



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



La plástica en la obra minimalista de Leo Brouwer: una
mirada al *Paisaje cubano con campanas* (1986)

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA (INSTRUMENTISTA – GUITARRA)

QUE PRESENTA

JORGE ALBERTO BIRRUETA RUBIO

ASESORA DEL EXAMEN TEÓRICO:

MTRA. BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE

ASESOR DEL EXAMEN PRÁCTICO:

MTRO. PABLO GARIBAY LÓPEZ

CIUDAD DE MÉXICO, CDMX

AÑO: 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mis padres por el apoyo moral y financiero que me dieron para emprender mis estudios de música, a mis hermanos Julio y Manuel Alejandro de los cuales siempre recibí su cariño y apoyo. También a todas las familias adoptivas que encontré en la Ciudad de México: Tere, Fer, Jali, D'Enirio; Yolanda, Yolita, Pilo y Rodrigo; Santi y Cecilia; a René, que además me prestó varios de los libros que empleo para esta investigación; a Guillermo Sienra.

A todos los que por alguna omisión no deliberada dejé de mencionar, a los amigos que me dieron las seis cuerdas: Adrián, Carlos, Pedro, Agustín, Andrea, Toño, Miguel, Aarón, Katharina y Chucho. A mis maestros Guadalupe Caro, Óscar Cárdenas, Pablo Garibay, Carlos Martínez Larrauri, Matthew Withall, Jukka Savijoki, Adriano del Sal, Luis Ángel García, pero sobre todo al que me enseñó a escuchar y pensar en música: Jesús García.

Índice

Agradecimientos	iii
Introducción	vii
CAPÍTULO I:	
Leo Brouwer entre lo cubano y la innovación	16
1.1. Lo cubano	17
1.2. ... y la innovación (o la negación de la vanguardia).	33
1.3. Alternativas para la vanguardia	39
CAPÍTULO II:	
La música como proceso – La música como audiotopía	54
2.1. Utopías desde la modernidad	55
2.2. El minimalismo en la música y en la plástica	60
2.3. Cuatro músicos minimalistas	66
CAPÍTULO III:	
Audiotopías desde La Habana	79
A manera de <i>fade out</i>	98
Lista de figuras	101
Lista de ejemplos	102
Bibliografía	105

Introducción

El primer acercamiento que tuve a la música de Leo Brouwer (La Habana, n. 1939), fue a través de la práctica de sus Estudios Sencillos para guitarra, obligatorios al final del plan de estudios de mi primera escuela de música. Después de tocar varios de las primeras dos series (hay que recordar que son 3 series de 10 estudios sencillos), surgió en mí la inquietud de conocer quién era esta persona tan maravillosa que concentraba en una música mecánicamente tan sencilla, una riqueza de sonoridades y técnicas compositivas.

Tal inquietud me llevó a tratar de encontrar las innumerables partituras que escribió para guitarra, al igual que las grabaciones de las mismas. Después de realizar este pequeño esfuerzo sólo encontré una colección de fotocopias en mal estado en la pequeña biblioteca de mi escuela, así como un disco del intérprete John Williams, que pude descargar de uno de los tantos blogs de música que contenían links con infinidad de músicas de concierto, en el cual grabó una versión de la pieza *El Decamerón Negro*.

Unos meses después fue que descubrí la carrera de intérprete del compositor cubano, en una colección de discos que también descargué y en la que el compositor tocaba todos los *hits* de su haber musical. Dicha colección incluía varios de sus arreglos de temas populares y la pieza *Un día de noviembre*, gracias a la que conocí su faceta como compositor de música para cine. En marzo de 2009, pude conocer personalmente a Leo Brouwer, en las clases magistrales y conferencias que dio durante el IX Festival Internacional de Guitarra de Culiacán, y acercarme un poco más a los caminos que regían la labor creativa del artista. En esa ocasión también compré mi primera partitura, su *Suite Antigua No. 1*, y fue al estudiar esta pieza que caí en cuenta que la música de Leo Brouwer puede ser tan diferente entre una y otra pieza, y aún así sigue *sonando* a Brouwer.

Después de este evento tuve una sed enorme de descubrir aún más los procesos creativos del compositor, inundándome en los documentales *Leo Brouwer y Homo Ludens*, realizados, el primero, por José Padrón y el Instituto Cubano del Arte e

Industrias Cinematográficas en colaboración con la Sociedad de Gestión de Autores Españoles; y el segundo por Ediciones Colibrí, que se incluye dentro del disco *Homo Ludens* y el cual está dedicado a la música de cámara de Brouwer. Fue en este tiempo cuando también empecé a coleccionar las diversas fuentes bibliográficas que hablaban sobre la vida y obra del compositor, y sobre todo las que él mismo ha escrito sobre cómo funciona su música.

¿Cómo funciona la música? es una pregunta recurrente de la musicología, tanto la positivista que se daba de manera dialéctica hacia y desde la vida y la obra de un determinado compositor, así como la *nueva musicología*, que establece nuevas variables que toman en cuenta tanto el género, la raza o las clases sociales así como la nacionalidad, las instituciones, y las identidades que se generan en torno a éstas a través del sonido. También cómo funciona la música nos lleva a preguntarnos si queremos responder cómo es que ésta se organiza, se concibe, se interpreta, se reproduce y se distribuye. Si ésta es un entramado de símbolos que crean significado (dan sentido), o bien es el desarrollo de la esencia, del germen, que llevó a un compositor dado a escribir determinada obra y de la cual la musicología es la encargada de desenterrar su *verdadero* significado.

Entonces ¿qué hace o utiliza Brouwer en su música para que siga sonando a él? Esa es la pregunta que ha tratado de responder la mayoría de la bibliografía en torno al compositor, *qué* define al estilo del compositor. Es una pregunta que yo también quise responder cuando iniciaba mis estudios de música, para encontrar maneras de ejecución que intentaran reproducir de manera fiel las intenciones del compositor. Pero caí en cuenta que, al Leo Brouwer habilitar a través de su obra temporalidades y espacios creativos tan complejos, los cuales son sus diferencias los que los distinguen y no un puñado de rasgos técnicos que pudiésemos encontrar en una selección limitada de sus composiciones, la respuesta a dicha pregunta limitaría nuestra experiencia como intérpretes, escuchas o teóricos de la música del compositor.

¿Es imposible entonces hablar del estilo *alla Brouwer*? Después de realizar un estado de la cuestión de las fuentes que hablan sobre la música del compositor encontré que la bibliografía, mayoritariamente, asocia el estilo de éste al aspecto *cubano* que contiene su música. Esta categorización, lamentablemente, es, salvo una que otra valiosa excepción, poco cuestionada. Es decir, estos trabajos no definen a qué

se referieren cuando hablan de música *cubana*, ni caen en cuenta que este aspecto nacionalista, fue una construcción cultural histórica, tanto sintética como discriminatoria, de un puñado de artistas y teóricos que habitaron una realidad social, política y económica a principios del siglo pasado; que se adoptó después de 1959 con el triunfo de Fidel Castro sobre el gobierno de Fulgencio Batista, y que aún después del triunfo de la Revolución Cubana sigue definiéndose hasta nuestros días. Sobre las *cubanidades* o marcas de cubanidad, como lo teorizan la mayoría de los trabajos realizados en latinoamérica, en su obra, Leo Brouwer escribió en su ensayo la “Música, lo cubano y la innovación” publicado por última vez en la edición chilena del libro *Gajes del oficio* que: “[b]asarnos en aspectos ‘coloristas’ del timbre de algún raro instrumento o en alguna fórmula rítmica ‘secreta’ (...), sería infringir de superficiales en la búsqueda de nuestras verdades”¹.

Aspectos que como veremos más adelante han sido fundamentales en la definición de la marca de cubanidad y que desde 1970 el compositor tiene sus reservas sobre ese acercamiento.

Las fuentes bibliográficas consultadas que hablan sobre Leo Brouwer, ya sea como compositor, intérprete o teórico cultural provienen, por un lado, de revistas especializadas y tesis de maestría y doctorado escritas en inglés, que en su mayoría se editan en Estados Unidos, con autores como Paul Century, Dean Suzuki y Clive Kronenberg. Y por el otro, artículos de revistas especializadas editadas en Chile, México y Cuba, junto con libros publicados en España y Cuba con autores como Victoria Eli, Vladimir Wistuba-Álvarez, Isabelle Hernández y Martha Rodríguez. Esta segunda bibliografía intenta colocar a Brouwer como la figura contemporánea a seguir del canon musical cubano, punta de lanza de la vanguardia musical en Cuba y heredero legítimo de la tradición musical de su país. Estos textos, como señala Gerard Béhague en la entrada *Musicology: III. Nationalistic musical trends: 9. Latin America* del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, se enfocan en sólo describir los logros de determinado compositor, y carecen de algún tipo de análisis crítico o interpretativo. Este último autor menciona que la musicología en Latinoamérica se ha entendido

¹ Leo Brouwer, “La música, lo cubano y la innovación”, *Gajes del oficio*, Santiago: RIL Editores, 2007, p. 64.

desde sus inicios como la Historia de la Música: grandes hombres, grandes eventos, grandes instituciones y grandes composiciones; y aunque Béhague da esta descripción para la bibliografía anterior a 1960, todavía diversas fuentes intentan terminar la Historia de la Música en Cuba con Leo Brouwer.

Entonces ¿cómo podemos entender la música de este compositor de manera que nos permita reconocer cada una de las realidades sonoras que habilita? ¿Encontraremos todos los signos, todas las células y todas las cubanidades o las sintetizaremos en un nuevo término?

Para responder estas preguntas es necesario encontrar un marco teórico que permita distinguir, por medio del análisis, las músicas a través del cual el compositor se compone a sí mismo, además de reconocer las diferencias entre estas músicas sin intentar reconciliarlas o encontrar caminos por los cuales estas diferencias cobran sentido en el discurso del artista.

Dicho marco teórico tiene que tener en cuenta que la música no es una colección de piezas, objetos sonoros o textos musicales, sino una interrelación entre su *performance* y su contexto, pero sobre todo su experiencia: hacer música es tocar, escuchar, bailar o reaccionar al sonido, como lo propuso Christopher Small en un término que definió como *musicking* en su libro *Musicking: The meanings of performance and listening* publicado por Wesleyan University Press en 1998.

Es necesario también que los trabajos que se realicen en torno a este autor tomen cuenta que la realidad social y política de Cuba definió la producción y distribución de la música cubana dentro y fuera de la Isla, ya que fueron las instituciones controladas y financiadas por el Estado como la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas, la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí y la Casa de las Américas, las que construyeron, delimitaron, censuraron, y en su caso aceptaron o re/negaron de los valores estéticos y culturales de la música cubana, propuestos a veces por consenso, a veces por imposición vertical.

Que mejor manera de enfrentarnos a esta problemática que a través de la música de Leo Brouwer. Regresando un poco al inicio de esta Introducción mencioné una colección de fotocopias con música del compositor cubano. Al final de dicha colección encontré la pieza *Paisaje cubano con campanas*, compuesta en 1986. Cuando encontré dicha colección entró en mí las ganas de poner a sonar dicha obra. Si bien para

entonces mis conocimientos técnicos y musicales no me permitieron siquiera leer la primera página, fue una meta artística que me propuse desde que inicié mis estudios en la ahora Facultad de Música de la UNAM.

En esta pieza el compositor utiliza elementos tan diversos como los procesos de la música minimalista de los años 60's, al igual que series cromáticas incompletas, procesos que se remontan a la polifonía medieval, así como alguna (des)alusión a la música cubana. Al ser un claro ejemplo de cómo el compositor a través de las diferencias pone a sonar músicas disímiles, incluso de culturas antagónicas, será la fuente primaria para la elaboración de este trabajo, junto con otras obras del compositor a las que éste hace referencia en el *Paisaje cubano con campanas*, como *Canticum* de 1968, su *Estudio sencillo No. 14* publicado en 1982 y *Canciones remotas* de 1984. Desafortunadamente me fue imposible encontrar la partitura del *Cuarteto de cuerdas No. 2*, de la que el *Paisaje*, según afirma el autor, contiene material; tampoco en la grabación realizada por el Cuarteto de Cuerdas de la Habana de esta obra pude encontrar elementos reconocibles en el *Paisaje*, cuya forma abierta es una limitante para el análisis auditivo. Así mismo trataré de limitarme, en este trabajo, a analizar obras anteriores a 1986, ya sea del propio Brouwer, o de compositores y artistas visuales que influyeron de alguna u otra manera en el creador cubano y que sean necesarias para la discusión de la obra *Paisaje cubano con campanas*.

Esta última obra no ha sido utilizada en su totalidad para hablar sobre los procesos compositivos en la música de Leo Brouwer. Muchas de las fuentes que hablan sobre la pieza analizan únicamente sus elementos *cubanos* y no problematizan la inclusión de otros procesos creativos, ya fuesen de otras culturas musicales u otras manifestaciones artísticas plásticas de la segunda mitad del siglo XX. Para tratar de entender estos procesos recurriré al análisis de las obras desde las partituras así como a las versiones discográficas de las mismas, comparando las ejecuciones de las piezas y sugiriendo decisiones interpretativas basadas en las estructuras musicales y los materiales sonoros a los cuales se remiten.

Por el objetivo que busca este trabajo, no me fue posible identificar con precisión el contexto guitarrístico sobre el cual Leo Brouwer nace y se desarrolla, en el cual intérpretes como José Rey de la Torre, Juan Mercadal, Isaac Nicola, Clara Nicola y la Sociedad Guitarrística de Cuba apoyaron y delimitaron el repertorio, la enseñanza y el

consumo de las músicas para guitarra en la Isla, siendo los trabajos de Carlos Molina *The guitar in Cuba* y *Guitarists of Cuba* publicados en el números 72 y 74 de *Guitar Review* de los pocos que estudian la evolución de la guitarra y sus intérpretes en el país caribeño. Si bien esto puede parecer sólo un dato curioso es importante que exista un trabajo enfocado en esta problemática, ya que Leo Brouwer menciona, en el documental *Homo Ludens* antes mencionado, de manera un poco ingenua y pretenciosa según él mismo que una de las razones por las cuales empezó a componer para guitarra fue por el escaso repertorio que había para el instrumento por allá de 1954, ya que no existían las grandes obras para guitarra de un Bártok, un Webern o un Stravinsky. Aunque sí existían obras, con poca circulación en América Latina, de un Antonio José, un Frank Martin o un Maurice Ohana.

Tampoco me fue posible dar cuenta de la carrera que tuvo el compositor cubano como intérprete de la guitarra ni como director de orquesta. Ambas labores definieron ampliamente los caminos creativos del compositor, además de que fue primero como intérprete del instrumento que Brouwer obtuvo reconocimiento internacional por parte de la crítica y los intérpretes de las seis cuerdas.

Este trabajo no busca corregir la Historia de la Música en Cuba ni sacar a la luz hechos relevantes que habían sido omitidos en otros textos, tampoco hablar de manera extensiva ni exhaustiva del corpus brouweriano. Más bien permitirá comprender cómo Brouwer se enfrenta a un problema de *performance* al poner a dialogar músicas tan distantes como la música cubana, la vanguardia musical de los 60's y el minimalismo neoyorquino, manifestaciones artísticas contrarias incluso a la política cultural promovida por el Partido Comunista de Cuba, y que la bibliografía sobre el compositor casi siempre ha omitido y se limita a sólo mencionarlas. También permitirá aplicar el mismo enfoque a otras facetas del compositor cubano que no ha sido estudiadas ampliamente por su poca asociación con la música cubana, como lo es la inclusión de formas y gestos barrocos en obras como su *Concierto No. 8: Cantata de Perugia* de 1999 o el uso de procesos técnicos derivados de las artes cinematográficas.

En el primer capítulo *Leo Brouwer entre lo cubano y la innovación*, hago una crítica de fuentes y analizo los acercamientos de cada una de éstas hacia la música de Brouwer, ya sean desde la *cubanidad*, desde las músicas de vanguardia de los años sesenta y setenta o a través y desde la vida y obra del compositor. También relato

cómo se construyó el concepto de *cubanidad* a principios del siglo pasado, además de la importancia que tuvo Alejo Carpentier en la definición del mismo, y las limitantes de estudiar la música del compositor sólo desde esta perspectiva. Así mismo doy cuenta de la constante negativa del canon, y cómo es que se conforman, de la música cubana a las influencias y apropiaciones de parte de los compositores de todo lo que venga del exterior, y de las contradicciones a las que se enfrentó Brouwer por esta negativa. Sus estudios con Vincent Persichetti, la influencia de la Escuela Polaca de composición y el rol que tuvo Hans Werner Henze en la carrera del compositor cubano, son las que analizo más a detalle. Finalizo con una refutación a la construcción dialéctica del estilo, y por qué la música del compositor no da cabida a dicha construcción.

En el siguiente capítulo *La música como proceso gradual – La música como audiotopía* describo cómo pensar en audiotopías, concepto formulado por Josh Kun en su libro *Audiothopia: Music, race and America*, ayudará a relacionar las identidades y los diferentes espacios sonoros que Leo Brouwer habilita en su obra *Paisaje cubano con campanas*. También elaboro un panorama de cómo se definió el término minimalista y su relación entre la música y las artes plásticas, y de cómo estos procesos creativos se mimetizaron en las músicas de LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass.

En el tercer capítulo *Audiotopías desde la Habana* realizo un análisis estructural de la obra *Paisaje cubano con campanas*, para describir, además de las obras propias de las cuales incluye algún material musical, cómo *performa* los diversos procesos compositivos de las músicas minimalistas de los autores estadounidenses antes mencionados. Más importante aún es proponer algunas maneras de ejecución de la obra, ya que al darnos cuenta que Leo Brouwer hace referencia tanto a él mismo como al guitarrista de rock Eddie Van Halen, los ensambles de percusiones del oeste de África, las músicas de Steve Reich y Philip Glass, podemos encontrar diversas opciones para tocar una obra con la guitarra. Dicha comparación se apoyará en el análisis auditivo de grabaciones de obras como *Music for eighteen musicians* de Steve Reich y *Canciones remotas* de Leo Brouwer, contrastadas con las grabaciones del *Paisaje cubano con campanas* realizadas por guitarristas como Timo Korhonen, Favio Cucci, Eduardo Isaac o Graham Anthony Devine.

Preciso que en este trabajo utilizo indistintamente los términos Cuba e Isla para referirme al Estado-Nación que se encuentra en el Mar Caribe y cuyo nombre oficial es República de Cuba, además de que categoría *música universal* no sólo se refiere a la música de concierto de tradición occidental, sino a la construcción epistemológica que, como detallaré más adelante, críticos como Alejo Carpentier y Leonardo Acosta utilizan, y que Brouwer también emplea, para definir su música desde su propia identidad.

CAPÍTULO I:

Leo Brouwer entre lo cubano y la innovación

1.1. Lo cubano

Establecer que la música de un compositor determinado es importante y ampliamente conocida nos puede llevar a una espiral sin retorno de justificaciones sin sentido. Aunque la difusión y el alcance que tenga la obra de cualquier artista no es un indicador de su importancia, en el caso de Leo Brouwer, una búsqueda de su nombre en el catálogo en línea de Naxos Music Library² nos arroja un poco más de 160 discos que contienen su música. También, y a pesar de que sus partituras tienen una circulación limitada dentro y fuera de Cuba, sus obras con fines didácticos como los *Estudios Sencillos* para guitarra han sido editadas en más de una ocasión³. Lo que indica que Brouwer es un compositor reconocido tanto por los maestros que utilizan sus obras con fines pedagógicos, como por los diversos escuchas que permiten que una variedad de disqueras se atrevan a lanzar productos que incluyan su música.

Otra de las formas en que es posible acercarse a la obra de un determinado creador es a través del análisis y crítica de la misma, tratando de encontrar de manera empírica los procesos y los caminos que se utilizan, y que es una de las estrategias comunes a los que recurre la musicología para hablar de la importancia de la música que estudian⁴. Con un catálogo tan amplio y diverso, que incluye cinco sonatas para guitarra sola, 11 conciertos para guitarra y orquesta, 3 series de estudios para este instrumento, así como partituras para cine, teatro y danza, además de decenas de piezas para conjunto de cámara, seis cuartetos de cuerda y una producción sinfónica vasta, los estudios sobre la música y la vida de Brouwer, dentro y fuera de su país, siguen arrastrando metodologías que no nos permiten visualizar los conflictos y las maneras de hacer que existen en sus procesos creativos; así como el camino por el

² Naxos Music Library, "Leo Brouwer", *Naxos Digital Services*, consultado el 07 de mayo del 2016 en <<https://www.naxosmusiclibrary.com/google/searchgoogle.asp?googletext=leo%20brouwer>>.

³ Han sido publicados por Max Eschig en 1972-83, 2007, 2012, 2015; por Editora Musical de Cuba en 1985; y Guitar Solo Publications en 1997; además de incluirse en el método de Isaac Nicola y Martín Pedreira, *Método de guitarra* (IV vols.), La Habana: Atril Ediciones Musicales, 2000.

⁴ Guadalupe Caro, "La musicología y su relación con la historia", *La música publicada en las revista femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*, tesis para obtener el grado de Maestría en Música (Musicología), México: UNAM, 2008, pp. 20-21; Joseph Kerman, "A few canonic variations", *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1 (Sep 1983), p. 113-114.

cual se compone a sí mismo a través de las diferentes búsquedas estéticas y de identidad.

Podemos dividir en 3 categorías estos estudios: los que se basan en el estudio de lo cubano y el ritmo en la obra de éste⁵; los que estudian los procesos compositivos que emplea en su música hasta la década de los 70's, como los procesos formales de Paul Klee, la serie de Fibonacci, y la influencia del arte cinematográfico⁶; y sus

⁵ Mauricio Arcos, *Nacionalismo explícito en la primera etapa de Leo Brouwer: Un análisis teórico musical de cuatro obras para guitarra*, Proyecto de investigación para obtener la Maestría en Música (Teoría), Medellín: Universidad EAFIT, 2013; Carlos Castilla, *Leo Brouwer's Estudios Sencillos for guitar: Afro-cuban elements and pedagogical devices*, Hattiesburg: The University of Southern Mississippi, 2009; Paul Century, "Leo Brouwer: A portrait of the artist in socialist Cuba", *Latin American Music*, Vol. 8, No. 2 (Autumn-Winter 1987), pp. 151-171; Bogdan Focsaneanu, *An analysis of phrase structures in the first movement of Leo Brouwer's Elogio de la Danza (1964)*, tesis para obtener el grado en Maestría en Artes (Teoría Musical), Ottawa: University of Ottawa, 2012; John Huston, *The Afro-Cuban and the Avantgarde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Doctor en Artes Musicales, Athens: Georgia State University, 2006; Clive Kronenberg, *Cuban artist Leo Brouwer and his solo guitar works: Pieza sin título to Elogio de la danza. A contextual-analytical study*, tesis para obtener el grado de Maestro en Música, Cape Town: University of Cape Town, 2000; Ídem, "Guitar composer Leo Brouwer: the concept of a 'Universal Language'", *Tempo*, Vol. 62, No. 245 (July 2008), pp. 30-46; Rodrigo Lara, *La célula como elemento motivico en la obra compositiva de Leo Brouwer: análisis del Concierto Elegiaco para guitarra, orquesta de cuerdas y percusión*, tesis de Licenciatura, México: UNAM, 2009; Edgardo Martín, *Panorama histórico de la música en Cuba*, La Habana: Universidad de La Habana, 1971, pp. 162-164; Luis Mesa, "Leo Brouwer y la semblanza de la cubanidad en *Parábola*", *Revista Nodo*, No. 17, Vol. 9 (Julio-Diciembre 2014), pp. 83-94; Alec O'Leary, *Exploring the patterns, figures and flowing ideas of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Licenciatura, Dublin: Dublin Institute of Technology, 2003; Emiliano Pardo-Tristán, "The guitar concerto in the twentieth century", *Concierto mejorana: a composition for guitar and large orchestra, based on Panamanian folkloric music*, tesis para obtener el grado de Doctor en Artes Musicales, Philadelphia: Temple University, 2006, pp. 76-80; Roberto Pinciroli, "Leo Brouwer's works for guitar: Part I", Paolo Possiedi (trad.), *Guitar review*, No. 77 (Spring 1989), pp. 4-11; Ídem, "Leo Brouwer's works for guitar: Part III", *Guitar Review*, No. 79 (Fall 1989), pp. 23-31; Martín Pino Rodríguez, "Leo Brouwer y la Guitarra", *Araucaria de Chile*, no. 42 (1988), pp. 135-136; Martha Rodríguez Cuervo, *Tendencias de lo nacional en la obra instrumental cubana contemporánea*, memoria para obtener el grado de Doctor, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002; Kim Nguyen Tran, *The emergence of Leo Brouwer's compositional periods: the guitar, experimental leanings and new simplicity*, tesis para obtener el grado de Licenciatura, Hanover: Dartmouth College, 2007; Vladimir Wistuba-Álvarez, "La guitarrística de Leo Brouwer", *Revista Musical Chilena*, Vol. 45, No. 175 (Enero-Junio 1991), pp. 19-41; Ídem, "Lluvia, rumba y campanas en los paisajes cubanos de Leo Brouwer y otros temas (Una conversación con Leo Brouwer)", *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 1 (Spring-Summer 1989), pp. 135-147; Ídem, "La música de Leo Brouwer", *Araucaria de Chile*, no. 42 (1988), pp. 129-134; Ídem, "Leo Brouwer, la guitarra y su música", *Literatura Chilena (creación y crítica)*, Vol. 41-42 (1987), pp. 57-59.

