativa” (Forte y Gilbert, 1992, p. 193). Dicha teoría posibilita observar y comprender la obra desde su exterior (objeto perceptible) hasta llegar a sus cimientos fundamentales (objeto intangible), potencializando los preceptos del autor (como se cita en Iniesta Masmano, 2009, p. 51) planteados sobre un principio inexcusable: “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 (...)”. En este macroentorno operativo, que concuerda, en relación con la simplicidad de las cosas, con los postulados del pensamiento complejo del filósofo y sociólogo francés Edgar Morin (1921 -), “...es complejo aquello que no puede resumirse en una palabra maestra, aquello que no puede retrotraerse a una ley, aquello que no puede reducirse a una idea simple” (Iniesta Masmano, 2009, p. 51), la teoría traza:

[...], cualquier pieza tonal bien compuesta posee una melodía única y global que se percibe subliminalmente y se hace evidente solo 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 “pro-

longación”. 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” (Day-O’Connell, 2009, p. 246).

Dentro de este referente teórico presentaremos, entonces, los gráficos analíticos inherentes a los tres niveles del proceso de deconstrucción propios de la representación del crecimiento orgánico de la obra: el nivel superficial; el medio (en este caso con dos subniveles, que expanden las prolongaciones para cubrir el espacio temporal que abarca la distancia ente los puntos estructurales sobre el I y el V grados del *background*), y, por último, el subyacente (*background*), nivel que exhibe el principio de lo simple, es decir, la estructura fundamental de la pieza que da origen a la *Danza característica*:

Nivel superficial

1 5 9 11 15 19 25 33 35 41 49 51

i v

Continuación.....

54 60 64 68 71 78

V i v



Nivel medio

The image displays a musical score for a piece at the 'Nivel medio' level. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano (p) staff and a guitar (g) staff. The piano staff features a melodic line with a fermata over a measure, and the guitar staff shows a corresponding accompaniment. A red annotation 'Acorde bordante' is placed above the piano staff. The second system continues the musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material.

Estructura fundamental (nivel subyacente)

This image shows the 'Estructura fundamental' (fundamental structure) of the piece. It consists of two staves, piano (p) and guitar (g). The piano staff contains a few notes, while the guitar staff shows a simple harmonic structure. A red annotation 'Culminación típica de la música popular' is located at the end of the guitar staff, indicating a characteristic popular music conclusion.

CONCLUSIONES

Después de plantear en el nivel inmanente (o neutro) las anteriores reflexiones teórico-analíticas, presentaremos, con base en los criterios inherentes a la tercera y última categoría (evaluación) del método de LaRue, las consideraciones finales del presente artículo. En este marco categórico, nuestros lectores encontrarán reflexiones en torno a tres aspectos específicos: uno, campos de acción; dos, valores objetivos, y tres, valores subjetivos.

Criterio N° 1. Campos de acción. Desde el primer componente perteneciente al criterio en desarrollo: longitud (tamaño), la *Danza característica*, al igual que muchas de las composiciones de la primera etapa del compositor, presenta un discurso sonoro enmarcado dentro de temporalidades relativamente pequeñas. En este sentido, tanto la cantidad de compases utilizados (82) como la duración (2'10'', aproximadamente), corroboran la inclinación hacia la utilización de períodos sonoros basados en cortas longitudes. Por otra parte, y en relación con el segundo componente del criterio N° 1: complejidad, podríamos anotar que la pieza estudiada 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 de nivel se plantea en la organización formal del discurso, puesto que la utilización de estereotipos morfológicos claros y habituales, como la forma ternaria de tipo IV (forma canción), en este caso, no presentan complejidades internas que impidan la comprensión del discurso sonoro.

Criterio N° 2. Valores objetivos. Desde la perspectiva de la *unidad*, nuestro acercamiento analítico nos posibilita discernir que dicho aspecto se encuentra configurado bajo claras interconexiones entre los cuatro elementos contributivos (SAMeR) y la

morfología de la pieza. En este sentido, resaltamos en forma inequívoca que el compositor articula con claridad el sonido (con sus inherentes apartados básicos: timbre, dinámica y textura), la armonía y el ritmo, con la organización formal de la *Danza característica*, con lo cual crea una correlación implícita entre aspecto contributivo y forma y, establece, a su vez, factores claros de unidad. Además de ello, la deconstrucción realizada en la delimitación sintáctica referida a las pequeñas dimensiones, nos permite resaltar que existe una clara manifestación de *unidad*, exhibida a través de la inclusión de materiales extraídos de la música popular cubana en el discurso (nacionalismo objetivo), aspecto que corrobora, en efecto, el pensamiento brouweriano en relación con sus modos de hacer.

Equilibrio. Basados en el principio general que configura este aspecto (logro de situaciones compensadas), podríamos afirmar que la *Danza característica* presenta rasgos de agrupación que ratifican el equilibrio logrado por el compositor en su obra, sustentado en el hecho de que la pieza presenta las siguientes características: a. componentes temáticos o motivicos, en este caso rítmico-melódicos, que reaparecen de manera constante a lo largo de la macroestructura, y b. presencia de analogías rítmicas interseccionales.