⁶ José Ardévol, *Introducción a Cuba: La música*, La Habana: Instituto del Libro, 1969, pp. 113-114; Gerard Béhage, "Countercurrents: since 1950, Mexico and the Caribbean", *Music in Latin America: an introduction*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979, pp. 285-309; Leo Brouwer, *Gajes del oficio*, Santiago de Chile: RIL Editores: 2007; Ídem, *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982; Loyda Camacho, *Interactions, cross-relations, and superimpositions: The musical language of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Philosophae Doctor, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1998; Daniel Castro, "Aguacero: a semiotic analysis of *Paisaje cubano con lluvia* by Leo Brouwer", *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 (2014); Paul Century, *Idiom and intellect: Stylistic synthesis in the solo guitar music of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado

biografías que, por su naturaleza, se enfocan más en su vida que en su obra y no nos permiten adentrarnos de lleno a los procesos creativos que utiliza en éstas⁷.

Desafortunadamente el enfoque de la primera categoría, derivado de la musicología positivista que valida las obras desde y a través de las mismas⁸, y que reafirman autores como Isabelle Hernández al mencionar que “la búsqueda se centra esta vez en la obra musical de un hombre. (...) [un momento] de incidencia-recepción (hacia él) y otro de creación-transmisión (desde él)”⁹, es el que ha imperado en la investigación de la música cubana y latinoamericana, acotando y dando lugar a que a) únicamente se validen las músicas de ciertos compositores en cuanto más se apeguen a los elementos de lo nacional de cada país¹⁰, de los cuales a su vez nunca se cuestiona cómo llegaron a ser apropiados como característicos de dicha identidad; b) y se excluya cómo ciertos procesos de creación tomados de otras culturas musicales, sean mediterráneas, árabes, japonesas o africanas, son (des)apropiados por los

de Maestría en Artes (Interpretación Musical), Santa Barbara: University of California, 1985; Ídem., *Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music*, tesis para obtener el grado en Philosophiae Doctor, Santa Barbara: University of California, 1991; Bartholomew Crago, *Some rhythmic theories compared and applied in an analysis of El decameron negro by Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes (Teoría Musical), Montreal: McGill University, 1991; Orlando Fraga, “La espiral eterna de Leo Brouwer: o uso libre do serialismo na sua organizaçao de altura”, *Revista Música Hodie*, Vol. 15, No. 1 (2015), pp. 187-196; John Hakes, “Leo Brouwer: Early influences in *Tres apuntes*”, *Sounboard*, Vol. IX, No. 2 (Summer 1982), pp. 129-131; Alejandro Madrid, “El continuo proceso de intercambio cultural: Leo Brouwer y *La espiral eterna* (1971)”, *Pauta*, Vol. XVI, No. 66 (abril-junio 1998), pp. 67- 77; Sidney Molina, “Construção da mentira em *Paisaje cubano con lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica”, *Galáxia*, no. 6 (outubro 2003), pp. 121-144; Roberto Pinciroli, “Leo Brouwer's works for guitar: Part II”, Paolo Possiedi (trad.), *Guitar Review*, No. 78 (Summer 1989), pp. 20-26; Ricardo Silva, “Ekphrasis em música: os *Quadrados Mágicos* de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer”, *Per Musi*, n.19 (2009), p. 47-62; Dean Suzuki, *The solo guitar works of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes, Los Angeles: University of Southern California, 1981.

⁷ Victoria Eli Rodríguez, “Brouwer, Leo”, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, 2001, pp. 437-438; Ídem., “Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba”, *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 2 (Autumn-Winter 1989), pp. 287-297; Victoria Eli Rodríguez y Martha Rodríguez Cuervo, *Leo Brouwer: Caminos de la creación*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2009; Radamés Giró, “Leo Brouwer”, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 2007, pp. 165-177; Isabelle Hernández, *Leo Brouwer*, La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000; Juan Villar, “Brouwer Mezquida, Leo”, E. Casares Rodicio (coor.), *Diccionario de música española e hispano-americana*, Madrid: SGAE, 1999, pp. 725-730; Radamés Giró (sel.), *Leo Brouwer: del rito al mito*, La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2009.

⁸ Para una crítica a esta tradición de estudios musicológicos véase Caro, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁹ Isabelle Hernández, “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer”, *Leo Brouwer: del rito...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰ Jesús Gómez Cairo afirma tajantemente que “Leo Brouwer, por su parte, es Cuba”, en Giró, *Leo Brouwer*, *op. cit.*, p. 6. Martha Rodríguez reconoce que esta perspectiva impide visualizar otros modelos creativos que difieran de la construcción nacionalista cubana basada en el ritmo, sin embargo propone incorporar estos métodos creativos en la construcción de la idea sonora de lo nacional, en Rodríguez Cuervo, *op. cit.*, pp. 10-12.

compositores de nuestro continente; c) que en consecuencia limita a que el estudio de las músicas de los compositores latinoamericanos se enfoque en la aportación de nuestras tradiciones sonoras al canon musical occidental, y no se discuta el doble proceso creativo de ida y vuelta en donde se resuelven los conflictos dialogando a través de las diferencias que existen entre las diversas músicas¹¹.

Los trabajos sobre Brouwer que buscan develar el carácter nacional cubano en su música se centran en el uso de los diversos ritmos que emplea dentro ésta, derivados siempre de la música popular cubana. Generalmente estos trabajos aceptan lo *cubano* como una construcción a-histórica inamovible¹², y no cuestionan cómo las músicas de diversos grupos sociales en diversas épocas construyeron la pluralidad de realidades sonoras que llevaron a establecer el conjunto de géneros a los que actualmente se les denomina como *música popular cubana*¹³. La mayoría de estos estudios define estas músicas como todas aquellas que derivan del cinquillo cubano, los romances criollos, y la tradición afrocubana, sin tomar en cuenta la constante lucha de identidades que generaban estas músicas hasta antes de la Revolución cubana que culminó en 1959, eliminando la posibilidad de escuchar las varias Cubas que *suenan* al referirse a la música popular cubana.

Robin Moore en su libro *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and artistic revolution in Havana*¹⁴ analiza cómo en Cuba fueron aceptados y rechazados los diferentes géneros musicales de origen popular desde el teatro vernáculo, las comparsas, el son y la rumba hasta las músicas de las comunidades afrodescendientes de principios del siglo pasado a lo largo de un periodo de casi 50 años, tomando en

¹¹ Proceso que se dio en la América Latina colonial desde el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón. Para entrar más a detalle sobre este último punto y otras problemáticas del estudio de la música latinoamericana desde una perspectiva eurocentrista véase Coriún Aharonián, "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje", *Latin American Music Review*, Vol. 15, Num. 2 (Fall/Winter 1994), pp. 189-225. Sobre el diálogo a través de la diferencia véase Josh Kun, *Audiotopia: Music, race and America*, Berkeley: UCP, 2005, y cuya definición de *audiotopía* se analizará más adelante.

¹² Robin Moore da cuenta que para hablar de la música cubana algunos autores proclaman las virtudes del constructo monolítico denominado "*nuestro acervo musical*", sin reconocer la naturaleza contestataria de toda cultura nacional, en Robin Moore, *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997, p. 6.

¹³ Excepciones a esta falta de cuestionamiento las encontramos sólo en Huston, *op. cit.*; y Kronenberg, "Guitar composer...", *op. cit.*

¹⁴ Moore, *op. cit.*

cuenta las contradicciones entre las diferentes clases sociales que los promovían; así como la lucha del Grupo Minorista¹⁵ por incluir los temas y motivos que preocupaban a los descendientes africanos de la Isla en las creaciones de los artistas plásticos, escritores y músicos, todos ellos de clase media, origen blanco o mulato y estudiados, en su mayoría, en el extranjero, cuyas excepciones más sobresaliente fueron las del poeta Nicolás Guillén (1902-1989) y el artista plástico Wilfredo Lam (1902-1982)¹⁶.

Después de describir las tensiones raciales que imperaron en la Isla desde finales del s. XIX, y a principios de la década de los cuarenta, Moore da cuenta de cómo géneros como la contradanza y el danzón, rechazados por la élite blanca de mitades del s. XIX, adquirieron mayor aceptación por parte de ésta a principios del s. XX, mismo proceso que sucede, algunos años más tarde, con el son y la rumba. También menciona las contradicciones que el término Afrocubanismo representaba para de la élite Afrocubana de principios de siglo.

Este último término se integró totalmente a la cultura cubana desde principios de la década de los cuarenta del s. XX, no sin antes ser cuestionado por músicos como José Ardévol y los integrantes del Grupo de Renovación Musical. Para cuando Fulgencio Batista renuncia al poder el 1ro de enero de 1959, y que Brouwer estaba por cumplir 20 años de edad, el movimiento afrocubano estaba más que incrustado en la colectividad creativa de los artistas de la Isla. Para estos años los motivos de la cubanidad podrían ser tanto los toques rituales del s. XVI, las músicas de Ignacio Cervantes (1847-1905), las contradanzas de Manuel Saumell (1817-1870), el punteo del tres cubano, la percusión yoruba, la rumba, la guajira o los temas de compositores

¹⁵ Conformado por la élite cultural cubana durante la década del veinte, entre sus integrantes se encontraban Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Emilio Roig de Leuchsenring, Rubén Martínez Villena, Julio Antonio Mella, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra, Nicolás Guillén, entre otros. Véase Alejo Carpentier "Sobre la Habana (1912-1930)", *Obras completas de Alejo Carpentier: Conferencias*, Vol. 14, México: Siglo XXI Editores, 1991, pp. 116-121; *Ibid.*, "Cuatro siglos de cultura cubana", pp. 193-197; Century, *Principles of pitch organization...*, pp. 2-4; Kronenberg, *op. cit.*, pp. 33-34; y Moore, "The Minorista vanguard", *op. cit.*, pp. 191-214.

¹⁶ En cuanto a que los artistas que producían obras con temas afrocubanos no pertenecían a éstas comunidades, durante la existencia del grupo minorista, 1923-27, esta contradicción nunca se puso en tela de juicio. Sin embargo Alejo Carpentier, ya para el año 1977, escribe en el Correo de la UNESCO un ensayo en el que reconoce el problema citado, véase Carpentier, "Cómo el negro se volvió criollo", *op. cit.*, pp. 272-300.

como Ernesto Lecuona (1895-1963)¹⁷ o Eliseo Grenet (1893-1950), cuyas músicas, tan sólo unos años antes, fueron aceptadas en los clubes o salones de la clase alta cubana pero rechazadas de las salas de concierto.

Esta reivindicación del elemento negro en las músicas cubanas fue propuesta por Alejo Carpentier (1904-1980) y el Grupo Minorista, durante la década de los años veinte del siglo pasado, en artículos publicados en las revistas *Carteles*, *Social* y la *Revista de Avance*¹⁸. Basados en los escritos de Fernando Ortiz (1881-1969) sobre las músicas y rituales de los cubanos descendientes de africanos, como *La africanía de la música folklórica de Cuba*, *Los instrumentos de la música Afrocubana*, además de *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*¹⁹; y alentados por formar un carácter nacional de la cultura cubana, apenas independizada de España a principios de siglo, queriendo también librarse del yugo imperialista de Estados Unidos, como ellos mismos lo percibían, los autores del Grupo Minorista proponen tomar en cuenta las formas creativas de hacer sonido, danza, poética y pintura de un grupo social que hasta ese momento estaba relegado de la vida pública, política y social de Cuba.

Dicha búsqueda de lo nacional va en contra de los intentos indigenistas de Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1994)²⁰ de definir como nacional aquella música de los primeros pobladores de Cuba cuando Cristóbal Colón llega a La Española: los taínos o la tribu Siboney, música que para principios del s. XX había desaparecido por completo sin dejar rastro y que Alejo Carpentier, desde una perspectiva colonial, la basaba en las escalas pentáfonas o hexáfonas sin semitono²¹. Carpentier fue también, muy crítico de las manifestaciones sonoras anteriores, como las de Nicolás Ruiz

¹⁷ Pianista y compositor cubano de muy conocido de música de salón, hermano de Ernestina Lecuona, abuela de Leo Brouwer. Hernández afirma que Ernesto Lecuona no influyó en la formación musical del guitarrista cubano, Hernández, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸ Para ver el papel que tomaron estas revistas en la lucha del Grupo minorista véase Moore, "The Minorista vanguard", *op. cit.*, pp. 196-201.

¹⁹ Para ver cómo Ortiz va de la exclusión a la reivindicación del Afrocubanismo y los textos sobre los cuales se basó el Grupo Minorista véase Robin Moore, "Representations of Afrocuban culture in the writings of Fernando Ortiz", *Latin American Music Review*, Vol. 15, Num. 1 (Spring/Summer 1993), pp. 32-54.

²⁰ Sánchez de Fuentes escribió dos óperas con temas indigenistas: *Yumurí* y *Doreya*, ambas en el estilo del verismo italiano. Para una crítica contemporánea de la obra véase Alejo Carpentier, "Documentos cinematográficos: Sobre la música cubana", *Obras completas de Alejo Carpentier: Ese músico que llevo dentro*, 3ra parte, Vol. 12, México: Editorial Siglo XXI, 1987, pp. 46-49.

²¹ *Ibid.*, p. 50. Para ver cómo esta visión colonial no ha dejado de imperar en los estudios recientes de la musicología latinoamericana véase Cohurián, *op. cit.*

Espadero (1832-189), Cecilia Arizti (1856-1930) y José Manuel Jiménez (1855-1917), que no tomaban en cuenta la realidad sonora de Cuba, al rearmonizar melodías tradicionales, adaptándolas a los gustos afrancesados y anglosajones del salón de la elite social cubana, advirtiendo los riesgos a los músicos americanos de aceptar tajantemente tendencias europeas, ya que “[l]a verdad – la nuestra – no está forzosamente en París o en Vienna”²².

En su libro *La música en Cuba*, publicado por primera vez en 1946, Carpentier, después de revisar toda la producción musical en Cuba desde el s. XVI hasta la década de los cuarenta del s. XX, propone que el Afrocubanismo es el género en el cual se puede basar toda la música cubana, ya que “(...) ciertos géneros actuales, (...), pueden ser relacionados siempre con una célula [rítmica] original, desdibujada primero, luego modificada, y al final sustituida (...)”²³. Desde entonces diversos investigadores no se han cansado de buscar dicha célula original (material indivisible y usado como estructura compositiva) en la obra de Leo Brouwer²⁴.

Este dicho de Carpentier derivó en dos axiomas que han influido considerablemente en los estudios sobre la obra del compositor: 1.- los diversos ritmos afrocubanos son los que definen el carácter *cubano* de su música; 2.- la autenticidad del canon y de la música cubana se basa en estos ritmos.

En los párrafos anteriores se puede constatar que el conglomerado sonoro cubano, no se define solamente por la adaptación y el uso de los algunos ritmos indivisibles que se asocian a las músicas de los descendientes africanos, sino que éste se estableció a través de una confrontación constante entre intelectuales, públicos y artistas que lucharon por generar identidad a través de las músicas que producían y escuchaban.

La búsqueda de autenticidad²⁵ en la música cubana es la que fundamenta la construcción de ciertas categorías, mismas que dan autoridad y validez a los

²² Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 210. Véase *ibid.*, pp. 196-210, 271-272.

²³ *Íbid.*, p. 32. Véase también Ídem, “Panorama de la música en Cuba: La música contemporánea”, ... *Ese músico que llevo dentro*, op. cit., pp. 167-171.

²⁴ Para el acercamiento de Brouwer al Afrocubanismo véase Huston, op. cit., pp. 12-14.

²⁵ Gerard Béhague menciona que “(...) la cuestión espinosa de la autenticidad de la actitud en relación a las culturas folklóricas y, por lo tanto, del tipo de uso de materiales folklóricos, tiene relevancia directa sobre si los oyentes de una obra musical la perciben o no con ‘carácter nacional’”, en Gerard Béhague,

repertorios, que la narrativa de la musicología de ese país emplea para hablar de todos sus compositores nacionales: el constante retorno a la sencillez y la síntesis como búsqueda estética de los compositores en cuestión.

Para hablar del último periodo compositivo de Alejandro García Caturla (1906-1940)²⁶ la musicóloga cubana Victoria Rodríguez menciona que la economía de medios fue el principio que rigió esta etapa de este compositor²⁷. La obra de Amadeo Roldán (1900-1939)²⁸, es dividida en tres periodos por la autora Zoila Gómez García y menciona que en el último busca “probar su dominio creativo en conjuntos cada vez más reducidos, (...) [con] una tendencia consciente a la simplificación”²⁹. Carpentier divide en tres periodos la música de José Ardévol (1911-1981)³⁰ y menciona que la última etapa “constituye un retorno a la sencillez”³¹. Autores como Clive Kronenberg, Paul Century, Juan Villar, Radamés Giró, Martha Rodríguez, Dean Suzuki y Victoria Rodríguez dividen la obra de Leo Brouwer en tres periodos y se refieren al último como un retorno a la nueva simplicidad³². Es importante mencionar que todos estos compositores, sin incluir a Brouwer, formaron parte de la clase media cubana, eran de raza blanca y se formaron en España. Otro de los símiles de el compositor en cuestión

“La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña” *Latin American Music Review*, Vol. 27, Num. 1 (Spring/Summer 2006), p. 39; véase también Ídem, “Boundaries and borders in the study of music in Latin America: A conceptual re-mapping”, *Latin American Music Review*, Vol. 21, Num. 1 (Spring/Summer 2000), pp. 16-30.

²⁶ Violonista, compositor y director de orquesta. Estudió en Madrid con Fernando Estrems y María Montalván, posteriormente en París con Nadia Boulanger, al regresar a Cuba estudió con Pedro Sanjuán.

²⁷ “La economía de medios parece que hubiera regido las obras futuras del compositor...” en Victoria Eli Rodríguez, “García Caturla, Alejandro” E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de música española e hispano-americana*, Madrid: SGAE, 1999, p. 435.

²⁸ Violinista, compositor y director de orquesta. Nació en París, y educado en el Conservatorio Real de Madrid, radicó en Cuba desde 1919. Realizó estudios con Conrado del Campo, Agustín Soler, Antonio Fernández Bordas y Pedro Sanjuán.

²⁹ Zoila Gómez García, “Roldán Gardés, Amadeo”, E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de música española e hispano-americana*, Madrid: SGAE, 1999, pp. 346-347.

³⁰ Compositor, pedagogo, pianista, director y crítico. Nació en Barcelona y estudió en la Universidad de Barcelona. Creador de la primera escuela cubana de composición al frente del Grupo de Renovación Musical. Estudió música con su padre, Fernando Ardévol, y en Cuba con Pedro Sanjuán. En Ardévol, *Introducción a Cuba*, op. cit., el propio compositor divide su obra en 8 etapas, sin embargo en las últimas etapas se regresa al neonacionalismo.

³¹ Carpentier, *La música...*, op. cit., p. 334.

³² Century, “A portrait...”, op. cit.; ídem, *Idiom and intellect...*, op. cit.; Rodríguez, “Brouwer, Leo”, op. cit.; Rodríguez y Rodríguez, op. cit.; Giró, op. cit.; Kronenberg, “Guitar composer...”, op. cit.; Suzuki, op. cit.; Villar, op. cit.

con los compositores cubanos antes mencionados es el requisito de ser autodidacta, indispensable para entrar en la Historia de la música en Cuba³³.

Son diversos los textos que definen el estilo y el camino estético seguido por los compositores cubanos antes mencionados como sintético. Victoria Rodríguez asigna esta categoría a las obras *Rítmicas V y VI* (1931) para instrumentos cubanos de percusión de Amadeo Roldán, y afirma que es a partir de este momento que el autor se decanta por este camino, asignación que da también a las obras *Tres danzas cubanas* (1927) y *Bembé* (1929) de Alejandro García Caturla³⁴; el mismo Ardévol establece que en sus últimas obras regresa a la síntesis³⁵; y Paul Century en su tesis *Idiom and intellect: Stylistic synthesis in the solo guitar music of Leo Brouwer*³⁶ utiliza esta aproximación para definir el estilo dentro de la música para guitarra sola de Brouwer. Tomando en cuenta el método dialéctico hegeliano, el conocimiento y la historia se generan a partir de la unificación de los contrarios, en donde a cada argumento válido (tesis) surge su negación (antítesis), y es a partir de la unificación de ambos conceptos que se puede dar lugar a uno nuevo (síntesis); método que conlleva un enriquecimiento progresivo, que desencadena afirmaciones totales y totalizadoras, donde Helgel desenvuelve “el tema único del *universo*” o el absoluto³⁷.

Entonces es pertinente preguntar ¿cuáles son los dos opuestos que intentan unificar los músicos cubanos y sintetizar a través del sonido? Amadeo Roldán buscaba a través de su música:

“(...) hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, (...), digno de ser aceptado *universalmente*, no por el caudal de exotismo que él pueda hacer (...),

³³ Véase Carpentier, “Estado actual de la música cubana”, *La música...*, op. cit., pp. 300-362, pero sobre todo pp. 356-360. Brouwer menciona que fue autodidacta en sus estudios de teoría de la música y composición en Constance McKenna, “An interview with Leo Brouwer”, *Guitar Review*, No. 75 (Fall 1988), pp. 10-16.

³⁴ Victoria Eli Rodríguez, “El afrocubanismo: un cambio de estética en la creación musical académica de hispanoamérica”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, No. 1 (Enero 2009), p. 315.

³⁵ Ardévol, *Introducción a Cuba*, op. cit., p. 99.

³⁶ Century, *Idiom and intellect...*, op. cit.

³⁷ Ramón Xirau, “La síntesis hegeliana”, *Introducción a la historia de la filosofía*, México: UNAM, 2001, pp. 335-353. El énfasis es mío.

sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro al arte *universal*.”³⁸

Este alejamiento de la música de tradición centro-europea surge de la necesidad de formar una identidad cultural propiamente cubana, desde los cubanos³⁹, negando o disminuyendo la percepción que se tenga de lo cubano desde el exterior y resaltando los valores que los propios artistas cubanos integran dentro de sus obras - tomando en cuenta que “la música sirve como un referente que define a los cubanos contra otros, *nosotros* contra *ellos*”⁴⁰. Pero, ¿quiénes son *nosotros* y quiénes son los *ellos*?

Fue por la exigencia de compositores como Amadeo Roldán, como se mencionó anteriormente, y de críticos como Alejo Carpentier, como se detallará más adelante, de no ser definidos por los *ellos* (los de la exhibición pintoresca de lo local, lo exótico dentro de moldes formales europeos, y la imitación literal de lo autóctono⁴¹), que los músicos y críticos cubanos intentaron posicionar su música como parte de un lenguaje común que sintetice los valores de las músicas de tradición centro-europea con los que definen a la música cubana⁴².

³⁸ Apud, Rodríguez, “El afrocubanismo...”, *op. cit.*, p. 311. El énfasis es mío.

³⁹ Rodríguez Cuervo afirma también que “se busca en la historia para tener ‘nuestras’ verdades”, en Rodríguez Cuervo, *op. cit.*, p. 13. Contrario a este acercamiento, Moore puntualiza que los artistas cubanos, sobre todo los pertenecientes al Grupo Minorista, no decidieron aisladamente asociar la cultura urbana africana dentro de la *cubanidad*, sino que siguieron tendencias artísticas que predominaban en la época en que muchos de ellos estudiaban en Madrid, París o Nueva York, en Moore, *Nationalizing blackness...*, *op. cit.*, p. 3. Brouwer menciona que la obra del sociólogo alemán Leon Frobenius *El decamerón negro* influyó de manera determinante en los temas africanos que eligieron pintores como Pablo Picasso y Juan Gris -el compositor escribió una obra homónima para guitarra sola en 1981, en Gerd Michael Dausend, “Structure is a fundamental element of my work: An interview with Leo Brouwer”, Rose Augustine (trad.), *Guitar Review*, No. 82 (Summer 1990), p. 15.

⁴⁰ “music (...) serve as (...) [a] referent that define[s] Cubans against others, ‘us’ against ‘them’”, Moore parafraseando a Faya y Geertz en Moore, *op. cit.*, p. 5; Béhague al hablar de ciertos rituales musicales menciona que lo que importa no es la autenticidad sino “las percepciones del sí mismo (del nosotros) [de los participantes]” (what really matters is the perceptions of self (selves)), en Béhague, “Boundaries...”, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ Ídem, “La problemática de la identidad...” *op. cit.*, p. 45; Rodríguez, “El afrocubanismo...”, *op. cit.*, p. 311.

⁴² Brouwer afirma que para apartarse de una mentalidad colonizada, que impide la innovación, es necesario “suprimir [los] rasgos definidores de la cultura opresora y no los rasgos comunes a la cultura *universal*”, en Brouwer, *Gajes...*, *op. cit.*, p. 67, el énfasis es mío; solución de Gerard Béhague a la problemática estética que plantea el uso de técnicas vanguardistas de la segunda mitad del s. XX para los de América Latina, en Béhague, “La problemática de la identidad...”, *op. cit.*, p. 44. El compositor cubano reconoce que en sus inicios su música usaba estructuras y modelos de estructuras europeas, rellenas de células y unidades de raíces folklóricas, en McKenna, *op. cit.*, p. 14.

Si los compositores cubanos buscaban una música apartada de los modelos eurocentristas ¿para qué querían aportar los rasgos de su cultura a una diferente denominada *universal*? Si bien pareciera que cuando estos textos hablan de música, arte o cultura *universal*, en el caso de la primera, se refieren a la música de concierto occidental de tradición centro-europea, la narrativa del discurso musicológico cubano intentó, desde una perspectiva idealista, otorgar la categoría de *universal* a las músicas de sus compositores nacionales, pero no sólo para hablar de las características propias a sus manifestaciones sonoras que aplicaran en todo tiempo y en todo lugar⁴³. Al igual que Roldán, Carpentier buscó definir desde su propia identidad la música cubana, aplicando a ésta la máxima de Miguel de Unamuno: “Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado lo eterno”⁴⁴. Como se detalló anteriormente el escritor y ensayista cubano propuso que el afrocubanismo (lo nuestro) era la manifestación artística ideal para hallar lo *universal*, y fue a través de esta búsqueda que se logró, como propone Robin Moore, el proceso de unificación

⁴³ Béhague define como rasgos de la cultura universal “aquellos factores de expresión en el ámbito cultural que operan en todo grupo social a nivel de procedimientos psicológicos expresivos sin mayor constreñimiento de orden social, económico o político”, en Béhague, “La problemática de la identidad...”, *op. cit.*, p. 45; Victoria Rodríguez hace referencia a lo universal como lo “caracterizado por la originalidad e independencia capaces de traducir el acento propio dentro de un espacio estructural y un lenguaje expresivo consecuente con el significado intrínseco de la obra”, en Rodríguez, “El afrocubanismo...”, *op. cit.*, p. 311. Arved Ashby menciona que la inclusión de principios *universales* en la música fueron propuestos por E.T.A Hoffmann y Adolf Bernhard Marx para hablar de la música de Beethoven desde un proyecto nacionalista homogéneo, en Arved Ashby, “Nationalist and Postnationalist Perspectives in American Musicology”, Ignacio Corona y Alejandro Madrid (eds.), *Postnational musical identities*, Lanham: Lexington Books, 2008, p. 25.

⁴⁴ Apud, Carpentier, *La música...*, *op. cit.*, p. 210; el cual aparece idéntico en Ídem, ... *Ese músico que llevo dentro*, *op. cit.*, p. 377-378. Al parecer Carpentier cita de memoria ya que otros textos aparece como “Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local; y en lo limitado y circunscrito, lo eterno”, en Ídem, “Los problemas del compositor latinoamericano”, ... *Ese músico que llevo dentro*, *op. cit.*, p. 149; y como “Es dentro y no fuera donde hemos de buscar al Hombre (...), en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal; en las entrañas de lo temporal y pasajero lo eterno” en Ídem, “Un gran compositor latinoamericano: Heitor Villa-Lobos”, *Obras completas de Alejo Carpentier: ese músico que llevo dentro*, 1ra parte, Vol. 10, México: Siglo XXI Editores, 1987, p. 35; y que Hernández reproduce en Hernández, “Del rito...”, *op. cit.*, p. 8. Miguel de Unamuno escribió, en una carta dirigida a Francisco Soto y Calvo, “Porque es dentro, no me cansaré de repetirlo, y no fuera, donde hemos de buscar al Hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno” en Miguel de Unamuno, *Epistolario americano (1890-1836)*, Laureano Robles (ed.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 76; utilizo en el cuerpo del texto esa versión de la referencia a Unamuno, ya que fue la primera publicada por Carpentier en la edición de 1946 de *La música en Cuba*. Véase también Carpentier, “Estado actual de la música cubana”, *La música...*, *op. cit.*, pp. 150-152.

ideológica donde “las expresiones (...) de los pocos son transformadas discursiva y prácticamente en una *música para todos*.”⁴⁵

Fue el afrocubanismo también, el medio por el cual Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla buscaban reconocimiento de sus compatriotas y sus colegas fuera de la Isla, ya que la necesidad de proyección continental y su filiación como músicos americanos, según Victoria Rodríguez, no los apartaba de la universalidad, “sinónimo de un reconocimiento avalado sobre todo en el espacio europeo”⁴⁶. Al identificar rasgos comunes entre las músicas cubanas y de tradición centro-europea se buscaba el reconocimiento de la última hacia la primera, para lo cual era necesario construir una *lingua franca*, un lenguaje común que las pusiera a dialogar y las acercara con el público, como lo propuso el musicólogo cubano Leonardo Acosta en su libro *Música y descolonización*⁴⁷.

Esta construcción de una música *universal*, más que reconocimiento, busca validez y, si nos remitimos a Carpentier, eternidad, no por parte de toda la humanidad, sino de ese espacio europeo al que se refiere Victoria Rodríguez, al que se le ha intentado incrustar las aportaciones de la Música Cubana con la vara para medir lo eterno: el canon musical occidental.

Hablando únicamente de la música de Leo Brouwer, es aquí donde encontramos la primera discrepancia. Si bien las obras para guitarra de éste forman parte del *repertorio*⁴⁸ de los guitarristas de concierto en diversas partes del mundo y estos mismos han dedicado a éstas cuantiosas páginas de revistas especializadas en el instrumento, como *Guitar Review* e *Il Fronimo* cuyos editores y colaboradores son principalmente intérpretes⁴⁹, las músicas del compositor no forman parte del canon

⁴⁵ “the (...) expression of the few is transformed discursively and practically into ‘everyone’s music’”, en Moore, *Nationalizing blackness...*, op. cit., p. 5. El énfasis es mío.

⁴⁶ Rodríguez, “El afrocubanismo...”, op. cit., p. 317.

⁴⁷ Véase Gerard Béhague, “La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica”, *Latin American Music Review*, Vol. 27, Num. 1 (Spring/Summer 2006), p. 53.

⁴⁸ Kerman establece una diferenciación entre el repertorio, establecido por los intérpretes, y el canon, establecido por los críticos, Kerman, op. cit., pp. 111-112.

⁴⁹ Si bien Leo Brouwer fue reconocido por los intérpretes como un “fenómeno de la guitarra” además de compositor desde comienzos de su carrera, véase Richard Stover, “An interview with Leo Brouwer”, *Soundboard*, Vol. II, No. 4 (October 1975), pp. 72-74, y Dean Suzuki and Martin Brinkerhoff, “An interview with Leo Brouwer”, *Guitar & Lute*, No. 20 (January 1982), pp. 10-13; fue en la década de los ochenta que sus composiciones entraron en el repertorio de los ejecutantes del instrumento: en 1983 fueron publicados por Max Eschig los restantes *Estudios sencillos*, y la edición cubana de los mismos en

occidental, ese canon que según Richard Crocker, pertenece a la interpretación institucionalizada de la música clásica instrumental que involucra:

“una lista muy específica y restringida de sinfonías, cuartetos de cuerda, y sonatas (...) donde podemos imaginar la autoridad de la versión estándar que deriva (...) de factores reverenciales [pertenecientes a] impresionantes y amadas composiciones.”⁵⁰

Si bien el canon es un medio de jerarquía y hegemonía que establece autoridad a través de un modelo de comparación, que está incrustado dentro de un proceso histórico, y se caracteriza más por lo que excluye que por la pluralidad de sus propuestas⁵¹, la musicología cubana ha fallado en no reconocer que se puede hablar de múltiples cánones, como propone Joseph Kerman⁵². Y ha tratado de construir un tercer canon en el que se contrastan modelos establecido por las músicas de tradición

1985; para el año 1987 el estreno del *Concierto de Toronto* por John Williams en el festival *Guitar '87*, fue el evento más esperado por el público, en Constance McKenna, “Guitar '87 in Toronto”, *Guitar Review*, No. 71 (Fall 1987), pp. 1-5, además de Bryan Townsead, “The music of Leo Brouwer for guitar and orchestra”, *Guitar Review*, No. 98 (Summer 1994), pp. 7-14; para 1988 Brouwer era una figura casi mesiánica para los guitarristas, en Constance McKenna, “The International competition and festival of the Guitar in Havana”, *Guitar Review*, No. 74 (Summer 1988), pp. 1-6; y en 1998 el compositor cubano ya era considerado un clásico de la guitarra, en Eliot Fisk, “Cuba 1998”, *Guitar Review*, No. 114 (Fall 1998), pp. 1-2. No pocos fueron los textos de intérpretes que reconocían la relevancia de la figura y la música de Brouwer: véase Hakes, *op. cit.*; Dean Suzuki, “Brouwer’s works for the guitar”, *Guitar & Lute*, No. 20 (January 1982), pp. 14-16; e Ídem, “Selected reviews: Leo Brouwer”, *ibid.*, pp. 16-17; Diane Gordon, “Martiniqùe Vie carrefour mondial de la guitar, december 5-16, 1984”, *Soundboard*, Vol. XII, No. 2 (Summer 1985), pp. 159-164; Juan Helguera, “La entrevista: Leo Brouwer”, *La guitarra de México*, Año 1 (1986), pp. 10-19; Reginald Smith-Bridle, “Musical indeterminacy”, *Guitar Review*, No. 69 (Spring 1987), pp. 1-10; Carlos Molina, “Guitarists of Cuba”, *Guitar review*, No. 74 (Summer 1988), pp. 12-19; Brian Hodel “An interview with Jesús Ortega”, *ibid.*, pp. 8-11; Pincirolí, “... Part I”, *op. cit.*, Ídem, “... Part II” *op. cit.*, e Ídem, “... Part III”, *op. cit.*; David Reynolds, “A paradise closed to many, gardens open to a few”, *Guitar Review*, No. 114 (Fall 1998), pp. 4-14; Ídem, “The 1998 Havana international guitar competition”, *ibid.*, pp. 15; Ídem, “Echoes from the unpardonable void”, *ibid.*, pp. 16-19; Ídem, “A catalogue of Cuban guitar compositions”, *ibid.*, pp. 20-21; Jesús Ortega, “The Cuban system of guitar instruction”, *Guitar Review*, No. 199 (Winter 2000), pp. 1-6; Brian Hodel, “20th century music and the guitar part 2: 1945-2000”, *ibid.*, pp. 8-18; David Reynolds, “¡Oye, mi cuerpo pide Brouwer! The 10h Havana international guitar composition and festival teatro Amadeo Havana, Cuba May 13-20 2000 In memory of Masuro Kono”, *Guitar Review*, No. 120 (Spring 2000), pp. 6-13; Ídem, “Cuba: The 2002 Havana international guitar festival”, *Guitar Review*, No. 126 (2003), pp. 1-10.

⁵⁰ Apud, Kerman, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹ Caro, *op. cit.*, p. 25.

⁵² Y que se generan a partir del intérprete, del escucha, o del compositor; donde el autor del texto propone que debe de existir un nuevo paradigma para la reinterpretación del canon que empiece con el escucha, pero no deje de lado al intérprete y al compositor, Kerman, *op. cit.*, p. 120.

centro-europea, con las de los músicos prominentes de la Isla, y uno que otro compositor latinoamericano, en un intento de legitimar la música cubana, desde la misma, como parte del canon occidental.

Este enfoque, aunque nos ayuda a delimitar los modelos que definen qué es o qué no es la música cubana, no nos permite ver la pluralidad de músicas que influyen en cualquier compositor y cómo éste a su vez influye en otras manifestaciones sonoras, ya que intenta reducir las músicas a un puñado de elementos, en busca de asignar una categoría homogénea⁵³, el *estilo*, a la música de un compositor en una franja limitada de obras.

Podemos comprobar que este enfoque se ha introducido a los estudios de la música de Leo, como en el prólogo de la colección de ensayos, *La música, lo cubano y la innovación*, escritos por el compositor, e introducidos por Radamés Giró, donde afirma que:

“tienen el mérito de apartarse del lugar común de analizar la música cubana sólo en el marco de lo nacional, y de lo que ésta ha aportado a otras culturas musicales, sin tener en cuenta que, (...), la música cubana ha recibido – y aún asimilado – lo mejor del quehacer musical mundial”⁵⁴.

Otra forma más de comparar la música cubana con el canon occidental: queriendo demostrar que los principios y valores occidentales pueden ser también aquellos de los cubanos, mitificando, al igual que el canon occidental, a los *grandes hombres* que vinieron a salvar la música⁵⁵.

Si bien el canon establece hegemonías también hace lo propio con las jerarquías. Como se mencionó anteriormente, al igual que las obras de los compositores más importantes de la música de concierto en Cuba (Roldán, García Caturla y Ardévol), las obras de Leo Brouwer se pueden dividir en 3 periodos: nacionalista (1955-62),

⁵³ Rodríguez Cuervo reafirma esta postura al mencionar que en la música de vanguardia en Cuba se pueden encontrar “algunos rasgos característicos, que (...) permiten (...) evidenciar (...) *modos de hacer*, los cuales por su constancia y permanencia (...), nos dan la posibilidad de llegar a algunas generalizaciones.” En Rodríguez Cuervo, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Brouwer, *La música...*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵ Problemática expuesta en Ashby, *op. cit.*; y Alejandro Madrid, “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”, *Revista Argentina de Musicología*, 11 (2010), pp. 17-32.

vanguardista (1962-67), y un tercero descrito como la “nueva simplicidad”⁵⁶, siendo Brouwer el heredero prominente de la genealogía de la música de concierto cubana⁵⁷.

Estas narrativas se encuentran también en la mayoría de las biografías y entradas de diccionarios especializados que estudian a Brouwer y se han abocado a tratar de comprender la música de éste a través de una genealogía de la misma, agrupándola bajo esquemas reduccionistas y esencialistas. Algunos proponen una separación muy rígida, como la descrita en el párrafo anterior, otros intentan corregirla, además de los que proponen agrupaciones más flexibles. Lamentablemente casi ninguna toma en cuenta su música para cine y escena⁵⁸, éste último género abordado por Brouwer desde sus primeras composiciones, y terminan por establecer una línea temporal que ofrece más confusión que claridad.

Son dos las corrientes, que los estudios de la música del compositor en cuestión, que se han asentado como inamovibles en la periodización de su música: las de Dean Suzuki, Victoria Rodríguez y Villar⁵⁹; y la propuesta Paul Century y Roberto Pinciroli⁶⁰. La primera domina todos los estudios que se han producido por autores hispanoamericanos, la mayoría escritos en español, salvo algunos que se publicaron en *Latin American Music Review*. Estos toman en consideración la mayor parte de su música de concierto, pero omiten la que el compositor escribió para el Teatro Musical de la Habana, fundado por Carlos Alfonso Arau en 1962 y con el que Brouwer trabajó hasta mediados de 1964; al igual que las colaboraciones coreográficas con Alicia Alonso, Ramiro Guerra, y sus primeras bandas sonoras para el Instituto Cubano de Ciencias y Artes Cinematográficas (ICAIC) de la década de los sesenta. La segunda impera en los trabajos, generalmente tesis de Maestría y Doctorado, en idioma anglosajón. Ya sea que éstos critiquen la definición de cubanidad y afrocubanismo o no tomen en cuenta estas construcciones, su música para guitarra es el eje conductor,

⁵⁶ Rodríguez, “Brouwer, Leo”, *op. cit.*

⁵⁷ Carpentier, “Conversación con Alejo Carpentier”, ... *Ese músico que llevo dentro*, 3ra parte, *op. cit.*, p. 202; e Ídem, “Cuatro siglos de cultura cubana”, ... *Conferencias*, *op. cit.*, pp. 202-203.

⁵⁸ La única excepción es Victoria Eli Rodríguez, “Otra mirada al taller”, *Caminos de la creación*, *op. cit.*, pp. 109-176; tema que la autora describe como fundamental para analizar la creación musical cubana desde Victoria Eli Rodríguez, “Apuntes...”, *op. cit.*

⁵⁹ Suzuki, “The solo...” *op. cit.*; Rodríguez, “Brouwer, Leo”, *op. cit.*; y Villar, *op. cit.*

⁶⁰ Century “A portrait...”, *op. cit.*; e Ídem, *Idiom and intellect...*, *op. cit.*, pp. 13-17, 51-52; Pinciroli, “... Part I”, *op. cit.*, Ídem, “... Part II”, *op. cit.*, e Ídem, “Part III”, *op. cit.*

cuya mayor diferencia con la primera periodización radica en que su época de vanguardia termina en 1978, con el *Concierto de Lieja* (1978) para guitarra y orquesta⁶¹, y no 10 años antes.

Sin embargo, ninguno de estos estudios cuestiona siquiera si es conveniente que la música de un compositor, siendo tan diversa y ecléctica (o tenga muchas líneas, vertientes, corrientes y deltas), sea estudiada por medio de periodizaciones que traten de imponer una sola manera de buscar en un espacio temporal definido; o incluso si éstas cumplan una función o permitan cierta claridad⁶².

Todas las etiquetas que han tratado de definir el estilo de la música de Leo Brouwer: un día ecléctico, el siguiente *borrower*, otro sintético, ahora un hiperromántico⁶³ (sin embargo ¿acaso alguna vez dejó de serlo?), no ayudan a adentrarse en los procesos creativos de la misma y además tratan de unificar y establecer jerarquías sobre la diversidad, construyendo otro canon en la música del compositor. ¿No son igual de *cantabiles* la *Espiral eterna*, *Los negros brujos se divierten* o *Un día de noviembre*? ¿Sus músicas para cine no nos presentan experimentación en algunos filmes, y temas tan melódicos y tradicionales en otros? ¿Por qué no se puede hablar de un compositor latinoamericano como vanguardista y sí como innovador?

En 1992 John Cage mencionaba que el estado actual de la música puede entenderse como “muchas corrientes, o incluso, si se quiere pensar en un río de tiempo, que hemos llegado a un delta, puede que incluso más allá de un delta, a un océano que se extiende hasta el cielo”⁶⁴, y aunque esta afirmación pudiese ser aplicada a la genealogía de la música de Leo Brouwer, no otorga una carta de navegación por la cual encontrar los caminos de la creación que sigue el compositor, ya que éstos no obedecen una sucesión progresiva cronológica.

⁶¹ Dausend, p. 14. Pinciroli en cambio propone que este último periodo comenzó a partir de la pieza *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa* (1979), en Pinciroli, “... Part III”, p. 23.

⁶² Huston reconoce que no sirve de nada imponer categorías si no se tiene en cuenta el contexto, pero adopta la propuesta por Century, Huston, *op. cit.*, p. 5.

⁶³ Ecléctico en Century, *Idiom and intelect...*, *op. cit.*, pp. 14-17; para Tomás Marco *borrower* en Rodríguez y Rodríguez, “Epílogo infinito”, *op. cit.*, p. 179; el compositor se autodenomina hiperromántico en Ángel Calcines, “La música, el finito y Leo Brouwer”, *Opus Habana*, (2007), pp. 18-26, y McKenna, *op. cit.*, p. 15; sintético en Giró, “Brouwer, Leo”, *op. cit.*

⁶⁴ “We live in a time I think not of mainstream, but many streams, or even, if you insist upon a river of time, that we have come to a delta, maybe even beyond delta to an ocean which is going back to the sky.” Apud, Alex Ross, *The rest is noise*, London: Harper Perennial, 2011, p. 357. Tomo la traducción de Ídem, *El ruido eterno*, Barcelona: Seix Barral, 2009, p. 424.

Al igual que con el afrocubanismo, las vanguardias de mediados del siglo XX han sólo sido mencionadas de paso en la mayoría de los trabajos que hablan sobre la música de Brouwer que están listados al principio de este capítulo, sin siquiera mencionar ni analizar las maneras en las que el compositor las encontró y las deformó, para después olvidarse de ellas una vez que las utilizó. Algunas quedaron como un recuerdo, otras estuvieron muy presentes en la música de Brouwer durante mucho tiempo.

1.2. ... y la innovación (o la negación de la vanguardia).

Si bien los estudios sobre la obra y los procesos musicales de Leo Brouwer presentan algunos problemas metodológicos, los textos que relacionan su vida con su quehacer musical no ayudan a comprender mejor su obra. La mayoría de sus biografías tienen un escaso rigor metodológico, y presentan enormes loas al compositor. Lo que todas tienen en común es que no se adentran más en el papel que tuvieron las influencias musicales externas en los procesos creativos de Brouwer, e incluso las niegan. Al ser antes que compositor, intérprete de la guitarra, muy pocos de estos trabajos mencionan los demás instrumentos que tocó y estudió a lo largo de su carrera como fueron el cello, piano, contrabajo, clarinete, flauta, varios metales, y la percusión⁶⁵; y mucho menos analizan las herramientas creativas que el autor adquirió, a través de la experiencia como intérprete de los mismos, y que permearon sus procesos compositivos.

Estudiar las músicas vanguardistas de los compositores cubanos posteriores a la Revolución del 59 es un trabajo muy complicado. Algunos escritos sólo mencionan un puñado de nombres de compositores que crearon obras que siguieron ideologías de vanguardia, la cual se caracterizaba tanto por una búsqueda de renovación del lenguaje musical como por un desapego a la tradición occidental; y el acceso a las fuentes que pudiesen ser consideradas como primarias, como partituras y grabaciones, es muy limitado. Dicha limitación recae en la nula distribución a nivel internacional de estas fuentes. A pesar del enorme trabajo que han hecho el Instituto Nacional de

⁶⁵ Kronenberg, *op. cit.*, p. 32. Hay que recordar que el compositor estrenó su obra *Sonograma I* para piano preparado. Véase también Dausend, *op. cit.*, p. 11.