Criterio Nº 3. Valores subjetivos. Nuestra previa praxis musical guitarrística, relacionada con la ejecución interpretativa de gran parte del repertorio brouweriano de la primera etapa, en conjunto con el examen analítico propuesto, nos permite plantear, en el nivel estético, diferentes conceptualizaciones relacionadas con los aspectos técnicos y morfológicos. Enmarcados en dicho contexto, podríamos mencionar 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. Como consecuencia de ello, se percibe en el transcurso de la ejecución una gran comodidad muscular, puesto que la pieza no plantea posiciones que demanden extensiones, y las pocas distensiones musculares concu-

rrentes se pueden ejecutar con facilidad. 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 implícita de los mismos, por causa tanto del lenguaje en sí como de la independencia de los dedos de la mano izquierda implicados.

Por último, y enfocados en el segundo aspecto (morfología), podemos resaltar que el discurso sonoro presenta una organización formal que posibilita, en el nivel perceptivo, una asequible y fácil recepción de la configuración seccional de la pieza. En este sentido, y con independencia de la organización sintáctica interna, los diferentes niveles dinámicos, en conjunto con los cambios armónicos y texturales, coadyuvan al logro del reconocimiento de las distintas partes estructurales de la obra.

REFERENCIAS

- Agawu, K. (1995). *African Rhythm. A Northern Ewe perspective*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Brouwer, L. (1982). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Day-O'Connell, J. (2009). Debussy, pentatonicism and the tonal tradition. *Music Theory Spectrum*, Los Angeles, California, University of California Press, 3(2), 225-261.
- Dufourcq, N. (1982). *La música*. Barcelona: Planeta.
- Évora, T. (1997). *Orígenes de la música cubana, los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza.
- Forte, A., y Gilbert, S. (1992). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor.
- Galán, N. (1997). *Cuba y sus sonos*. Valencia: Pre-Textos.
- Giró, R. (1997). *Visión panorámica de la guitarra en Cuba*. La Habana: Letras cubanas.

Giró, R. (2009). Leo Brouwer del rito al mito. Giro, R. *Leo Brouwer: del rito al mito*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Gómez Cairo, J. (1997). Acerca de la interacción de géneros en la música popular. Giro, R. ed., *Panorama de la música popular cubana*. Cali: Editorial Universidad del Valle / Letras Cubanas.

Gómez Cairo, J. (2009). Al lector. Giro, R., ed., *Leo Brouwer: del rito al mito*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Grenet, E. (1997). Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio. Giro, R. ed., *Panorama de la música popular cubana*. Cali: Editorial Universidad del Valle / Letras Cubanas.

Guzmán, A (2014). Viendo estos yermos donde antes hubo simientes de saber. Ensayo de hermenéutica musical. *Teoría y análisis*, Cali: Universidad del Valle, 3, 5-28.

Hernández, I. (2000). *Leo Brouwer*. La Habana: Editora Musical de Cuba.

Hernández, I. (2009). Del rito al mito en la música de Leo Brouwer. Giro, R. *Leo Brouwer: del rito al mito*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Igoa, E. (2010). Curso 1º, Análisis musical I. Fundamentos de análisis musical. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Recuperado el 3 de noviembre de 2012, de: <http://rcsmmadrid.files.wordpress.com/2010/02/conservatorio-1c2ba-temas.pdf>

Igoa, E. (2010). Curso 2º, Análisis musical II. Fundamentos de análisis musical. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Recuperado el 15 de octubre de 2012, de: <http://rcsmmadrid.files.wordpress.com/2010/02/apuntes-segundo.doc>

Iniesta Masmano, R. (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].

Kwabena Nketia, J. H. (1981). Sobre la historicidad de la música en las culturas africanas. *Revista Musi-*

cal Chilena, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 35(156), 34-52.

Kwabena Nketia, J. H. (1994). *The music of Africa*. Nueva York: W. W. Norton and Company.

LaRue, J. (1998). *Análisis del estilo musical*. Cooper City, Florida: Span Press Universitaria.

Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók, un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books.

Lerdahl, F., y Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

Leymarie, I. (2005). *Cuban fire, la música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Akal.

Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor (Sociedad General de Autores y Editores).

Maya, R. (2003). *Músicas cubanas*. Madrid: Akal.

Palomino, M. (2008). Ensayo Concierto Lieja. Video recuperado el 3 julio de 2012 de: <http://www.youtube.com/watch?v=KEReuLUUhMg>

Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical Editores.

Rey, M. (2006). *The rhythmic component of Afro-Cubanismo in the art music of Cuba*. Chicago: Center for the Black Music Research, v.26, N° 2.

Rodríguez Cuervo, M. (2002). *Tendencias de lo nacional en la creación cubana contemporánea*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

Roig-Francolí, M. (2007). *Understanding post-tonal music*. Nueva York: McGraw-Hill Higher Education.

Yepes Londoño, G. A. (2013). Revisión crítica de la figuración y nueva metodología analítica de la defiguración melódica por niveles. *Ricercare*, Medellín: Universidad EAFIT, 1(1), 4-40.

Yepes Londoño, G. A. (2014). *Tratado del lenguaje tonal*. Bogotá: Autores Editores.