Música de Cuba, el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional *José Martí* y el sello discográfico EGREM por publicar las obras de sus connacionales, son pocas las producciones que se pueden encontrar fuera de la Isla⁶⁶. Tal vez la música para guitarra de Brouwer es la que tiene mayor publicación y distribución, trabajo realizado actualmente por Chester Music, Ricordi que forma parte de Universal Music Publishing, Schott Music y Doberman-Yppan a nivel Norteamérica. Lamentablemente la música para conjunto de cámara u orquesta de este compositor, junto con la de otros creadores cubanos, no ha tenido tanta suerte.

La vanguardia empezó en Cuba después del neonacionalismo y neoclasicismo del Grupo de Renovación Musical, conformado por José Ardévol y sus alumnos, la primera escuela cubana de composición en el siglo XX, cuyos alumnos más destacados fueron Gisela Hernández (1912-1971), Harold Gramatges (1918-2008), Edgardo Martín (n. 1915) y Argeliers León (1918-1991). Este movimiento modernista tuvo una vida como conjunto de 1942 a 1948 y buscaba a través del estudio de las formas tradicionales, extender el uso del lenguaje apegándose a la tradición⁶⁷. Desde los comienzos de la década de los sesenta creadores como Leo Brouwer, Carlos Fariñas (1934-2002), Héctor Angulo (n. 1932), Roberto Valera (n. 1938) y Juan Blanco (1919-2008) formaron parte de la autodenominada vanguardia cubana⁶⁸ para difundir las músicas contemporáneas propias y foráneas dentro de la Isla. La figura más destacada en la

⁶⁶ Desde 1969 Ardévol califica de limitada la labor de la edición de partituras, a cargo de Argeliers León, por parte la Biblioteca Nacional José Martí, Ardévol, *op. cit.*, p.166; en 1971 Martín afirma que “la música culta cubana se enfrentó [,del periodo de 1952 a 1960,] (...) con la más extrema carencia de posibilidades de difusión”, mismo mal de la grabación de esta música, además reconoce que esta labor de difusión, para 1968, aún continúa con deficiencias, en Martín, *op. cit.*, p. 119 y 205. Victoria Rodríguez menciona en 1989 que el lado vulnerable de la creación musical actual en Cuba es la difusión, Rodríguez, “Apuntes...”, *op. cit.*, p. 297; Fisk menciona que cuando visitó Cuba en 1998 incluso la música de Brouwer circulaba solamente en forma de fotocopias, Fisk, *op. cit.* EGREM lanzó la serie *Contemporáneos* en 11 discos que incluyen las músicas de los compositores que formaron parte de la vanguardia en Cuba, sin embargo solo se puede encontrar la pieza *Per sunoare a due* de Leo Brouwer en los servicios de *streaming* Spotify, Apple Music y Naxos Music Library, además de que al menos 5 de los discos pertenecientes a la colección contienen música de Leo Brouwer, véase Discogs, “Contemporáneos”, *Discogs*, consultado el 03 de julio del 2016 en <<https://www.discogs.com/search/?q=contemporaneos&type=all>>.

⁶⁷ Gerard Béhague and Robin Moore, "Cuba" *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 19 de junio del 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06926>>; Carpentier, *La música...*, *op. cit.*, pp. 331-332, 345-351.

⁶⁸ Martín nombra como *La Vanguardia Cubana* al grupo de músicos cubanos compuestos por los compositores Juan Blanco, Carlos Fariñas y Leo Brouwer, junto con el director de orquesta Manuel Duschesne Cuzán, en Martín, *op. cit.* p. 156.

divulgación de esta música fue el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005), cuya labor al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, fue fundamental para que se estrenaran varias de las partituras de los compositores antes mencionados, además de lograr que se escucharan por primera vez músicas nuevas en el país caribeño⁶⁹.

Isabelle Hernández afirma que la vanguardia en Cuba se inicia con Brouwer después de su llegada del Otoño de Varsovia en 1961, y junto con Juan Blanco, este último influenciado por Alejo Carpentier, trajeron a Cuba las nuevas músicas con procedimientos dodecafónicos, seriales, aleatorios, estocásticos y electroacústicos⁷⁰. El mismo Brouwer escribió acerca de la vanguardia musical en la Isla en un ensayo titulado *La vanguardia en la música cubana* que apareció por primera vez en 1970 en el Boletín *Música* que edita Casa de las Américas, para después ser incluido en el libro *La vanguardia, lo cubano y la innovación* publicado en 1982 y que posteriormente se reeditó en 1989⁷¹. Este ensayo también aparece en las dos ediciones de la colección *Gajes del oficio* en 2004 y 2007, en el cual Brouwer reconoce a la figura de Duchesne Cuzán como promotor de las músicas nuevas de los compositores jóvenes cubanos, además de mencionar, sin ir a los detalles, las técnicas desarrolladas en sus músicas para cine y hacer hincapié en la libertad de creación que dio el triunfo de la Revolución.

Algunos autores, incluso, afirman que el compositor en cuestión fue el primero en desarrollar estilos y técnicas vanguardistas anticipándose a sus contemporáneos, como se detallará a continuación, demostrando que se habla mucho sobre Brouwer pero en realidad se cuestiona poco como las diferentes narrativas se incrustan en la definición de su música y de las músicas en Cuba.

⁶⁹ Brouwer menciona que "Juan Blanco y yo, (...), encontramos el vehículo difusor [de nuestras obras] en Duchesne Cuzán, cuya labor de divulgación llega a la estadística de una obra estrenada por concierto.", en Brouwer, *Gajes...*, op. cit., p. 96; véase también Madrid, "El continuo...", op. cit., pp. 71-73; Hernández, op. cit., p. 90; Ardévol, op. cit., pp. 158-159; Martín, "5. Movimiento de vanguardia", op. cit., pp. 156-164; Robert Stevenson and Victoria Eli Rodríguez, "Havana", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 19 de junio del 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12587>>.

⁷⁰ Hernández, op. cit., pp. 90-91.

⁷¹ Brouwer, "La vanguardia musical en Cuba", *Gajes...* op. cit., pp. 95-101.

Afirmar, sin contextualizar en función de la idea de vanguardia, que en la obra *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1969) el compositor:

“aborda lo que ahora sería lo posmoderno, caracterizado por contrastes demasiado marcados en la estructura y la textura y emplea referencias a varios periodos históricos. [...] [así como L]a interpolación y superimposición de elementos de compositores como Bach y Beethoven en una sugerente heterofonía que raya en la caricatura”⁷²,

es desconocer toda una corriente estilística donde compositores como Bernd Alois Zimmerman (1918-1970) había ya, 4 años antes, realizado una ópera sólo con citas y referencias de otros autores: *Die Soldaten*⁷³.

Lo mismo sucede cuando se afirma que:

“Otro de los recursos técnicos que funciona como principio compositivo en [la] obra [de Brouwer] es el uso riguroso de la observación del espectro sonoro o fenómeno físico-armónico para la superposición del sonido, principio que muchas veces ha sido ignorado en la segunda mitad del s. XX.”⁷⁴

Esta confusión sugiere que corrientes musicales como la música espectral de Tristan Murail y Gérard Grisey, la música concreta de Pierre Schaeffer y Pierre Henry desde la década de los 40's, y la música electrónica de Milton Babbitt y Karlheinz Stockhausen no llegaron a Cuba o se ignoraron selectivamente.

Esta constante negación de las influencias externas en la música cubana, como se detalló anteriormente, también se aplica para estudiar y definir las músicas de vanguardia de los compositores de la Isla, la cual responde a una narrativa nacionalista que fue impulsada por el contexto político en cuestión: la Revolución cubana de 1959 y

⁷² Rodríguez, “Brouwer, Leo”, *op. cit.*

⁷³ Para ver más sobre las formas de collage y pastiche, además de la obra de Zimmerman véase Ross, *op. cit.*, pp. 480-482.

⁷⁴ Villar, *op. cit.*, p. 726.

el embargo efectuado a Cuba por parte de Estados Unidos iniciado en 1960. Dichas Negaciones han omitido 3 eventos determinantes en la vida de Leo Brouwer, que por ser vinculados con corrientes externas al quehacer sonoro cubano han sido poco estudiados, como son sus estudios con Vincent Persichetti en la Julliard School of Music, la influencia de la escuela Polaca⁷⁵ desde el Otoño de Varsovia, y la relación entre Hans Werner Henze y Brouwer, que fue determinante para lanzar su carrera a nivel internacional como compositor, intérprete y director de orquesta. Estos acontecimientos sólo son esbozados por Béhague, Giró, Kronenberg y Madrid⁷⁶. Clive Kronenberg es el que muestra un panorama más completo sobre estos eventos y los cataloga como determinantes, aunque deja de analizar cuáles fueron los procesos estéticos que subsisten en la música de Brouwer. Paul Century, en cambio, niega rotundamente la influencia de Henze en el compositor cubano y afirma que sucedió en manera inversa⁷⁷.

Brouwer obtuvo una beca del gobierno cubano para realizar estudios de música en Estados Unidos en la prestigiosa Julliard School of Music y en la Hartford University del 15 de octubre de 1959 al 24 de julio de 1960, que tuvieron que ser suspendidos por el rompimiento de relaciones entre ambas naciones. Durante su estancia en la primera institución realizó estudios de composición con Vincent Persichetti, al quien el compositor cubano consideraba un verdadero *Kapellmeister*, y fue compañero de Philip Glass (n. 1937) y Steve Reich (n. 1936), compositores con los que comparte más de una característica estética. Sobre la influencia de Persichetti en sus composiciones Hernández afirma:

“No creo que las clases de Persichetti le hayan enseñado algo (...). Leo en Estados Unidos no aprendió composición, quizá lo que hizo fue

⁷⁵ Cuando hablo de la escuela polaca me refiero a las músicas de los compositores polacos que fueron expuestas desde el Otoño de Varsovia, así como a la influencia de Karol Szymanowski. Para un recuento de cómo se empezó a definir esta escuela véase Adrian Thomas, *Polish music since Szymanowski*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 159-162.

⁷⁶ Behagué, “Countercurrents...” , *op. cit.*; Giró, *op. cit.*; Kronenberg, “Guitar composer”, *op. cit.*, p. 7-9; y Madrid, *El continuo...* , *op. cit.*

⁷⁷ Century, *Idiom and intellect...*, *op. cit.*, p. 11.

sistematizar y aclarar algunos aspectos que él mismo había encontrado como buen autodidacta que es.”⁷⁸

Sin embargo, al comparar el libro de Persichetti, *Twentieth Century Harmony*⁷⁹, con el texto *Síntesis de armonía contemporánea*⁸⁰ de autoría de Leo Brouwer, es posible encontrar varios recursos compositivos formales y estilísticos adoptados por el compositor cubano que aparecen por primera vez en el texto de Vincent Persichetti.

La clasificación de la 4ta aumentada como neutral o inconclusiva⁸¹, según su contexto, así como la doble función de algunos intervalos, aparecen por primera vez en el libro de Persichetti, y no se pueden encontrar referencias a estas características en los tratados de armonía más importantes de principios de siglo XX, como los de Paul Hindemith, Walter Piston, Nicolai Rimsky-Korsakov, Heinrich Schenker y Arnold Schoenberg⁸²; lo cual es un indicador de que esta sistematización aparece por primera vez en el texto de Persichetti. Además en este libro, Persichetti propone orquestrar cualquier acorde en función de las cualidades tímbricas que se quieran destacar. El texto de Brouwer contiene los dos preceptos antes mencionados sin hacer alusión al trabajo del compositor y teórico estadounidense. Por ser el del artista cubano un manual con fines didácticos y no un tratado, es inexacto afirmar que esta omisión haya sido deliberada.

Leo Brouwer en su texto utiliza un catálogo de ejemplos muy similar al que usa Persichetti en su tratado que incluye, este último, referencias a Belá Bartok, Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Roger Sessions, Anton Webern, Frank Martin, Charles Ives, Bern Allois Zimmerman, Arnold Schoenberg

⁷⁸ Hernández, *op. cit.*, p. 47. Rodríguez Cuervo es un poco más mesurada pero minimiza el hecho de la influencia de Persichetti: “Aunque alguno de esos formantes ocuparon un lugar en su estilo años más tarde, (...), no es menos cierto que Brouwer para entonces alimentó su información con vivencias que enriquecieron su visión y estimularon sus inquietudes.” Rodríguez y Rodríguez, “El taller del músico”, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁷⁹ Vincent Persichetti, *Twentieth century harmony*, Nueva York: W. W. Norton, 1961.

⁸⁰ Leo Brouwer, *Síntesis de la armonía contemporánea*, La Habana: Instituto del Libro, 1972.

⁸¹ “Neutral or restless” en el original.

⁸² Paul Hindemith, *Armonía tradicional*, Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2007; Walter Piston, *Harmony*, Nueva York: W. W. Norton, 1987; Nicolai Rimsky-Korsakov, *Tratado de armonía*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946; Heinrich Schenker, *Harmonielehere*, Viena: Universal Edition, 1978; y Arnold Schoenberg, *Tratado de Armonía*, Madrid: Real Musical, 1974.

y autores latinoamericanos como Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Alberto Ginastera.

El propio Brouwer ha mantenido una postura en la cual intenta apartarse del movimiento europeo de vanguardia (Stockhausen, Xenakis, Darmstadt, Venecia, Zagreb) recordando que para los cubanos:

“esas constantes [formativas] son sólo información: no determinantes en nuestra manera de hacer, pero sí formantes en nuestro ‘repertorio’ de referencias, en el balance técnico y estético”⁸³.

Es puntual al señalar que el compositor afirma que su cultura está en René Portocarrero, Servando Cabrera Moreno, Wifredo Lam, Raúl Milián, Amelia Peláez, José Martí, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, los toques rituales del siglo XVII, el siglo XIX de las danzas y contradanzas de Ignacio Cervantes⁸⁴. Sin embargo esta oposición llegó a ser más política que estética.

1.3. Alternativas para la vanguardia

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el crítico musical Wolfgang Steinecke fundó los *Internationales Ferienkurse für Neue Musik* (Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música) en Darmstadt, Alemania. Este evento fue financiado en parte, desde sus primeros años hasta 1949, por el gobierno estadounidense a través del departamento de Control de Información de la Oficina de Gobierno Militar de los Estados Unidos (OMGUS por sus siglas en inglés), oficina que se encargaba de todas las actividades culturales de la Alemania de la posguerra⁸⁵. Desde aquí el gobierno estadounidense promovía las aquellas prácticas musicales que consideraba benéficas y censuraban los ideales que consideraban peligrosos en la reinstauración del

⁸³ Brouwer, *La música*, op. cit., pp. 30-31; también el compositor afirma que “nunca fue influenciado por Stockhausen (...) y la dirección estructural seguida por [la] música [de Pierre Boulez] fue un error.” (“I was never influenced by Stockhausen, (...) the structural direction which [Pierre Boulez]’ music took was an error), en Dausend, op. cit., p. 11.

⁸⁴ Apud Lara, op. cit., pp. 42-43.

⁸⁵ Ross, op. cit., pp. 360-367.

pensamiento Nazi. Para concretar esta visión promovieron la música catalogada como *verboten* por el régimen de Hitler. Difundir la música prohibida por el Partido Nacionalsocialista fue también uno de los primeros objetivos de los cursos de Darmstadt, y fue la obra Arnold Schoenberg en la cual basaron la fundación de la nueva música alemana⁸⁶. La OMGUS intentaba también contrarrestar la cultura comunista en su afán de detener la propagación de los ideales marxistas en el país apenas des-nazificado, que llevó al desaliento de manifestaciones sonoras como el teatro musical de Kurt Weill, primer ensayo que sirvió para más tarde combatir el realismo social de Andrey Zhdanov y el Partido Comunista⁸⁷.

La reivindicación de la segunda escuela de Viena encontró en René Leibowitz su mayor promotor, compositor polaco radicado en Francia y mayor representante del radicalismo musical de finales de los años cuarenta. Mediante la publicación de su libro *Schönberg et son école: L'état contemporaine du langage musical (Schönberg y su escuela: El estado actual del lenguaje musical)* en 1946, propone instaurar la vanguardia como progreso teleológico de la evolución del lenguaje musical a través de la destrucción de la tradición y el pasado, evolución que, según el autor, se dio en las músicas de Schoenberg, Alban Berg, pero sobre todo en la música de Anton Webern⁸⁸.

La negación de la tradición decimonónica, en contraparte del estudio de las músicas de Stravinski y Bèla Bartok, además de músicas tradicionales hindúes, japonesas, balinesas y andinas, se afianzó a través de la obra de Olivier Messian, que fue invitado a los cursos de Darmstadt desde las primeras ediciones. En su libro *Technique de mon langage musical* publicado en 1944, propone mirar al sistema rítmico de la India y basar la música en nuevos modos de transposición limitado⁸⁹. No mucho tiempo después fue Pierre Boulez, el líder de la vanguardia europea durante la década de los 50's, quien afirmaba categóricamente que quien no hubiese adoptado

⁸⁶ Richard Taruskin aclara que tal prohibición de los Nazis hacia la música de Schoenberg fue más ideológica que estética, ya que la música de éste se prohibió por judía y no por abstracta o dodecafónica. Richard Taruskin, "Chapter 1 Starting from Scratch." *The Oxford History of Western Music*, New York: Oxford University Press, consultado el 13 Mar 2011 en <<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-001004.xml>>.

⁸⁷ Ross, *op. cit.*, pp. 360-367.

⁸⁸ *Loc. cit* y Taruskin, *op. cit.*

⁸⁹ Estos modos se basan en la escala de tonos enteros, la escala octatónica, otra que se asemeja a la escala de blues, la escala del clarinete del comienzo de la ópera *Salomé* de Richard Strauss, además de otras escalas simétricas. Ross, *op. cit.*, pp. 465.

los procedimientos de la música dodecafónica no merecía siquiera ser escuchado, además de publicar su controvertido artículo *Schoenberg ha muerto*⁹⁰.

La abstracción y la *libertad* de medios que se podían encontrar en la música dodecafónica fue el motivo principal por la cual el gobierno estadounidense financió la difusión de ésta, incluso en su propio país quitó el financiamiento a varias comisiones encargadas a Aaron Copland, por este reflejar en su música un folklore populista cercano a los ideales del realismo social instaurado en la mayoría de los países soviéticos. Las cátedras de diversas universidades como las de Columbia o Princeton encontraron mucho apoyo para componer y enseñar música con esta primera vertiente. En Europa la CIA financió algunos festivales y temporadas de concierto más, a través de fundaciones fachada, como las gestiones administrativas de Nicolas Nabokov en el ciclo de conciertos de música nueva *Domaine musicale*, organizados por Pierre Boulez en París, y el *Donaueschinger Musiktage*, a cargo de Heinrich Strobel⁹¹.

Contrario a la vanguardia occidental, el realismo social se instauró de manera oficial desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta la muerte de Stalin en 1955. Pasado este suceso varios países relajaron su política cultural, y permitieron sus creadores definir su propio camino de composición. Esta política pretendía contener la invasión *formalista* de la música occidental, música que no podía llegar a entenderse a simple escucha por cualquier persona, dado que no tenía referencias en su contenido a las creaciones del pueblo. Si bien esta política sirvió de instrumento de censura para los creadores de los países socialistas después de la Segunda Guerra Mundial, para cuando tuvo lugar la primera edición del *Warszawska Jesień* (Otoño de Varsovia) en 1956, y el Partido Comunista de Polonia sugiriera hacer caso a los postulados y prohibiciones de esta política, todos los compositores tuvieron la libertad de escoger sus técnicas y marcos de referencia musicales. Como se puede observar en la Fig. 1 el diseño del programa de 1961 estaba muy distante de la pintura objetiva y paisajística impulsada por el realismo social. El objetivo del Otoño de Varsovia era difundir la

⁹⁰ Pierre Boulez, "Schoenberg is dead", *Notes of an apprenticeship*, Nueva York: A. A. Knopf, 1968, pp. 268-275.

⁹¹ Ross, *op. cit.*, pp. 360-367.

música nueva de los creadores polacos, así como de estar al día y compararla con las obras de otros compositores, fueran soviéticos o pertenecieran a países occidentales⁹².

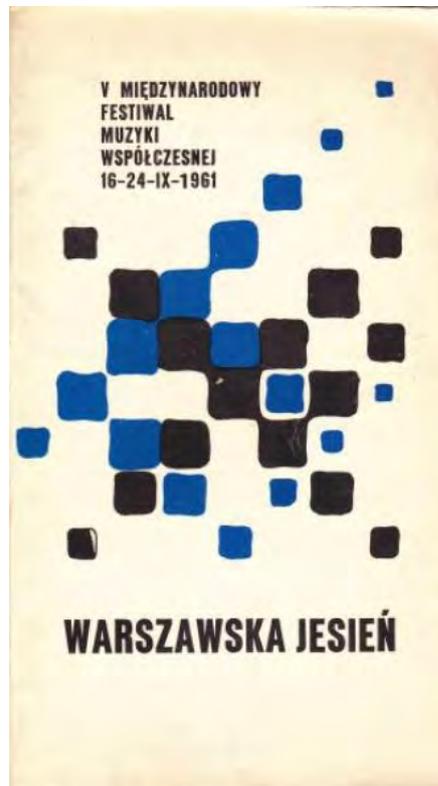


Fig. 1.1. Portada del V Festival Otoño de Varsovia de 1961.

Dentro de sus primeras ediciones hasta 1961 podemos encontrar que se interpretaron diversas músicas de compositores polacos como Thadeuz Baird, Karol Szymanowski, Tanja Bacewickz, Henry Gorècki, Kryztoff Penderecki y Witold Lutoslawski; además de composiciones de Edward Varèse, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Elliot Carter, John Cage, Toru Takemitsu, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Guido Petrassi, Cornelius Cardew, Bruno Maderna, Silvano Busotti, Michael Tippett, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Iannis Xenakis y Bèla Bartok⁹³. Si bien la segunda escuela de Viena fue el punto de partida de la vanguardia occidental, la música de Bartok fue el cimiento de la vanguardia desde el otro lado de la cortina de hierro. Es importante notar que ni en los cursos de verano de

⁹² Thomas, *op. cit.*, pp. 85-91.

⁹³ Para una lista completa de las obras interpretadas de 1958 a 1961 véase *Ibid.*, pp. 324-331.

Darmsdat ni en el festival de verano de Donaueschingen, el Otoño de Varsovia, o el *Domaine Musical*, tomaron en cuenta músicas de compositores latinoamericanos para su programación⁹⁴.

En 1961 Leo Brouwer viajó con apoyo del gobierno cubano al Otoño de Varsovia, que se celebró del 16 al 24 de septiembre. En ese año fue una obra la que acaparó toda la atención de los asistentes: *Juex Venitiens (Juegos venecianos)* (1960-1961) del compositor polaco Witold Lutoslawski, interpretada por la Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia bajo la dirección de Witold Rowicki⁹⁵. En esta ocasión se presentaba la versión revisada de la obra, estrenada un año antes en la Biala de Venecia en el Teatro de la Fenice.

En esta pieza, influenciada por el *Concierto para piano y orquesta* de John Cage, Lutoslawski plantea por primera vez introducir las técnicas aleatorias en su música. Sin embargo, el compositor desea controlar esta indeterminación. En la Ej. 1.1 se puede observar la línea melódica de todos los alientos en el primer recuadro. Cada instrumento toca su parte sin seguir un pulso rígido del director, incluso el compositor advierte que los ritmos escritos son sólo una guía para el intérprete, generando varias capas de *tempo* creando un contrapunto aleatorio (también conocido como aleatorismo controlado)⁹⁶ entre cada una de las voces, cuyo resultado es un discanto no sincrónico entre los diversos instrumentos. Esta búsqueda de introducir la indeterminación sin perder el control de su música fue una inquietud recurrente de Brouwer en obras como *Sonograma I* (1963), *Sonograma II* (1964), *Homenaje a Charles Mingus* (1965), *Conmutaciones* (1966), *Sonograma III* (1968), *Epigramas* (1968), *Exaedros I* (1969), *Per sonare a tre* (1970), *Concierto para flauta* (1972), *Canción de*

⁹⁴ Tal vez la única excepción sea la música de Mauricio Kagel, nacido en Argentina pero residente de la ciudad de Köln, Alemania desde 1957.

⁹⁵ Andrzej Chłopecki, "Venetian games", *The Witold Lutoslawski Society*, 2013, consultado el 19 de noviembre del 2015 <<http://www.lutoslawski.org.pl/en/composition,52.html>>.

⁹⁶ El término aparece en una reseña sobre la obra que hizo The Witold Lutoslawski Society para conmemorar los 100 años del nacimiento del compositor, loc. cit; éste lo define como " (...) técnica (que no tiene que ver con la improvisación), en la cual cada instrumentista toca su parte de manera no sincrónica, con una nueva calidad textural resultante." (" (...) technique (which has nothing to do with improvisation), all the orchestra's musicians play their parts solo, non-synchronously, resulting in a new quality in musical texture".

gesta (1973) *Parábola* (1973) y *Tarantos* (1974). Hernández⁹⁷, Rodríguez y Rodríguez⁹⁸, y Villar⁹⁹ reconocen como una preocupación estética del compositor cubano controlar la indeterminación, pero nunca ven la obra de Witold Lutoslawski como un punto de partida de dicha búsqueda. Ejemplos de estas polifonías no sincrónicas se pueden encontrar en las obras *Per sonare a tré* compuesta para flauta, viola y guitarra utiliza el mismo proceso del contrapunto aleatorio del compositor polaco, Ej. 1.2; así como en *Acerca del cielo el aire y la sonrisa* (1979) para orquesta de guitarras, Ej. 1.3.

A pesar de utilizar la técnica compositiva anterior, el acercamiento que Leo Brouwer tuvo a la indeterminación, plasmada en el ensayo “La improvisación aleatoria”¹⁰⁰, no hay ninguna referencia a la escuela polaca, distanciándose de ésta al otorgar una cualidad improvisatoria a la indeterminación. En este ensayo hace un recuento de los elementos sonoros que el compositor pudiera poner a disposición del intérprete para crear música de manera indeterminada, y con los cuales el intérprete improvisa, o mejor dicho, amplía y crea, sin dejar de lado las formas abiertas y las teorías de la probabilidad. Tampoco hace alusión al deseo de control y concluye que el aleatorismo es “en música, entre otros aspectos, el aporte de las ciencias matemáticas probabilísticas al arte sonoro”¹⁰¹.

⁹⁷ La autora opina: “Este aleatorismo siempre va a ser controlado por el autor. La libertad tiene sus límites” en referencia a las obras de Leo que van desde las *Variantes para un percusionista* (1962) hasta las *Conmutaciones* (1966). En Hernández, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁸ Martha Rodríguez sitúa como influencia de la obra *Variantes para un percusionista* la obra *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, escuchada en por Leo en el Otoño de Varsovia de 1961, y aunque observa técnicas aleatorias en esta obra, no se hace mención a la música de Lutoslawski. En Eli y Rodríguez, *op. cit.*, pp. 37.

⁹⁹ Villar, *op. cit.*

¹⁰⁰ Brouwer, *Gajes...* *op. cit.*, pp. 69-75.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 74.



Ej. 1.1. Fragmento de las secciones A, C, E, G para los alientos de *Jeux Venitiens* (1961) de Witold Lutoslawski. Las instrucciones señalan que “el director da la señal del comienzo y finalización de cada sección (el pulso que muestre el final de la sección A es el comienzo de la B [...], etc.) Cuando la señal para la finalización de cada sección es dada, los intérpretes deben de interrumpir lo que estén tocando. Si para cuando esto sucede algún instrumentista ha tocado su parte hasta el final, este debe repetirla desde el principio de la sección. En las secciones siguientes, que están indicadas por las letras en el orden C, E, G, las partes no deben ser tocadas desde el principio, sino desde cualquier frase entre dos cesuras. Cada músico debe tocar su parte con la misma libertad como si estuviera tocando solo; los valores rítmicos sirven sólo como guía...”¹⁰²

¹⁰² “The conductor gives the sign for the beginning and the end of each section (the beat showing the end of section A also indicates the beginning of section B [...], etc.). When the sign for the end of the section is given, the performers must interrupt playing immediately. If by this time the player has already played his part to the end, he should repeat it from the beginning of the section. In the following sections, which are indicated by the letters in the order C, E, G, the individual parts ought not to be played from the beginning but any other place between two caesuras. Each musician should play his part with the same freedom as if he were playing it alone; the rhythmic values serve only as a guide...”, Witold Lutoslawski, *Jeux Venitiens*, Celle: Moeck Verlag, 1962, p. 2.

Lento *oscuro e dolce*

8 10"-12" 9 5" 10 5"

V *nat.*
ppp sempre

VI *nat.*
ppp sempre

VII *nat.*
ppp sempre

VIII *nat.*
ppp sempre

Ej. 1.3. Números de ensayo 8-10, partes de guitarras V-VII, *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa* (1979) de Leo Brouwer.

La escuela polaca también influyó en Brouwer¹⁰³ a través de la obra de Krzysztof Penderecki (n. 1933), quien en su obra *Wymiary czasu i ciszy* (*Dimensiones del tiempo y el sonido*) de 1960, toma como referente a las teorías formales del pintor suizo Paul Klee, representante de la escuela de diseño de la Bauhaus. Acerca de esta obra Penderecki señala:

“La composición es un esfuerzo de trasplantar algunas premisas técnicas de Paul Klee y Yves Klein en el lenguaje sonoro. Estas analogías son aparentes en la operación de segmentación de varios colores y estructuras, vinculado al fundamento de ‘penetración’ (Klee).”¹⁰⁴

¹⁰³ Al parecer Brouwer reconoce a la escuela polaca, y su viaje a Varsovia en 1961, como un punto de partida no sólo para su música sino para toda la vanguardia musical cubana. Desafortunadamente no va más a fondo que una simple mención. Brouwer, *Gajes...*, op. cit. pp. 95-96. Lo mismo sucede en Dausend, op. cit., p. 11 donde afirma que “(...) la escuela polaca [influyó en mi obra] de manera más poderosa que la de Darmstadt, Donaueschinger o Colonia” (“(...) the Polish school was far more powerful than that of Darmsatdt, Donaueschinger or Cologne.”).

¹⁰⁴ “The composition is an attempt to transplant some technical premises of Paul Klee and Yves Klein into the language of sound. These analogies are apparent in the segmental operation of various colours and structures, linked on the basis of ‘penetration’ (Klee)...” Apud Thomas, op. cit., p. 166.

Tal vez las referencias a Paul Klee por parte de Brouwer son las más estudiadas en los trabajos que hablan sobre la vida y obra de del compositor cubano. El mismo Leo escribió sobre la influencia que tuvo Klee y la Bauhaus, cuyo fundador fue Walter Gropius, en su obra y como el diagrama de árbol, en el cual “lo que es común al todo es común a las partes y viceversa”¹⁰⁵, es un axioma fundamental de su estética.

Si bien no se puede afirmar que Penderecki le comunicó directamente a Brouwer que el acercamiento a las teorías de la forma y el color de Klee eran el camino a seguir para conectar el mundo de la música y la pintura, y encontrar nuevas formas renovar la sintaxis del lenguaje, sí podemos asegurar que Brouwer no fue el primero ni el único que recurrió al pintor suizo¹⁰⁶. Existía un conjunto de compositores, entre ellos Penderecki, Frank Martin y el mismo Brouwer, que recurrieron a caminos diferentes de la vanguardia centroeuropea.

Otro de los recursos de los cuales la escuela polaca es precursora fue el uso prolongado de silencios¹⁰⁷, Ej. 1.4, empleados por Brouwer en obras como *Variantes para un percussionista* (1962)¹⁰⁸, Ej. 1.5, *Dos conceptos del tiempo* (1965) y *Canticum* (1968), Ej. 1.6. La búsqueda de la universalidad a través de la música cubana, que se analizó en párrafos anteriores, también tuvo su contraparte polaca, fue Karol Szymanowski quien escribió en 1920:

¹⁰⁵ Brouwer, *Gajes...*, op. cit. p. 45. Véase también Wistuba-Álvarez, *La música...*, op. cit., p. 30; Dausend, *op. cit.*, p. 13; y McKenna, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁶ La obra de Penderecki anteriormente citada se estrenó en el Otoño de Varsovia de 1960, para 1961 existían ya grabaciones de las interpretaciones de la edición anterior, no obstante PWM editó esta obra hasta 1962, véase Thomas, *op. cit.*, p. 160. No ha sido posible corroborar que Leo Brouwer logró tener acceso a esa obra, sin embargo una de las obras de Leo que tiene un símil en cuanto a construcción estética es *Dos conceptos del tiempo* (1965). La obra que sí escuchó en 1961 fue *Homenaje a las víctimas de Hiroshima* (1960) de Penderecki, véase Brouwer, *Gajes...*, op. cit., p. 95. Madrid hace referencia a la técnica de clusters sostenidos, utilizada por Penderecki en esta última obra y en la obra *Atmospheres* (1961) de György Ligeti, como proceso utilizado por Leo en *La espiral eterna*, Madrid, “El continuo...”, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁷ Además de la notación de silencios a través de las dos mayúsculas en corchetes por una duración cronométrica, otro recurso de estilo editorial que fue adoptado por la comunidad internacional, del cual el compositor polaco Andrzej Panufnik fue precursor, es el dejar en blanco las partes instrumentales que no tocan, Thomas, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁸ Aunque Hernández menciona que desde esta obra Leo da señales de indeterminación en su estética, Hernández, *op. cit.*, p. 68, y Rodríguez lo reafirma, Eli y Rodríguez, *op. cit.*, p. 37, las *cadenzas* no se pueden considerar como procesos aleatorios.

“Dejemos que todas las vertientes que brotan del arte universal se mezclen con las nuestras; que éstas impregnen, diferencien y lo transformen de acuerdo a sus atributos particulares. No debemos perder la conexión orgánica con la cultura universal, porque es solamente en ese plano que un realmente grandioso, viviente arte, incluyendo la música nacional, puede florecer”.¹⁰⁹

Ej. 1.4. Inicio de *Epiphany music (Música de epifanía)* (1963) de Tadeusz Baird.

Ej. 1.5. Compases 142-147, Var. IV, *Variantes para un percussionista* (1962) de Leo Brouwer.

¹⁰⁹ “Let all streams springing from universal art mingle freely with ours; may they impregnate, differentiate and transform it in accordance with its particular attributes. We ought not to lose organic connection with universal culture, because it is only on such a plane that a truly great, living art, including nationalistic music, can flourish.” Apud, Thomas, *op. cit.*, p. ix.

a C. Molina

CANTICUM

para guitarra

Leo Brouwer
(1968)

Duración } 4' - 4'30"
Duration }
Spieldauer }

I Eclosión

The musical score for the beginning of 'Canticum' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It starts with a forte (*fff*) dynamic and a 'segue' instruction. The score is divided into several measures, each marked with a guitar technique: 'G.P.' (Guitar Pedal) and 'simile' (sim.). The first measure is marked with a wavy line above the staff, indicating a tremolo effect. The second measure is marked 'G.P.' and 'dejar vibrar / let it vibrate / klingen lassen'. The third measure is marked 'simile' and '6'' (sixteenth notes). The fourth measure is marked 'sim.' and '3'' (triplets). The fifth measure is marked 'G.P.' and '6'' (sixteenth notes). The sixth measure is marked 'G.P.' and '4'' (quarter notes). The seventh measure is marked 'G.P.' and '6'' (sixteenth notes). The eighth measure is marked 'G.P.' and '4'' (quarter notes). The score ends with a final 'G.P.' marking.

Ej. 1.6. Inicio de *Canticum* (1968) de Leo Brouwer.

Como mencionamos anteriormente, la música y carrera musical de Leo Brouwer despegó de manera internacional en cierta medida por la figura de Hans Werner Henze¹¹⁰. En 1969 este último viajó a Cuba en dos ocasiones, donde trabajó en su Sexta Sinfonía, obra donde se emplean ritmos afrocubanos, además de su Concierto para viola *Compases para preguntas ensimismadas*, y su recital para cuatro instrumentistas *El cimarrón*. Esta última la terminó en febrero de 1970 en Marino, Italia. La obra está escrita para cuatro ejecutantes: flauta, guitarra, percusión y narrador. Para el estreno del 22 de junio 1970 en el festival de Aldeburgh¹¹¹, los intérpretes fueron Karlheinz Zöllner, Leo Brouwer, Somu Yamash'ta y William Pearson respectivamente.

Aunque la mayoría de los estudios sobre la vida de Brouwer no mencionan siquiera este evento, Hernández, en su libro *Leo Brouwer*¹¹², hace un recuento muy acertado de los hechos en los que colaboraron ambos compositores, sin embargo, no

¹¹⁰ Leo Brouwer menciona que Henze mostró inmediatamente empatía por su música, y gracias a ello fue invitado por éste a Europa, y que conllevó el inicio de una creciente carrera artística, en McKenna, *op. cit.*, p. 11.

¹¹¹ Festival organizado por el compositor británico Benjamin Britten en Aldeburgh, Inglaterra; y que se contraponía a la vanguardia centroeuropea de la segunda mitad del s. XX. Véase Ross, "Grimes! Grimes!", *op. cit.*, pp. 427-460.

¹¹² Hernández, *op. cit.*, pp. 137-143.

se adentra en las afinidades de ambos compositores. Henze quien al igual que Brouwer tomó como uno de sus referentes a Paul Klee, se apartó desde muy temprano de la vanguardia centroeuropea de la escuela de Darmstadt y trabajó desde 1946 en música para la escena¹¹³. El compositor cubano también tenía mucha experiencia en la música para la escena, como lo es el *El cimarrón* de Henze, desde su colaboración con el Teatro Musical de La Habana, sus músicas para los ballets *Auto Sacramental* (1961) y *Conflictos* (1963); además de la colaboración con el coreógrafo Luis Trápaga con la obra *Elogio de la danza* (1964). Henze dirigió en Cuba el estreno de la obra *Exaedros* de Brouwer, así como el *Sonograma II* con la Komische Oper de Berlín.

Sin duda fue a partir de que la editorial Schott, que controlaba los derechos de publicación y distribución de la música de Henze, publicó en 1972 una nueva versión para guitarra sola, realizada por Brouwer, de *El cimarrón: Historias de El cimarrón*, que la música del compositor cubano empezó a ser distribuida de manera internacional¹¹⁴. También fue a raíz de la colaboración con Henze en la grabación de 1970 de *El cimarrón* para el sello Deutsche Grammophon¹¹⁵, con los intérpretes que estrenaron la obra, que el compositor cubano tiempo después grabó dos discos para el mismo sello: el primero incluía músicas del Renacimiento, además de obras contemporáneas para guitarra¹¹⁶, el segundo una selección de músicas nuevas para guitarra con obras de compositores como Silvano Bussotti y Cornelius Cardew, que participaron en el Otoño de Varsovia de 1961, además de obras de Cristóbal Halftter, Henze, Juan Blanco, Mestres-Quadreny, Maurice Ohana, Arrigo y una versión para guitarra sola de *Exaedros* del mismo Brouwer¹¹⁷.

Al parecer los movimientos de vanguardia influyeron más en el compositor en cuestión de lo que ciertos autores quisieran admitir, estableciendo que la innovación

¹¹³ Virginia Palmer-Füchsel, "Henze, Hans Werner", *The new grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres: MacMillan, 2001, pp. 386-397.

¹¹⁴ Publicadas en 1973 fueron *Danza característica*, *Tres apuntes*, *Variante para un percusionista*, *Elogio de la danza*, *Sonograma II*, *Dos conceptos del tiempo*, *Canticum*, *Exaedros I*, *Cantigas del tiempo nuevo*, *Exaedros II*, *Sonata "pian e forte"*, y *La espiral eterna*, por la misma casa editorial.

¹¹⁵ Hans Werner Henze: *El cimarrón*, William Pearson, Karlheinz Zoeller, Leo Brouwer, Stomu Yamash'ta (ints.), Deutsche Grammophon, 1971, CD.

¹¹⁶ Leo Brouwer, *Werke Für Gitarre Solo Von Gaspar Sanz, Luis De Narváez, Fernando Sor, Cornelius Cardew, Hans Werner Henze, Leo Brouwer*, Deutsche Grammophon, 1971, CD.

¹¹⁷ Leo Brouwer, *Rara*, Deutsche Grammophon, 1973, CD. Además Brouwer también grabó como intérprete para ERATO y RCA Italia. El compositor cubano menciona los pormenores de la relación con Deutsche Grammophon en McKenna, *op. cit.*, pp. 11-12.

en su música se dio sólo mediante de manera intrínseca, como lo plantea Radamés Giró¹¹⁸. El problema de este tipo de posturas no es la veracidad o falacia de sus conclusiones sino lo que también intenta el compositor español Tomás Marco al adentrarse a la música del compositor cubano, definir el estilo (conjunto de características) en una sola palabra que una y armonice todas las vertientes compositivas del músico cubano. Esta definición está plasmada en el libro *Leo Brouwer: caminos de creación*¹¹⁹, en el cual las autoras Martha Rodríguez y Victoria Eli Rodríguez elaboran una revisión de las diferentes rutas y elementos de varios estilos que el compositor utilizó en su música de concierto y para cine.

Ante esta disyuntiva, como lo expusimos anteriormente ¿Es la música de Leo Brouwer ecléctica o sintética? ¿Se pierde originalidad y creatividad al citarse a uno mismo? ¿Se puede hacer una cita sin repetirse o hasta qué punto se puede catalogar a un compositor como *borrower*¹²⁰? ¿Hay una validación de la música si ésta se tiene una conexión directa con la nacionalidad del compositor? ¿Debes resistir o ir en contra de la vanguardia?

Todas estas preguntas son imposibles de responder si tenemos un enfoque estilístico (reducir a unas cuantas características) y nacionalista de la música. Una música que entra y sale de la cubanidad¹²¹ y que habilita varios espacios donde existe la diferencia no se puede estudiar con las preguntas que lanza la musicología tradicional positivista, ¿qué? ¿cuáles?, sino a través de un cambio de perspectiva a ¿para qué? y ¿cómo?¹²²

¹¹⁸ Brouwer, *La música...*, op. cit., p. 5.

¹¹⁹ Eli y Rodríguez, *op. cit.*, pp. 179.

¹²⁰ Tomás Marco puntualiza que es mejor denominar a este fenómeno como *músicas sobre músicas*. Además define el término *borrower* como “ (...) el manejo [por parte de otro compositor] de materiales sonoros externos y de autoría bien definida. No es un caso de citas en sentido estricto, tampoco de collages, es un proceso de diálogo con sus verdaderos ancestros para extraer de ellos algo no sólo nuevo sino personal (...)” en loc. cit.

¹²¹ Paráfrasis a la pregunta con la que el antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini comienza su libro *Culturas híbridas*: “¿Cuáles son. (...), las estrategias para entrar y salir de la modernidad?”, en Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: De Bolsillo, 2009, p. 13.

¹²² Véase Alejandro Madrid, “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier.”, *Trans 13*, SIBE, 2009, consultado el 04 de junio del 2012 <<http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>>.

CAPÍTULO II:

La música como proceso – La música como audiotopía

2.1. Utopías desde la modernidad

Como se analizó en el capítulo anterior la ideología nacionalista de la música en Cuba, que está fundamentada en los ritmos afrocubanos, surge de la necesidad de los artistas y compositores de definirse desde sí mismos. Y tanto para estudiar las músicas de sus creadores de principios del siglo XX, como para hablar de las músicas de vanguardia de principios de los años 60, la musicología cubana intenta apartarse lo más posible de cualquier corriente estética surgida fuera de la Isla. Narrativa que no es ajena al estudio de la música de Leo Brouwer.

Pero aunque algunos autores afirman que en el compositor cubano “su creación y sus actos artísticos son un desafío a las posturas de un arte centralizado”¹²³, no admiten que a la vez buscan reconocimiento por parte de este arte centralizado, como lo afirma Victoria Rodríguez. Y para lo cual se ha intentado construir la música *universal*, donde las músicas de compositores cubanos tienen su aceptación dentro del canon. Sin embargo la musicología cubana no ha podido definir que tan universal es esta música, tanto de la que buscan reconocimiento, como la que escriben los creadores de la Isla, y tampoco han establecido este espacio sonoro como mediación entre su música y la del resto del mundo, sin reconocer que este intento es una prolongación de los proyectos nacionalistas que buscan validar sus músicas porque tanto más se basan en valores universales¹²⁴. Referirse a la música de compositores centro-europeos y sus instituciones como canon centro-europeo, en vez de música *universal*, permite establecer el marco de referencias y valores musicales a los cuales se buscan apegar los críticos y compositores cubanos, además de poder definir el otro canon que la musicología de este país intenta formar.

Y es aquí donde surge la primera contradicción. Si la musicología cubana habla en términos de cánones aceptaría que sólo busca reconocimiento de sus músicas por parte de las instituciones y músicas centro-europeas, donde su identidad cubana

¹²³ Mesa, *op. cit.*, p. 84. Béhague menciona que “por su propia ideología de innovación, la música nueva ha luchado y sigue luchando contra el *establishment*”, en Béhague, “La problemática de la posición...”, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁴ Véase Ashby, *op. cit.*

tendría que ser negociada con dichas instituciones. Es importante notar que los críticos y compositores cubanos no han encontrado el término adecuado para hablar de su música sin perder su identidad y reconocer que en sus músicas buscan puntos de contacto que les permitan dialogar con otras músicas¹²⁵, y mucho menos cuando estos compositores no buscan coincidencias o referencias a las identidades propuestas por sus críticos. Por lo que es necesario encontrar un marco teórico que permita estudiar las músicas de algún compositor y las identidades que habilita desde sus múltiples facetas, y no sólo desde los *ellos* y los *nosotros* que impera en la musicología cubana.

Si bien la música en Cuba ha sido estudiada por las afinidades, rasgos o marcas que se encuentran en sus obras, los estudios de las músicas cubanas entran en crisis cuando las músicas de este país no encuentran similitudes sino diferencias con su identidad cultural – a la vez que tratan de eliminar estas diferencias. Esto se debe a que desde una perspectiva nacionalista no se reconoce que la música puede pertenecer a algún país, sin ser exclusivamente nacional¹²⁶. En el caso de Leo Brouwer siendo los intérpretes de la guitarra de diversos países los que más se acercan a su obra, y las referencias del compositor tan diversas -tanto Toru Takemitsu como la escuela polaca de composición, la vanguardia centro-europea o el minimalismo neoyorkino- es necesario identificar las diversas realidades sonoras que su música habilita.

Para ello es indispensable cambiar la perspectiva que establece que las obras musicales son objetos sonoros donde el escucha únicamente puede apreciar su belleza o emoción, y el rol del intérprete es reproducir fielmente estos objetos. También es imperante integrar a la crítica de la música las preguntas planteadas por los estudios del *performance*, basadas en la definición de oraciones performativas de J.L. Austin¹²⁷,

¹²⁵ Béhague menciona que los compositores caribeños deberán "... saber distinguir entre la cultura opresora y la cultura universal, y, (...), poder percibir sin ambigüedad los rasgos de la una y la otra, suponiendo, (...), la no coincidencia entre las dos.", en Béhague, "La problemática de la identidad...", *op. cit.*, p. 44.

¹²⁶ Kun, *op. cit.*, p. 20. Véase también Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid, "Introduction: The postnational turn in music scholarship and music marketing", *Postnational musical identities*, Lanham: Lexington Books, 2008, pp. 3-18.

¹²⁷ Madrid detalla esta conceptualización al mencionar que "(...) en el lenguaje existen algunas enunciaciones gramaticales correctas que no pueden catalogarse como declaraciones porque no describen nada ni son falsas o verdaderas. De hecho, el pronunciamiento de este tipo de enunciaciones las vuelve parte del "hacer de una acción". Austin llama a este tipo de enunciaciones "oraciones

donde la búsqueda no va encaminada a qué son las acciones o eventos culturales que estudia – como lo pueden ser la música, la literatura, el teatro o la danza - sino entender “qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente hacer en su vida cotidiana.”¹²⁸ Como lo plantea Alejandro L. Madrid, desde los estudios de performance se intenta responder cuáles son los usos sociales y culturales de las músicas, o planteándolo desde otra manera, según Jnan Blau, qué pasa cuando la música sucede¹²⁹. Este enfoque terminará con los análisis reduccionistas de la musicología cubana que, al igual que la musicología tradicional, intentan definir cómo las partituras deben ser convertidas en sonido a través de nociones como lo correcto de la interpretación, la autenticidad histórica o la reproducción del espíritu *verdadero* de dicha obra¹³⁰. Además a través de este enfoque performativo se logra reconocer que la música puede ser pensada en términos de espacio y los espacios, reales o imaginarios, que contiene y a los que remite, permitirá hablar acerca de las maneras en que la cultura es disputada y consolidada, así como puesta a sonar o silenciada, produciendo identidades a través del sonido¹³¹.

El comunicólogo y crítico cultural Josh Kun propone en su libro *Audiotopia: Music, race and America* que “el sonido, el espacio y la identidad convergen a través de las audiotopías.”¹³² Este concepto lo formula a partir de la noción de *heterotopías* de Michael Foucault, donde, para el filósofo francés según Lawrence Grossberg, las heterotopías son un espacio posible para las utopías, caracterizadas por la juxtaposición “en un sólo lugar de diversos sitios (...) que son a veces incompatibles.”¹³³ Ya que la música absorbe y mezcla diversos estilos históricos,

performativas” porque hacen o *performan* lo que están diciendo.” En Madrid, “¿Por qué música...”, *op. cit.*

¹²⁸ Loc. cit; véase Philip Auslander, “Musical Personae”, *The Drama Review* 50:1, (Spring 2006), pp. 100-119. La palabra *performar* en este trabajo se usa en su sentido más amplio: (re)interpretar, aceptar/rechazar, imposición/negociación.

¹²⁹ Madrid, “¿Por qué música...”, *op. cit.*

¹³⁰ Loc. cit.

¹³¹ Kun, *op. cit.*, p. 21-22.

¹³² “(...) sound, space, and identity [converge] through audiotopias”, Loc. cit.

¹³³ Apud, Kun, *op. cit.*, p. 23.

nacionales y culturales, al igual que tradiciones dentro y a lo largo del espacio, pensar en términos de audiotopías toma sentido¹³⁴.

Las audiotopías son “el espacio musical de la diferencia, donde las contradicciones y conflictos no se anulan entre ellos sino coexisten y sobreviven a través del otro”¹³⁵. Este enfoque, si se aplica al estudio de la música de Brouwer, permitirá dar cuenta de los diferentes espacios e identidades que se yuxtaponen y que se reflejan, habilitan o profetizan a través de su música¹³⁶. Alejarse del enfoque de la musicología cubana que resume la identidad a través del estilo, es reconocer que cada individuo posee múltiples identidades y son éstos los que las organizan y desarrollan, permitiendo acercarse a éstos desde las diferentes versiones de sí mismo y entenderlos de múltiples maneras¹³⁷.

Si bien hablar de hibridez remitirá a una práctica sonora que fusiona elementos de músicas que comparten características comunes, y por lo tanto se aceptan entre ellas (y los grupos culturales que las ponen en práctica), no permite que éstas sean yuxtapuestas conscientemente por el compositor evitando resolver las diferencias entre cada cual. Hablar en términos de audiotopías, en cambio, evitará establecer líneas históricas en las cuales se busque superar el pasado, incluido el pasado de un mismo creador, forzando similitudes o buscando encontrar referencias donde no existen.

Las contradicciones eran el pan de cada día en la Cuba de 1986, tanto en temas políticos como estéticos. Leo Brouwer sufrió de éstas cuando impartió cursos dentro del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC -grupo que fue punta de lanza del movimiento denominado *Nueva Trova Cubana*, y que logró una repercusión internacional desde sus inicios. Los compositores ligados a la *Nueva Trova* también fueron censurados en algún momento por el régimen cubano por tener dentro de sus

¹³⁴ Loc. cit. “(...) is a musical space of difference, where contradictions and conflicts do not cancel each other out but coexist and live through each other.”

¹³⁵ Loc. cit.

¹³⁶ Loc. cit.

¹³⁷ Walter Clark propone seguir la conceptualización de identidad propuesta por Georgia Wranke en su libro *After identity: Rethinking race, sex and gender* para estudiar las músicas latinoamericanas, y definir los límites de este último género, en Walter A. Clark, “Preface: What makes Latin American music “Latin”? Some personal reflections”, *The Musical Quarterly*, Vol. 91, No. 3-4 (2009), pp. 167-176.

influencias a la banda de rock inglesa *The Beatles*¹³⁸. En el ámbito de su música para cine, si bien Brouwer no estuvo en primer plano en esta problemática, que de trabajar en uno o dos filmes por año para el ICAIC en la década de los sesenta pasó a no colaborar en ninguno a finales de los ochenta, refleja la falta de apoyo financiero y material a los creadores, así como la censura impuesta a los mismos que llevó a incorporar al Instituto de Cubano del Arte e Industria Cinematográfica al Instituto de la Radio y Televisión de Cuba, perdiendo su autonomía creadora y pasando a ser controlada directamente por la burocracia del Partido Comunista de Cuba. Dicha censura, que no permitía a los artistas ser críticos de las problemáticas del régimen posrevolucionario o siquiera incluir una visión diferente de Revolución a la denominada por el régimen castrista, se traduce en el imperativo de Fidel Castro a los artistas en su discurso en la Biblioteca José Martí el 30 de junio de 1961, en referencia a la censura del cortometraje *P.M.* por parte del gobierno revolucionario: “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución: ningún derecho”¹³⁹.

Aunque Brouwer fue afortunado al poder disfrutar de ciertas instituciones de la Revolución, como fueron sus colaboraciones antes mencionadas, al igual que los encargos por parte de los coreógrafos del Ballet Nacional de Cuba, su paso como gerente de la Orquesta Sinfónica de Cuba, la edición de una parte considerable de su obra por la Biblioteca José Martí, y la grabación y comercialización de sus música por parte de EGREM, Brouwer se enfrentó y continúa enfrentándose a la problemática de asumir el modernismo sin la modernidad.

El modernismo se refiere a la búsqueda de las artes de renovar su lenguaje, así como sus maneras de producción y presentación, la modernidad se origina dentro de las ciencias sociales para tratar de explicar la renovación de los valores de la sociedad,

¹³⁸ A Silvio Rodríguez se le canceló su programa en la Televisión cubana por hacer una apología de Los Beatles en el año de 1967. Véase AFP y Clarín, “Murió el hombre que prohibió escuchar a Los Beatles en Cuba”, *El Clarín*, 05 de febrero del 2009, consultado en línea el 25 de enero del 2016 <<http://edant.clarin.com/diario/2009/02/05/elmundo/i-01852749.htm>>; y Dalia Acosta, “CUBA: La censura empezó por Los Beatles”, *Inter Press Service*, 23 de octubre de 1996, consultado en línea el 25 de enero del 2016 <<http://www.ipsnoticias.net/1996/10/cuba-la-censura-empezo-por-los-beatles/>>.

¹³⁹ Censura que sigue existiendo hasta el día de hoy, véase Coco Fusco, “Cuba: the fading of a subcontinental dream”, *e-flux journal*, No. 68, December (2015), consultado en línea el 25 de enero del 2016 <<http://www.e-flux.com/journal/editorial-68/>>.

así como su estado de bienestar¹⁴⁰. El compositor cubano se enfrentó al modernismo a través de la vanguardia, pero también a través de la constante renovación de la tradición de la música popular cubana, acercamiento que el mismo compositor define como innovación, y que engloba el objeto de las audiotopías de no resolver las diferencias entre la tradición y las músicas de vanguardia, así como la de la música popular y la música de concierto. La modernidad en Cuba nunca terminó de llegar, al igual que en todos los países latinoamericanos, y el constante afán de desarrollo se diluyó con las diversas crisis que atravesó la Isla, creando una utopía perpetua, que si bien no llegaba a materializarse, permitía a los creadores seguir caminando en el rumbo de la Revolución. Si bien se han establecido búsquedas legítimas en la valorización de la música de Leo, entender el modernismo como un movimiento global, a la cual los artistas como individuo responden de manera plural¹⁴¹, y ver todas las caras que este conlleva, permite también, entender el posmodernismo como una parte del modernismo, por lo cual decir que Brouwer se adelantó a las búsquedas del primero es creer que éstas no fueron definidas a través de las diferentes etapas de la modernidad, y a las cuales varios músicos se enfrentaron de maneras tan disímiles con el uso de la técnica de *pastische*, como se vio anteriormente, o la incorporación de instrumentos no occidentales en la música sinfónica.

2.2. El minimalismo en la música y en la plástica

La obra *Paisaje cubano con campanas* (1986)¹⁴² es un punto de partida para analizar la problemática en cuestión, donde Brouwer utiliza recursos y estructuras de una corriente artística incluso contraria a las políticas culturales de la música en Cuba, las del minimalismo neoyorkino: una estética anglófona en principio, cuyos modos de

¹⁴⁰ Véase Anthony Giddens, *The consequences of modernity*, Cambridge: Polity Press, 1991; y Alejandro Madrid, "Introduction: Nortec and the borders", *Nor-Tec Rifa!: Electronic dance music from Tijuana to the World*, Oxford: Oxford University Press, 2008, Edición Kindle.

¹⁴¹ Sobre la pluralidad del modernismo, véase Stephen Ross y Allana C. Lindgren, "Introduction", *The modernist World*, Stephen Ross y Allana C. Lindgren (eds.), London: Routledge, 2015, Edición Kindle.

¹⁴² Junto con *Paisaje cubano con lluvia* (1984) y *Paisaje cubano con rumba* (1985) son denominados por Vladimir Wistuba-Álvarez como la trilogía paisajística, en Wistuba-Álvarez, "Lluvia, rumba y campanas...", op. cit., pp. 137. Otros "paisajes cubanos" del compositor son: *Paisaje cubano con ritual* (1989), *Paisaje cubano con tristeza* (1996), *Paisaje cubano con fiesta* (2008).

articulación dentro del estilo de Brouwer no han sido estudiados a fondo e incluso son negados por algunos investigadores¹⁴³, forzando el minimalismo como una técnica que deriva de la manipulación celular¹⁴⁴, evitando así la incorporación de un movimiento musical norteamericano que a su vez buscó en ciertas músicas tradicionales del oeste de África, del sur de la India, así como de Indonesia, elementos constructivos en los cuales basar su concepción sonora.

La obra fue una comisión del Estado de Rotterdam en 1986 para la Fundación Gaudeamus, pieza obligatoria para el concurso Gaudeamus de ese año, y estrenada por el guitarrista finlandés Timo Korhonen.

Acerca de esta obra el compositor dice:

“(...) hay mucha relación con texturas, sonoridades más de muchas obras, de *Canticum* (1968), de mi segundo Cuarteto de Cuerdas, de la obra *Canciones Remotas* [1984] (...). Tiene relación con los carillones holandeses porque en la Habana no hay carillones, si hay campanas sueltas pero que no tienen organicidad.”¹⁴⁵

Leo Brouwer incorporó¹⁴⁶ en su música procesos minimalistas desde obras como *Sonata Per pian e forte* (1970), *Canción de gesta*, la serie de *Paisajes*, *Canciones remotas* y el *Decamerón negro* (1982). Para entender cómo se asimilan estos procesos en la música de Leo y cómo éste los usa para dialogar a través de la diferencia es importante preguntarnos ¿qué entendemos cuando hablamos de minimalismo? ¿Es

¹⁴³ En Wistuba-Álvarez, “La música...”, *op. cit.*, se reduce la obra en cuestión a sus elementos afrocubanos. Véase Lara, *op. cit.*, p. 49; Wistuba-Álvarez, “Leo Brouwer...” *op. cit.*, pp. 57-59; y en Brouwer, *Gajes...*, *op. cit.*, p. 105, Kerstens ve este término como limitante para englobar dicho movimiento.

¹⁴⁴ Véase Hernández, *op. cit.*; y Lara, *op. cit.*

¹⁴⁵ Wistuba-Álvarez, “Lluvia, rumba y campanas...”, *op. cit.*, pp. 141-142. No se relaciona la obra con el minimalismo.

¹⁴⁶ Me refiero al proceso de *embodiment* descrito por Leonard B. Meyer en su libro *Emotion and meaning in Music*, en el cual el significado en la música se obtiene a través de los ciertos elementos de alguna música como el ritmo, la armonía o los intervalos se permutan en otras de manera de manera abstracta; contrario al proceso de “reference” donde se hace referencia a sus características extramusicales. Véase Peter Manuel, “Music as symbol, music as simulacrum: postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics”, *Popular Music*, Vol. 14, No. 2. (May, 1995), pp. 227-239. Hernández, *op. cit.*, menciona el proceso de incorporación como el método por el cual Brouwer dota de significado a sus obras.

esta palabra una técnica, un estilo o una estética? ¿Qué tan pequeño es lo minimalista? Punto de partida para encontrar el camino por el cual músicas tan disímiles habilitan el mismo espacio sonoro, incluso el que habita la mente de un determinado compositor, a través del cual navega por diferentes identidades, ajenas o compartidas.

Es importante para este trabajo hablar de qué se entiende por minimalismo ya que todas las fuentes citadas anteriormente que discuten la música de Leo Brouwer¹⁴⁷, no puntualizan los alcances y en su caso las limitaciones de definir un puñado de músicas como minimalistas, y a su vez hacen creer al lector que la aplicación de este vocablo a determinadas manifestaciones artísticas corresponde más a la definición etimológica del término minimalista que a la construcción estética que proponían dichas manifestaciones.

El minimalismo fue un movimiento artístico plástico que surgió en Nueva York en la década de los sesenta¹⁴⁸ en contra del expresionismo abstracto de Jackson Pollock y la escuela de Nueva York. Se usa para referirse a la pintura y escultura abstracta y geométrica de los Estados Unidos, cuyos principios organizativos son el ángulo recto, el cuadrado y el cubo, y que presentan un mínimo de manipulación compositiva, evitando cualquier forma de referencia¹⁴⁹. Algunos de sus principales exponentes son Donald Judd, Richard Serra, Frank Stella, Dan Flavin, Carl Andre y Sol Lewitt.

Jonathan Bernard, en su artículo *The minimalist aesthetic in the plastic arts and in music* enumera 3 características fundamentales del minimalismo: “la minimización de la probabilidad o el accidente; el énfasis en la superficie de la obra; y la concentración en el todo en vez de las partes [Carl Andre, *8 cuts*, 1967, Fig. 2.1], [con] una concomitante reducción en el número de elementos [Donald Judd, *Untitled*, 1965, Fig. 2.2]”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Las de las notas al pie 5, 6 y 7 del presente trabajo.

¹⁴⁸ A pesar de que hay producciones minimalistas desde el '57 del s. XX, tomo esta década para fines prácticos.

¹⁴⁹ Apud, Keith Potter, *Four musical minimalists*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 9. Véase también James Meyer, *Arte minimalista*, Londres y Nueva York: Phaidon Press, 2005, pp. 12-45.

¹⁵⁰ Jonathan Bernard, “The minimalist aesthetic in the plastic arts and in music”, *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1, (Winter, 1993), pp. 95-96.



Fig. 2.1. 8 cuts (1967) de Carl Andre.

En la música fueron los compositores La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, los pioneros del minimalismo; para la década de los setentas ya todo un movimiento se había definido. Estos últimos dos tomaron cursos de composición con Vincent Persichetti en Julliard School of Music en Nueva York, Glass desde 1957 hasta 1962 y Reich de 1958 a 1961. Aunque no se puede comprobar que Brouwer y los pioneros del minimalismo se pusieron de acuerdo para definir su método de creación, sí podemos afirmar que las enseñanzas de Persichetti fueron determinantes en definir el camino estético de cada cual. Caminos de los cuales el único símil fue separarse de la vanguardia musical centroeuropea a través de un estilo que daba indicios de regresar a la tonalidad, como lo establecen varias historias de la música al afirmar que el minimalismo surgió a contraposición de la vanguardia musical de los 50's (la escuela de Darmsdat) y la indeterminación de John Cage¹⁵¹.

¹⁵¹ Véase Robert Morgan, *Twentieth century music*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 1991, pp. 445-456. Además Leo y los cuatros minimalistas compartían el oficio de interpretar sus propias obras, búsqueda que volvió a retomarse a partir de los años sesenta en varias partes del mundo y que intentaba acercar nuevamente la composición a la ejecución, así como la crítica y la enseñanza practicadas en su conjunto por varias figuras del mundo musical.

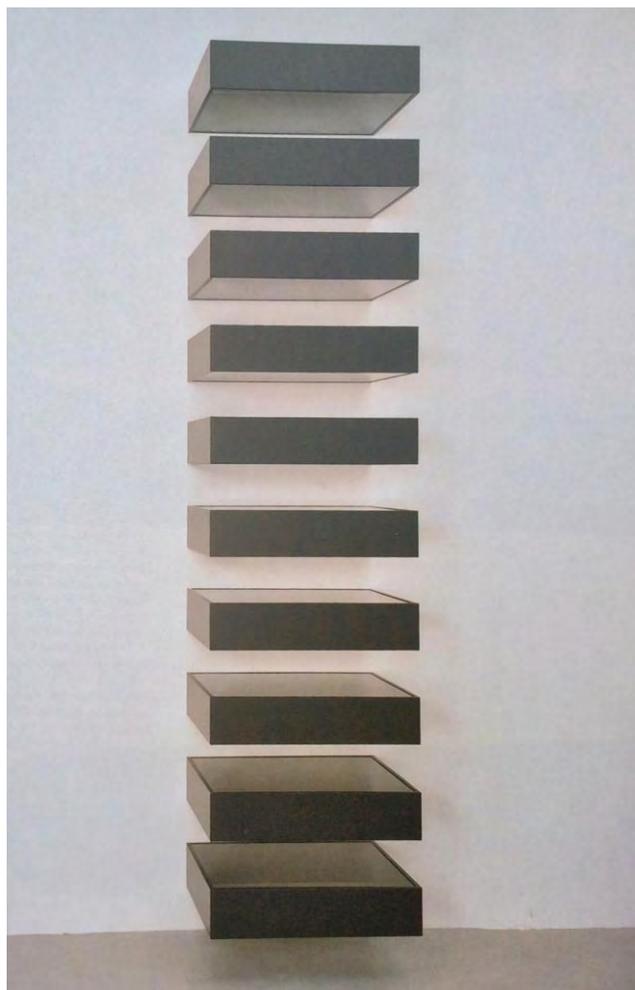


Fig. 2.2. *Untitled* (1965) de Donald Judd.

Las obras musicales agrupadas bajo el término minimalismo en la década del sesenta y setenta atendían a materiales compositivos como ritmo, melodía y armonía simplificados intencionalmente. Eran también tonales o modales, con un pulso regular y texturas transparentes¹⁵². Estas músicas recurren a procesos compositivos de

¹⁵² Keith Potter, "Minimalism", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres: McMillan, 2001, p. 716. Paul Hillier complementa que el minimalismo ofrecía "(...) una tonalidad fija, un pulso premeditado, y la atención en un patrón sencillo que se desenvuelve lentamente, que cualquiera puede seguir si tiene una mente capaz de hacerlo en Steve Reich, *Writings on music: 1965-2000*, Paul Hillier (ed.), Nueva York: Oxford University Press, 2002, p. 4. Paul Griffiths resume: "[las] cualidades esenciales [del minimalismo] son dos: una extrema reducción y simplicidad de los elementos, y la repetición.", en Paul Griffiths, *Modern music and after*, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 209. Para una lectura más detallada acerca de cómo ha sido definido el minimalismo para las diferentes escuelas historiográficas véase: Mark Alburger, "Minimalism", *Minimalism*,

músicas no occidentales, el jazz y el rock, al igual que el uso de técnicas polifónicas de autores como Perotin, Machaut, Dufay, Josquin y Bach¹⁵³.

Si bien desde finales del s. XIX existió un esfuerzo recurrente de compositores como Isaac Albéniz, Manuel de Falla y Claude Debussy de incluir referencias a músicas no europeas dentro de sus composiciones, fue a principios del siglo XX, cuando el canadiense Colin McPhee se remitió a las músicas balinesas, aparte de la de los nativos canadienses, para encontrar nuevos modos de creación. Dicho descubrimiento quedó plasmado su libro *Music in Bali*¹⁵⁴, en el cual describe los procesos organizativos de esta primera música, recursos que utiliza en la obra *Tabuh-Tabuhan*, estrenada por la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez, en la sala principal del Palacio de Bellas Artes en 1936¹⁵⁵. En esta obra podemos encontrar todos los elementos del minimalismo musical antes descritos. Aunque Young, Riley, Reich y Glass afirman conocer este libro, se acercaron a los procesos minimalistas desde otras músicas tradicionales: Young, Riley y Glass a través de la música tradicional del sur de la India; y Reich a través de la música de los grupos tradicionales de percusión de Ghana¹⁵⁶. A pesar de que el grupo de compositores norteamericanos mantuvieron ciertos rasgos en común dentro de sus músicas, al igual que una variedad de referencias, para principios de los años ochenta éstos se alejaron hacia un estilo propio definido.

Es entonces cuando tenemos que preguntarnos si las músicas de estos compositores representan un movimiento consensuado entre sus homólogos plásticos, una estética concreta o sólo una técnica replicable y transmutable en otras manifestaciones artísticas. Keith Potter sugiere que "(...) el minimalismo [musical] de

multiculturalism and the quest for legitimacy, Claremont: The Claremont Graduate School, 1996, pp. 2-16; Klass van der Linden, "Part One: Minimal music", *Searching for harmony in all the wrong places: Steve Reich's Music for String Orchestra (1961)*, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes, Utrecht: Utrecht University, 2010, pp. 9-55; Amy Lynn Wlodarski, "The testimonial aesthetics of Different Trains", *Journal of the American Musicological Society*, Spring 2010, Vol. 63, No. 1, pp. 99-142.

¹⁵³ Potter, *op. cit.*; y Reich, *op. cit.*

¹⁵⁴ Colin McPhee, *Music in Bali*, New Haven: CT, 1966. Esta obra no presenta características proto-minimalistas, sino que utiliza estructuras y procesos reconocibles del minimalismo de 3 décadas posteriores y que se describirán más adelante.

¹⁵⁵ Carol Oja, "McPhee, Colin", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, consultado el 27 de abril del 2011 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17376>>.

¹⁵⁶ Potter, *Four musical...*, *op. cit.*

los 60's y 70's se asoció con el arte¹⁵⁷ minimalista, en algunos aspectos modernista, se vio como un antídoto al modernismo."¹⁵⁸ Dicho de otra manera ambas manifestaciones artísticas, según el autor, comparten algunos rasgos en cuanto a la forma y el contenido, pero su finalidad estética fue de alguna manera contradictoria.

Timothy Johnson en su artículo *Minimalism: Aesthetic, style or technique?* propone una diferenciación entre el minimalismo como estética, estilo o técnica; puntualiza que:

“(...) definir al minimalismo primordialmente como técnica clarifica el término y refleja con mayor precisión la influencia continua del minimalismo en compositores recientes y sus obras. (...) Etiquetar a una obra musical minimalista simplemente identifica una de las técnicas compositivas empleadas (...). Nombrar a un compositor minimalista refleja la predilección del compositor de usar la técnica. Desde este punto de vista el término puede ser visto como menos limitante que si fuese una estética o un estilo.”¹⁵⁹

2.3 Cuatro músicos minimalistas

Leo Brouwer utiliza el minimalismo en el *Paisaje cubano con campanas* como una de las técnicas posibles para su implementación, y es esta técnica el punto de contacto a través de la cual yuxtapone los diversos espacios sonoros que habilita. Ciertos autores asocian el minimalismo musical con la música ambiental o experimental¹⁶⁰, sin

¹⁵⁷ *Art* en la literatura anglosajona hace referencia únicamente a las artes plásticas y en cierta medida al performance, en cambio en los países latinos arte hace referencia a las artes escénicas, sonoras, arquitectónicas y visuales.

¹⁵⁸ Potter, *Four musical...*, op. cit. Potter ve al modernismo de manera teleológica en la cual se busca superar y rechazar la tradición a través de las características formales de las músicas, sin embargo trabajos como los de Anthony Giddens, nos demuestran que esta es solo una etapa de la modernidad y que la eterna negación/aceptación de la tradición está en constante negociación, en Giddens, op. cit.

¹⁵⁹ Timothy Johnson, “Minimalism: Aesthetic, style or technique?”, *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4 (Winter, 1994), p. 770.

¹⁶⁰ Véase Michael Nyman, *Experimental music: Cage and beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 139-171; Leigh Landy, *What's the matter with today's experimental music? Organized sound too rarely heard*, Reading: Harwood Academic Publishers, 1991, pp. 92-94, 225-228.

embargo este trabajo no seguirá esta vertiente, ya que se contrapone al uso del minimalismo en la obra en el *Paisaje cubano con campanas*.

Si bien para John Cage la música experimental es “aquella en la cual el resultado no puede ser pronosticado.”¹⁶¹ Y Leigh Landy establece que ésta definición va en contra de lo que es la experimentación, y la define como:

“(…) la música en la cual el componente innovador ((...), en el sentido de innovación claramente deliberado por el compositor) de cualquier aspecto de una pieza dada está por encima de cualquier habilidad técnica esperada de cualquier obra de arte.”¹⁶²

En *Music as a gradual process* de Steve Reich¹⁶³, escrito a la manera de un manifiesto de la música minimalista (y acerca del proceso en ésta), contradice estas 2 definiciones. Hay que reconocer que Reich, Young, Riley y Glass, sí incursionaron en la experimentación, sobre todo con el uso de la cinta, que llevó a Riley a desarrollar los módulos que se repiten (en *In C* a manera de secuencias, *loops*), y a Reich a trabajar en el proceso de (des)fase, que más tarde abandonó. Sin embargo, los procesos experimentales no son los que definen al minimalismo de la década de los sesenta y setenta (y los ejemplos dentro de las obras de este periodo son ínfimos).

Reich no se refiere “al proceso compositivo sino a las piezas musicales que son, literalmente, procesos”¹⁶⁴. Hace diferencias entre los procesos que no se escuchan, como los de John Cage y los serialistas, y en los cuales “la música y el proceso son la misma cosa”¹⁶⁵. Menciona que un proceso para ser escuchado tiene que ser extremadamente gradual, justificando lo estático y el estado mántrico que busca la música minimalista, no dejando lugar para la improvisación ni la experimentación, ya que se conoce el resultado con anterioridad. En este trabajo, después de analizar la

¹⁶¹ Landy, *ibíd.*, p. 4. Tomo esta definición de las varias descritas por Landy, ya que, sino la más correcta, es la que la mayoría de los músicos y críticos asocia a ésta música. Según Landy, Nyman, *op. cit.* también comparte esta definición.

¹⁶² *ibíd.*, p. 7.

¹⁶³ Steve Reich, “Music as a gradual process”, *op. cit.*, pp. 34-36.

¹⁶⁴ *ibíd.* p. 34.

¹⁶⁵ *ibíd.* p. 35.

obra de estos 4 minimalistas¹⁶⁶ se observa que no existe algún componente innovador deliberado¹⁶⁷, sino más bien un proceso de asimilación de tanto la estética de la plástica minimalista, al igual que los procesos constructivos utilizados en las músicas de algunas culturas orientales (y occidentales).

Este trabajo seguirá el camino propuesto por Jonathan Bernard y Keith Potter que asocia al minimalismo musical con su homólogo plástico. Bernard propone que utilizar el término minimalismo no es del todo inapropiado para referirse a las músicas de ciertos compositores si tomamos en cuenta las características comunes y las analogías que se presentan entre las artes plásticas y las sonoras; además afirma que “el lenguaje desarrollado por los críticos de artes para discutir el minimalismo puede ser adaptado para proveer una base viable para el análisis y la crítica del minimalismo en la música”¹⁶⁸. El uso de módulos o series para dar sensación de tiempo fue la solución al problema de la temporalidad en la plástica, dando una cantidad de repetición con pequeña variación. Estos recursos, también, son muy representativos de la música minimalista, aunque Bernard lo limita a un aspecto sensorial-auditivo y no lo incluye como un aspecto estructural de la música.

Potter, en *Four musical minimalists*, menciona la influencia que tuvo, en cada uno de los compositores minimalistas, la música hindú, la balinesa, la danza africana, y el jazz (resulta interesante que todos admiraron el jazz de John Coltrane), al igual que la contracultura de los años sesenta y el uso de las drogas¹⁶⁹. También afirma que existe una influencia mutua entre ellos, aunque para mediados de los años setenta Young, Riley, Reich y Glass se alejaron hacia una diversidad tanto estilística, técnica y estética.

Entonces ¿existen técnicas de composición concretas que se se pueden replicar tanto en la música como en las artes plásticas? Potter adjudica a Terry Riley el uso de módulos repetitivos para describir el proceso compositivo e interpretativo de *In C*

¹⁶⁶ Young, Riley, Reich, Glass.

¹⁶⁷ La Monte Young puede ser la excepción para la época temprana del minimalismo con sus trabajos de afinación justa. Terry Riley incursionó unas décadas más tarde al uso de esta misma afinación.

¹⁶⁸ Bernard, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁹ Otro libro que habla sobre el uso de las drogas y la contracultura de los años en los 60's es Mark Pendergast, “Minimalism, Eno and the New Simplicity”, *The ambient century: from Mahler to trance – the evolution of sound in the electronic age*, Londres: Bloomsbury Publishing, 2000, pp. 91-177. No me baso en esta fuente ya que asocia el minimalismo como una música experimental y ambiental.

(1964)¹⁷⁰, Ej. 2.1. Esta obra consta de 53 módulos repetibles conformados por intervalos y fragmentos modales, siguiendo una aumentación o disminución de material de manera gradual, y que al tocarse en forma de canon entre 12 y 40 instrumentistas, se percibe una polirritmia aleatoria sujeta a un pulso constante del piano (o cualquier teclado) en octavas. El nombre de la pieza surge porque este pulso se toca en octavas de Do. La pieza logra un estado de impermanencia asociado con la música tradicional del sur de la India y otras músicas orientales. Su homólogo plástico lo podemos encontrar en las estructuras de Sol Lewitt, Fig. 2.3, y Carl Andre, Fig. 2.4,, que juegan con series de estructuras geométricas que ganan o pierden elementos, y representan un contrapunto visual.

in C.

Ej. 2.1. Primeros 24 módulos de *In C* (1964) de Terry Riley.

¹⁷⁰ Potter, *Four musical...*, op. cit. p. 109.

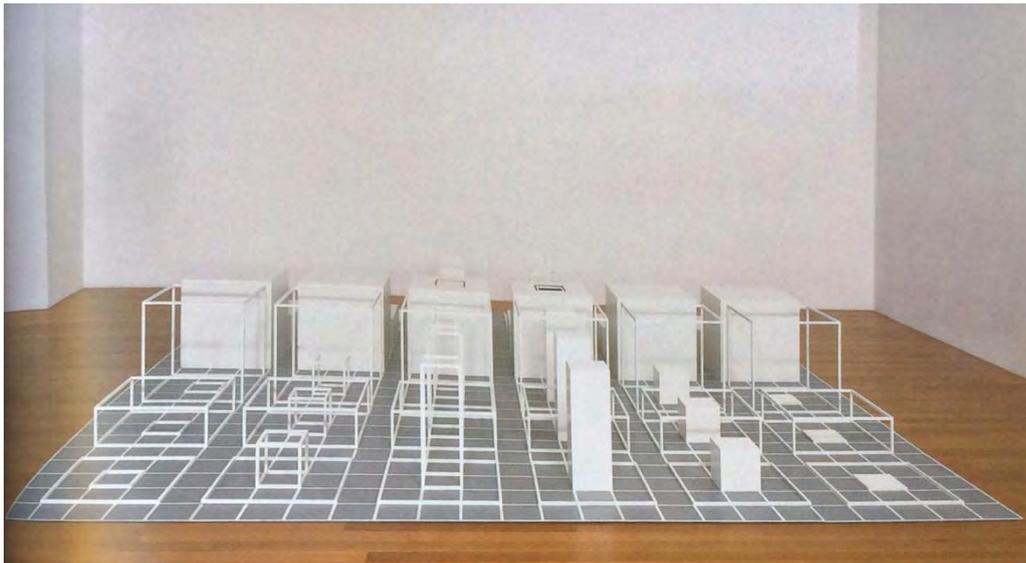


Fig. 2.3. *Serial project No. 1 (ABCD)* (1966) de Sol Lewitt.

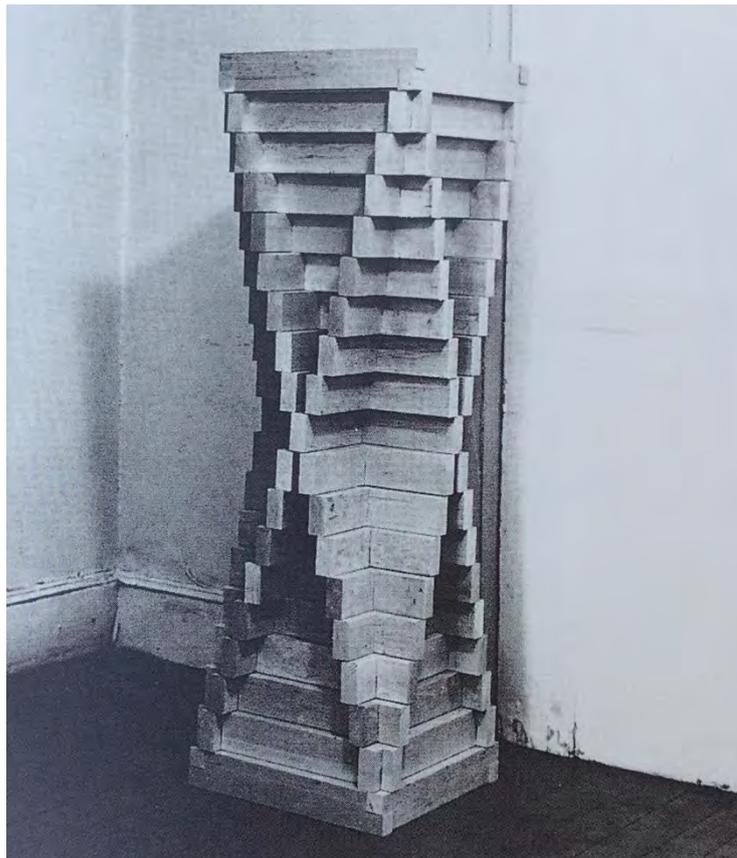


Fig. 2.4. *Pyramid (Square plan)* (1959) de Carl Andre.

Steve Reich, en cambio, elabora su música a partir de la técnica de (des)fase. Ésta se encuentra en piezas como *Piano phase* (1967), *Violin phase* (1967), *Drumming* (1971), *Clapping music* (1972) y *Music for pieces of wood* (1973). Este proceso, para el cual el compositor encontró en las músicas tradicionales de Ghana una inspiración, consiste en superponer un patrón rítmico estable con uno igual pero que empieza un pulso antes o después, Ej. 2.2. En la plástica podemos encontrar en obras como *Three-way Fibonacci progression* (1966) de Mel Bochner el mismo proceso constructivo, Fig. 2.5.

The image shows a musical score for Steve Reich's *Clapping music* (1972). At the top, it specifies a tempo of ♩ = 160-184 and instructs to "Repeat each bar 12 times". The score is divided into six measures, numbered 1 through 6. Each measure consists of two staves, labeled "clap 1" and "clap 2". The notes are rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The two claps in each measure are out of phase with each other, illustrating the "desphase" technique. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the first measure.

Ej. 2.2. Compases 1-6 de *Clapping music* (1972) de Steve Reich.

También este compositor utilizó un proceso composición al que al que consiste en sustituir silencios por notas como en *Four organs* (1970), *Music for eighteen musicians* (1976), *New York counterpoint* (1985) y *Electric counterpoint* (1987).¹⁷¹ En el principio de *Four organs* podemos observar cómo Reich rellena los *loops* al agregar un nuevo acorde cada vez que avanzamos de compás, Ej. 2.3. Estos procesos (como se pueden observar en el 3er movimiento de *Electric counterpoint*, Ej. 2.4), no se mantienen aislados sino se combinan para crear politexturas basadas en la repetición. En esta música tan gradual se puede apreciar la saturación de armónicos por exceso de

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 231-233.

repetición, como en el 1er movimiento de *Electric counterpoint* o las estructuras geométricas de Sol Lewitt, Fig. 2.6.

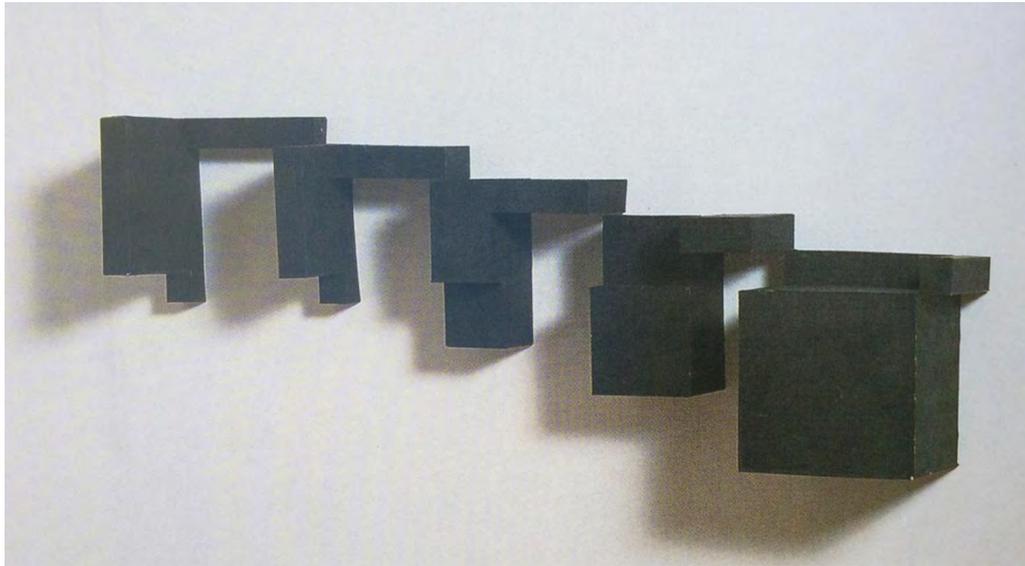


Fig. 2.5. *Three-way Fibonacci progresion* (1966) de Mel Bochner.

four organs

for 4 electric organs and maracas*

steve reich

$\text{♩} = \text{ca. } 200$

0 1

Maracas LH R.H. maracas continuous unbroken eighth notes throughout.*

Repeat 3-6 times until cue (see notes)

2 3 4

Organ 1 f 3 + 8

Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Organ 2 f 3 + 8

Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Organ 3 f 3 + 8

Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Organ 4 f 3 + 8

5 6 7 8

1

2

3

4

*See notes for maracas part. / Siehe Anmerkungen zum Maracas-Part. / Voir notes se référant aux maracas.

Ej. 2.3. Compases 1-8 de *Four organs* (1970) de Steve Reich.

57 85

Live
Gt. 1
Gt. 2
Gt. 3
Gt. 4
Gt. 5
Gt. 6
Gt. 7
B. Gt. 1
B. Gt. 2

61 86 87

Live
Gt. 1
Gt. 2
Gt. 3
Gt. 4
Gt. 5
Gt. 6
Gt. 7
B. Gt. 1
B. Gt. 2

Ej. 2.4. Compases 57-64, III, *Electric counterpoint* (1987) de Steve Reich.

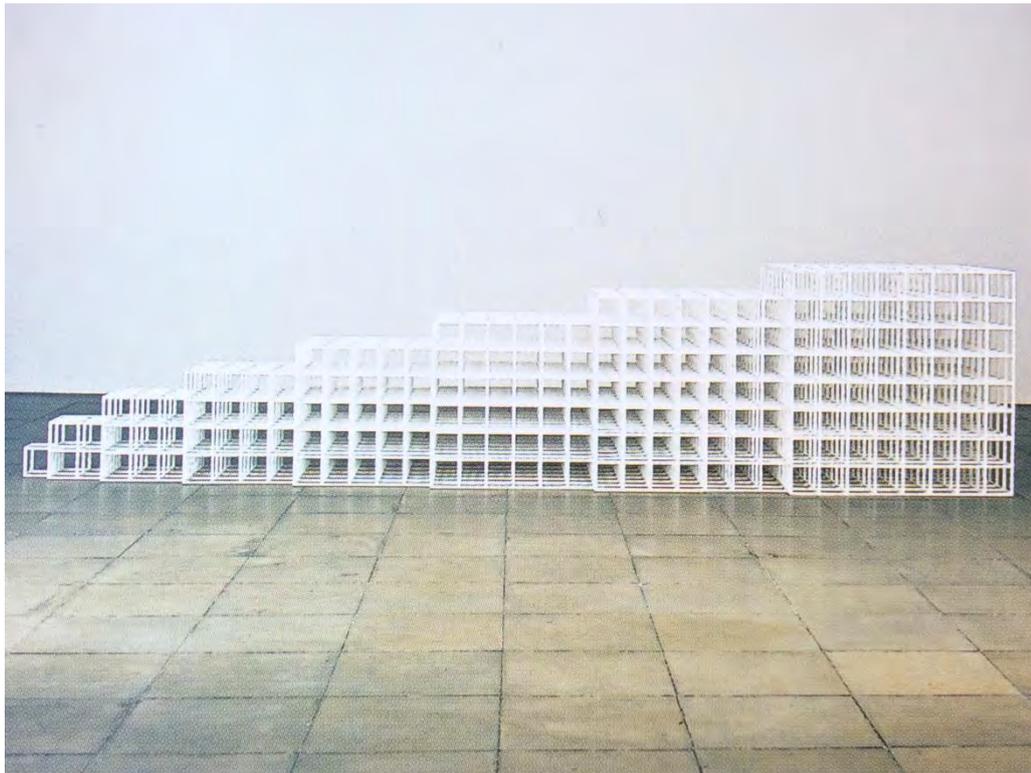


Fig. 2.6. *Open geometric structure IV* (1990) de Sol Lewitt.

Philip Glass utiliza procesos cíclicos repetitivos en sus obras que se distinguen por añadir o quitar pulsos, contrario a Reich que mantiene de un módulo o compás a otro la misma cantidad de pulsos. Esta técnica la podemos encontrar en obras como *1+1* (1968), Ej. 2.5, y su ópera *Einstein on the beach* (1976)¹⁷². Si comparamos este procesos con la obra *The nominal three (to William of Ockham)* (1964-1969) de Dan Flavin podemos encontrar una correlación estructural muy definida, Fig. 2.7.

¹⁷² *Ibid.*, p. 270.

1+1 for

One Player and Amplified Table-Top

Any table-top is amplified by means of a contact Mike, amplifier and speaker.

The player performs 1+1 by tapping the table-top with his fingers or knuckles.

The following two rhythmic units are the building blocks of 1+1:

a)  and b) 

1+1 is realized by combining the above two

units in continuous, regular arithmetic progressions.

Examples of some simple combinations are:

1)  etc.

2) 



 etc.

3) 

 etc.

The tempo is fast.

The length is determined by the player

NYC 11/68

Philip Glass

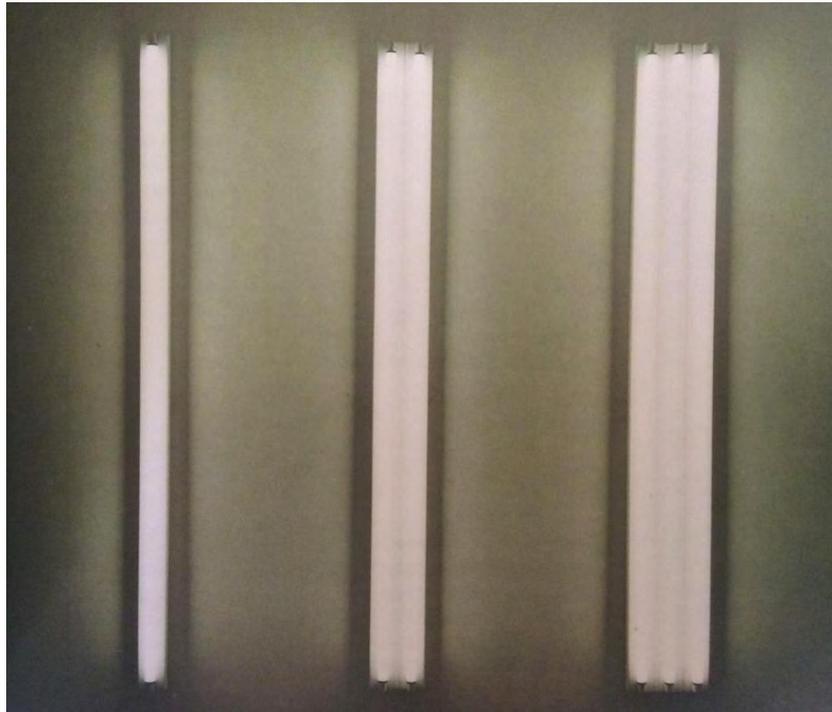


Fig. 2.7. *The nominal three (to William of Ockham)* (1964-1969) de Dan Flavin.

En el *Paisaje cubano con campanas* Leo Brouwer utiliza varias de las técnicas compositivas antes descritas. Entonces ¿porqué es muy difícil reconocer estos procesos dentro de la obra?

CAPÍTULO III:

Audiotopías desde La Habana

Como se ha mencionado previamente, el *Paisaje cubano con campanas* de Leo Brouwer fue una de las primeras piezas para guitarra sola en la que el compositor recurre al minimalismo. Si bien todos los autores que periodizan su corpus sonoro concuerdan que para entonces el compositor se alejaba de la experimentación hacia la nueva simplicidad, no advierten que éste experimenta con las técnicas de la música minimalista anteriormente descritas y no sólo repite de manera incansable y arbitraria sonidos y melodías pentáfonas y modales.

Para Brouwer el paisaje “en cualquier parte del mundo (...) es esa naturaleza que el hombre modula, transforma y recrea.”¹⁷³ Para este *Paisaje* eligió las campanas, o mejor dicho los carrillones holandeses, como citamos anteriormente¹⁷⁴. Esta pieza cuenta con la peculiaridad de iniciar con la 6ta cuerda afinada en Fa, medio tono arriba de la *scordatura* normal, para volver a la afinación normal justo antes de la parte B, a lo que Martin Lawrence Vishnick denomina *scordatura* activa¹⁷⁵.

Para comprender mejor las técnicas que el compositor en cuestión utiliza y las audiotopías que genera es necesario segmentar la pieza en distintas partes, como se muestra en la Fig. 3.1. Ya que la mayoría de la pieza no cuenta con líneas de compás, para el análisis y discusión de la obra en este trabajo, dicha segmentación se apoya en los cambios de *tempo* escritos por el autor en la partitura que generalmente incluyen un cambio de textura y de material compositivo. En esta tabla se muestra cada parte de la pieza con una letra mayúscula en negritas, bajo la cual aparecen los materiales distintivos de cada parte, ya sea una alusión a otras de sus obras como *Canticum* y *Canciones remotas*, los procesos minimalistas utilizados, o las estructuras armónicas o melódicas planteadas por el compositor ¹⁷⁶.

¹⁷³ Véase Wistiba-Álvarez, “Lluvia, rumba y campanas...”, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁴ Loc. cit.

¹⁷⁵ Martin Lawrence Vishnick, *A survey of extended techniques on the classical six-string guitar with appended studies in new morphological notation*, tesis para obtener el grado de Philosophiae Doctorae, Londres: City of London University, 2014, p. 98.

¹⁷⁶ Vishnick divide la obra en cuatro partes y sólo analiza la última parte de los armónicos con m.m. = 116-120. En Vishnick, *op. cit.*, pp. 31-32.

Paisaje cubano con campanas							
A	B		C		D		E
AC	CC	Pte.	SPN	Pte.	Tapping	Tapping	Campanas
	Cinquillo + A'						Canciones
Canticum	+ Acorde	Módulo Riley	Def. Reich	B'	Reich + Glass	F'	Remotas (Glass)
	Bimodal						
CT Fa	Mi-Fa#	Mi	Si-Mi	Mi-Fa#	Fa#	Mi	Mi
M.M. = 60			63		116	108	116-120

AC = Arpeggio cromático
 CC = Canto cubano
 CT = Centro tonal
 M.M. = Marca del metrónomo
 Pte. = Puente
 SPN = Sustitución de pedal por notas

Fig. 3.1. Diagrama formal de la obra *Paisaje cubano con campanas* (1986) de Leo Brouwer.

La sección A abarca desde el inicio de la obra hasta el *glissando* descendente del armónico del 12vo traste en la 6ta cuerda justo donde aparece la primera *fermata*. La primera nota que escuchamos es el armónico anteriormente descrito que es interrumpido por un arpeggio construido a partir de la escala cromática, presentada ésta última por primera vez de manera incompleta, y que para la terminación de la introducción en el cuarto sistema contiene todas las notas de dicha escala, Ej. 3.1 a). Esta sección tiene un *tempo* de cuarto = 60 mm, aunque la ausencia de la barra de compás sugiere que se interpreta con un pulso más elástico, interpretación agógica que se reafirma con la indicación de *Tempo libero* al inicio de la mitad del segundo arpeggio. El inicio de este arpeggio se encuentra en los dos movimientos (I. Eclósión, II. Ditirambo) de su obra *Canticum*, Ej. 3.1 b). Esta última pieza también carece de barra de compás, así como la indicación de interpretarse con un *tempo* libre del yugo del metrónomo. Al final de esta sección se afina la 6ta cuerda en Mi, producto del *glissando* descendente antes descrito.

a) *f* *pp* *eguale ma con leggerezza* *f*

b) *mp* *legatissimo*

Ej. 3.1. Comparación entre el arpeggio inicial del a) *Paisaje cubano con campanas* y del que aparece en b) *Canticum*.

La parte B inicia justo después del *glissando*, con un arpeggio ascendente que finaliza en la nota fa#. Sobre esta última se construye una alusión al cinquillo cubano (fa# – sol – fa# – la – la – fa#) que es deformado rítmicamente en una notación más europea, Ej. 3.2; inmediatamente después podemos encontrar el mismo motivo sobre la nota mi. Esta sección puede considerarse la más *cantabile* de la pieza, y por este motivo y por la alusión a la cubanidad, se determina como canto cubano al primer arpeggio antes referido.

a) $\frac{2}{4}$

b) $\frac{5}{8}$

c) $\frac{5}{8}$

Ej. 3.2. Diferencia entre el a) ritmo del cinquillo cubano con el que se encuentra en la obra *Paisaje cubano con campanas* en sus dos variantes: b) con la figura de cinquillo completa y c) con un silencio de dieciseisavo.

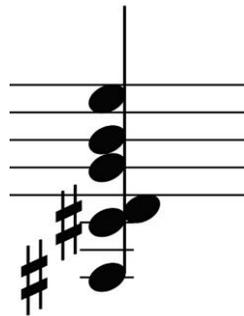
Esta manera de poner en música los recursos sonoros de diferentes culturas ha sido descrito dentro del ámbito académico cubano como un proceso en el que se busca *universalizar* lo nacional, basado en el método dialéctico hegeliano de tesis-antítesis-síntesis, a través del cual Leo Brouwer busca poner a sonar dos lenguajes reconciliando las diferencias entre ambos, y en cuyo resultado musical encontraremos lo mejor de dos culturas. Sin embargo, si se toma en cuenta el marco teórico del capítulo anterior, al analizar esta pieza en términos de audiotopías y los espacios sonoros que se habilitan y confrontan dentro de la obra, el compositor cubano expone de manera diferente su cultura, y es a través de este quintillo *diferente* que se reconoce su contraparte cubana, sin siquiera confrontar el último con el primero: no podemos encontrar referencias explícitas a ritmos afrocubanos o melodías con estas características en esta sección ni a lo largo de la pieza.

Después del último quintillo que termina en un armónico sobre la nota mi en la 6ta cuerda, Brouwer vuelve a emplear una parte del arpeggio basado en la escala cromática para finalizar esta sección en la *fermata* sobre la nota Fa#, última nota del quintillo, que esta vez lo presenta acentuado y en *marcato*. Justo antes de terminar esta parte podemos encontrar otro de las estructuras claves que también es utilizado tiempo después en la pieza: un acorde bimodal en *sforzato* donde se superponen los acordes de mi menor 7, y fa# menor 7, Ej. 3.3. Este último acorde al carecer de tercera posee una cualidad más tensa o más dominante que si estuviera completo. Si tomamos como fundamental la nota fa# podemos observar cómo varios de los intervalos crean segundas menores, otro elemento de tensión, según la teoría de la armonía modal de finales del siglo XX¹⁷⁷. Al contar con este punto claro de tensión Brouwer utiliza una construcción sonora jerárquica característica de tonalidad: la dualidad tensión-distensión como búsqueda de la nueva simplicidad a la que recurre el compositor.

Si contrastamos la parte A con la parte B, encontramos que Brouwer presenta sus propias diferencias creativas en diferentes etapas de su vida, desde la parte A con el compositor de la forma abierta y los intervalos cromáticos de 1968, y el nuevo

¹⁷⁷ Véase Robert Rawlins and Nor Eddine Bahha, *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians*, Milwaukee: Hal Leonard, 2005, s. p., Kindle Edition.

Brouwer (de 1986) que se parece más, en cuanto a la selección de sus materiales, al Leo Brouwer de 1955. La teoría del performance afirma que un creador determinado se *compone* a así mismo a través de las decisiones que toma, aceptando/negando y seleccionando las identidades que quiere habilitar a través de estas decisiones. performando su identidad nacional cubana sin siquiera referirse de manera concreta a ésta.



Ej. 3.3. Acorde bimodal.

El puente que conecta las secciones B y C contiene material compositivo que parte del acorde bimodal y del quintillo que le precede, ya sea en forma de arpeggio descendente, Ej. 3.4 a); arpeggio ascendente Ej. 3.4 b), o el quintillo repetido Ej. 3.4. c). Al finalizar esta parte llegamos al primer módulo que se repite 5 o 6 veces¹⁷⁸, Ej. 3.5, que está compuesto por una imitación pentáfona de un intervalo de segunda ascendente seguido de uno de quinta descendente, partiendo la primera vez de la, y en segunda instancia de mi. Dicho recurso nos remite a los módulos que utiliza Terry Riley en su pieza in C, y de la que hablamos anteriormente.

¹⁷⁸ Nótese que en el módulo encorchetado aparece la indicación 4 o 5 veces, pero si tomamos en cuenta los treintaidosavos anteriores son iguales al módulo, y están escritos de esta manera para indicar el *piano subito* del inicio del módulo.



Ej. 3.4. Material compositivo que encontramos en el primer puente provenientes del acorde bimodal a) y b); y de la reiteración del quintillo c).

La parte C es la primera donde podemos encontrar un signo de compás, esta vez en 4/4, y se conforma por una melodía sobre un pedal de Si y otro de Mi en treintaidosavos, y termina en la *fermata* sobre la nota re# a la cual se llega mediante un *glissando* que parte de un *pizzicato* Bartók sobre la nota Mi. La marca del metrónomo es cuarto = 63.



Ej. 3.5. Primer módulo repetido 5 o 6 veces.

También es aquí donde Leo Brouwer utiliza por primera vez una técnica compositiva del minimalismo de los sesenta y setenta, apoyándose en la técnica compositiva de sustituir silencios por notas de Steve Reich, ya sea de manera literal

como en *Four Organs*, o sobre un pedal de algún acorde o nota repetida como en *Music for eighteen musicians* (1976). En esta sección el compositor cubano sustituye cada ciclo de cuatro cuartos uno o varios treintadosavos del pedal por una nueva nota, creando un contrapunto a dos voces, Ej. 3.6. Este recurso polifónico proviene del *organum* medieval del siglo XII, donde sobre una nota tenida en forma de pedal, una voz superior se movía libremente de manera melismática¹⁷⁹, también descrito por Johannes de Garlandia en *De mesurabili musica* en donde diferencia a esta forma de hacer polifonía del *discantus* que era nota contra nota¹⁸⁰. En la obra en cuestión este pasaje inicia de manera similar a los primeros ejemplos musicales de polifonía que se encuentran en *Música Enchiriadis* (Manual de Música)¹⁸¹, que datan del siglo IX, tanto la *vox principalis* como la *organalis* comienzan y terminan en unísono. En esta parte del *Paisaje* las dos voces inician en Si, compases más tarde tanto el pedal como la voz superior van hacia Mi, a partir de esta nota la voz superior imita en un principio lo sucedido compases antes, después del desarrollo de este motivo, ambas voces finalizan en un unísono en Re# con *pizzicato* Bartók ligado a un mi con *fermata*. El empleo de la imitación aparece por primera vez en esta sección en los primeros dos módulos de esta sección que se repiten 5 o 6 veces. Cabe mencionar que sugerir que Brouwer desarrolla esta parte de la obra a través de la síntesis derivada del método dialéctico es un poco problemático, ya que no se presentan los opuestos de manera cronológica antes de que el compositor busque unificarlos, además que el *pizzicato* Bartók del final sugiere una ruptura sonora, una saturación de las frecuencias, no una unión (o ni siquiera exposición) de los contrarios.

¹⁷⁹ Fritz Reckow, et al., "Organum", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 26 de abril de 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48902>>; Edward H. Roesner, "Magnus liber", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 26 de abril de 2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17458>>. Un ejemplo característico de tipo de *organum* es *In hoc anni circulo* que se encuentra en el *Magnus liber*, atribuido por el Anónimo IV a Leoninus, en el que se utiliza una textura similar a la utilizada por Brouwer en esta parte.

¹⁸⁰ Véase *Ibid.*, y Rebecca A. Baltzer, "Johannes de Garlandia", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 25 de abril de 2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14358>>.

¹⁸¹ Reckow, et. al., *op. cit.*; y Raymond Erickson, "Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 26 de abril de 2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19405>>.



Ej. 3.6. Voz superior y pedal presentado como *vox organalis* con neumas blancos, y la *vox principalis* con neumas negros.

Esta parte también hace alusión a la obra *Canticum*. Si bien no de manera literal, Brouwer se refiere a ella en el método de construcción, ya que el segundo movimiento *Ditirambo*, es en su mayoría, un melisma dodecafónico a partir de un pedal en Mi bemol. Si bien esta referencia puede parecer un poco forzada, ya que solo comparten el método compositivo, hay que recordar que la palabra *canticum* (canción), durante los siglos IX al XII, fue utilizada para sustituir los nombres de los repertorios del canto gregoriano (secuencias, salmos, himnos) cuando eran escritos a manera de *organum*¹⁸². Es la cita de *Canticum* al principio de la pieza *Paisaje cubano con campanas* contrastada con esta sección la que establece un claro ejemplo de cómo el mismo recurso puede habilitar, siguiendo el marco teórico propuesto por Josh Kun y discutido en el capítulo anterior, dos realidades sonoras diferentes: tanto Reich como Brouwer utilizan los recursos polifónicos de Leoninus y Perotinus para acercarse a una música que se basa en la repetición y que parece regresar a la tonalidad; diferente del uso de las técnicas polifónicas de la segunda escuela de Viena, donde es a través de estos recursos que se busca *emancipar* la disonancia¹⁸³, camino seguido en la obra *Canticum*. En la pieza *Paisaje cubano con campanas* no se puede encontrar algún intento de unificar ambas realidades sonoras, sino el de exponer sus diferencias.

¹⁸² Reckow, et. al., *op. cit.*

¹⁸³ Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950, pp. 103-105.

En muchas de las grabaciones que podemos encontrar de esta pieza¹⁸⁴ la sección C es interpretada de manera *cantabile* con una frase en *legato* cuya tensión se libera al estallar los *pizzicatti* Bartók, a través de un gran *crescendo* que sigue la dirección de la voz superior. Contraria a esta interpretación, atendiendo al fraseo propuesto por el Steve Reich Ensemble¹⁸⁵ en las grabaciones de la obra *Music for eighteen musicians*, tanto la del sello ECM de 1978¹⁸⁶ como la de Nonesuch de 1998¹⁸⁷, se escucha que cada una de las partes (a excepción de la del vibráfono) es ejecutada de manera *non legato*, apegándose más a la estructura rítmica de cada línea que a la dirección melódica que siguen sus alturas.

Después de esta parte encontramos un segundo puente conformado por material de la parte B, tanto el canto cubano como del material que parte del acorde bimodal, finalizando en un Fa# en *forte* en la sexta cuerda.

A continuación, en la parte D, que inicia con la percusión de la mano izquierda en la nota Fa#, y con marca de metrónomo cuarto = 116, Leo Brouwer emplea una segunda técnica minimalista que combina tanto el uso de la sustitución de silencios por notas de Steve Reich, como la técnica de 1 + 1 de Philip Glass donde se añade o sustrae un pulso después de cada módulo que se repite, Ej. 3.7. En el inicio de esta sección se sustituyen los silencios de octavo por el acorde bimodal en las primeras 5 o 6 repeticiones: la primera vez se toca sin este acorde, la segunda se sustituye un solo silencio de octavo, y en la tercera se sustituyen dos silencios de octavo; en las 2 o 3 restantes se vacía la textura para volver a los 8 octavos del módulo: uno de Fa# seguido de un silencio.

¹⁸⁴ Timo Korhonen, "Paisaje cubano con campanas", *Guitar recital*, Ondine, 1989, CD; Graham Anthony Devine, "Paisaje cubano con campanas", *Brouwer: Guitar music volume 3*, Naxos, 2003, CD; vv. aa., "Paisaje cubano con campanas", *Leo Brouwer: La obra guitarrística (Vol. 6)*, Fabbio Cucci (int.), Egrem, 2000, CD; Eduardo Isaac, "Paisaje cubano con campanas", *Festiva*, GHA Records, 1994, CD; Hughes Kolp, "Paisaje cubano con campanas", *Ritmata*, GHA Records, 2002, CD.

¹⁸⁵ También llamado Steve Reich Ensemble y dirigido por el compositor. En *Music as a gradual process* Reich menciona que una de sus convicciones es que los compositores tienen que de alguna manera estar adentrados en la ejecución de sus obras, preferentemente no perdiendo su vocación de intérpretes. En Reich, *op. cit.*, pp.

¹⁸⁶ Steve Reich Ensemble, *Steve Reich: Music for 18 musicians*, ECM Records, 1978, CD.

¹⁸⁷ Ídem, *Steve Reich: Music for 18 musicians*, Nonesuch Records, 1998, CD.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a melodic line in treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of quarter note = 110. It features intricate fingering (e.g., 4 1 0 4 2 1, 2 1 2 3) and dynamic markings like *mp* and *f*. The lower staff is a percussive line, also in treble clef, with various rhythmic values (e.g., 7/8, 10/8, 12/8, 14/8, 16/8) and multi-measure rests (e.g., x3, x4). It includes specific performance instructions such as *secco*, *perc. mano destra sola*, *perc. mano sinistra sola*, and *tripetere ad lib.* The piece concludes with a *p subito* marking and a *cresc.* (crescendo) instruction.

Ej. 3.7. Módulos repetidos que implementan el *tapping* con el proceso de adición y sustracción de pulsos de Philip Glass y la sustitución de silencios por sonidos de Reich.

La primera parte de esta sección termina con el módulo de 2/8 que se repite *ad libitum*. Ésta se interpreta percutiendo sobre el diapasón la nota indicada por Leo Brouwer ya sea con la mano derecha o izquierda. Esta técnica de interpretación es denominada por el compositor como *martellato* en la sección E, aunque se le conoce

generalmente como *tapping*¹⁸⁸. El compositor cubano usa esta técnica en otras de sus obras para guitarra como *La espiral eterna* (1971) y *Acerca del cielo el aire y la sonrisa. Codex I* (1963) de Cristobal Halffter es uno de los primeros ejemplos que podemos encontrar en la literatura para guitarra clásica de 6 cuerdas que incluye este recurso. Leo Brouwer incluyó esta última obra, junto con *La espiral eterna*, dentro del álbum *Rara*¹⁸⁹ grabado en 1973, que además de esta peculiar manera de hacer sonar la guitarra hace uso de otras técnicas extendidas.

Aunque el *tapping* fue utilizado en las obras antes mencionadas, así como en músicas de concierto como *Le marteau sans maitre* (1954) de Pierre Boulez, *Sonant* (1964) de Mauricio Kagel, *Prisms No. 2* (1970) de Gilbert Biberian, *Abreuana* (1971) de Angelo Gilardino, *The Squirrel and the Ricketty-Racketty Bridge* (1971) de Gavin Bryars, *Umbra* (1973) de Bent Lorentzen, *Consonancias y redobles* (1973) de Azio Corghi, *Notturmo für die trauerlos Sterbenden* (1977) de Rolf Riehm y *Tellur* (1977) de Tristan Murail¹⁹⁰, esta técnica se remonta a instrumentistas estadounidenses de músicas populares, intérpretes en su mayoría de la guitarra eléctrica. Traktor Topaz en *The history of touch-style and the two-handed tapping method*¹⁹¹ menciona que fueron Jimmie Webster y Harry DeArmond algunos los primeros intérpretes que utilizaron esta técnica. Webster creía que gracias al uso del amplificador ya no era necesario tirar de las cuerdas con la mano derecha para producir sonido en la guitarra, su experiencia como pianista de jazz le permitía utilizar los 10 dedos de sus manos para hacer sonar la guitarra con sólo presionar hacia abajo las cuerdas sin el uso de la púa, y cuyo virtuosismo emulaba el sonido de un cuarteto de guitarras¹⁹². A este nuevo método de interpretación basado en el *tapping* a dos manos lo denominó "*Touch system*"¹⁹³. En

¹⁸⁸ Vishnick, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁸⁹ Brouwer, *Rara*, *op. cit.*

¹⁹⁰ Esta lista de obras se encuentra en Vishnick, *op. cit.*, pp. 26-27; y no incluye la obra de Boulez.

¹⁹¹ Traktor Topaz, "The history of touch-style and the two-handed tapping method", *Megatar*, consultado el 01 de mayo del 2016 en <<http://www.megatar.com/blog/2014/8/20/the-history-of-touch-style-and-the-two-handed-tapping-method>>. También menciona según Dave Bunker, alumno de James Webster e inventor de la *Touch Guitar*, fue Merle Travis uno de los primeros pioneros de esta técnica, sin embargo no se ha podido encontrar más referencias a este músico.

¹⁹² Jimmie Webster, *Un'a-bridged*, RCA Victor, 1959, CD. Notas al disco consultadas el 01 de mayo del 2016 en <<https://72895fbf-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/jimmiewebster/back-of-album.jpg>>.

¹⁹³ Diversos autores afirman que Webster escribió un método que ilustraba este nuevo sistema y que publicó en 1952, sin embargo no ha sido posible localizarlo en el catálogo de alguna biblioteca, además

1959 grabó el álbum *Un’á-bridged* en el cual interpreta todas las obras con este nuevo sistema¹⁹⁴.

Según Peter Blecha¹⁹⁵, Webster reconoce que él no fue inventor de esta técnica y que al primero al que vio utilizarla fue al constructor de instrumentos Harry DeArmond. Éste utilizó, según Webster, el *tapping* para demostrar la sensibilidad de sus nuevas pastillas ajustables para guitarra eléctrica en los años treinta. Más adelante, en la década de los setenta, podemos encontrar a ejecutantes estadounidenses como Emmet Chapman que inventan instrumentos que puedan ser ejecutados sólo con esta técnica¹⁹⁶.

Fue en 1978 cuando el grupo de rock Van Halen lanzó su primer disco homónimo. En éste se encuentra la canción *Eruption*, un solo instrumental donde al final del mismo el guitarrista Eddie Van Halen hace uso del *tapping*¹⁹⁷. Autores como Guthrie Govan¹⁹⁸, Martin Goulding¹⁹⁹, Robert Walser²⁰⁰, y Steve Waksman²⁰¹ reconocen, que si bien Eddie Van Halen no inventó esta técnica, fue el que la popularizó dentro del género del rock, en específico del *shred*, de los finales de los setenta e inicios de los

de que el título del método es nombrado de manera diferente en las fuentes consultadas: Topaz, *op. cit.*, lo titula *The illustrated touch method*; el portal *Two Handed Tapping* lo mencionan como *The touch system for amplified Spanish guitar* en “History”, *Two handed tapping*, consultado el 01 de mayo del 2016 en <<http://twohandedtapping.info/two-handed-tapping/>>; y Peter Blecha menciona que este era un folleto titulado “*Touch system” for electric and amplified Spanish Guitar*, Peter Blecha, “Bunker, Dave (b. 1935) and his electric ‘touch’ guitars”, *HistoryLink*, consultado el 01 de mayo del 2016 en <http://www.historylink.org/index.cfm?DisplayPage=output.cfm&file_id=10453>.

¹⁹⁴ Webster, *op. cit.*

¹⁹⁵ Blecha, *op. cit.*

¹⁹⁶ El *Chapman stick* es un instrumento de 8 a 12 cuerdas sobre un diapasón de guitarra pero sin el cuerpo de ésta. “Chapman stick”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 02 de mayo del 2016 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/L2232349>>.

¹⁹⁷ Van Halen, “Eruption”, *Van Halen*, Warner Bros, 1978, CD.

¹⁹⁸ Guthrie Govan, “Tapper’s delight: 20 challenging tapping licks”, *Guitar World*, consultado el 3 de mayo del 2016 en <<http://www.guitarworld.com/tappers-delight-20-challenging-tapping-licks>>.

¹⁹⁹ Martin Goulding, “How to tap like Eddie Van Halen, Rhandy Roads and Reb Beach”, *Guitar World*, consultado el 03 de mayo del 2016 en <<http://www.guitarworld.com/last-licks-how-perform-fretboard-tapping>>.

²⁰⁰ Robert Walser, “Van Halen”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford: Oxford University Press, consultado el 03 de mayo del 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49157>>.

²⁰¹ Steve Waksman, “Contesting virtuosity: rock guitar since 1976”, *The Cambridge companion to the guitar*, Victor Anand Coelho (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 125.

ochenta, tanto por el tema anterior como por *Women in Love*, *Ice Cream Man*, *Top Jimmy* y *Spanish Fly*²⁰².

Si bien Leo Brouwer conocía este recurso desde obras como *Codex I* de Halffter y lo utilizó en algunas de sus obras, el uso de éste en una sección entera dentro del *Paisaje cubano con campanas* habilita las contradicciones del rock de principios de los años ochenta, década en la que el virtuosismo instrumental definió en gran medida el desarrollo de la guitarra dentro del rock²⁰³, convirtiéndose la música clásica

“en el centro de atención para un nuevo estilo virtuoso de la guitarra que desplazó al anterior vocabulario basado en el blues (...) en favor de una noción mucha más eurocentrista de la complejidad armónica y melódica.”²⁰⁴

Este estilo virtuoso fue una continuación de los grandes solos de guitarra eléctrica interpretados por músicos como Jimi Hendrix o Jimmy Page durante la década de los 60, y que si bien el primero creía que este instrumento podría ser utilizado como un agente de transformación social, fueron estos intérpretes los que representaron la culminación del “paradigma de la contracultura dentro del *mainstream*”²⁰⁵, proceso en el cual se dio “la completa incorporación de la guitarra eléctrica en el centro de la música popular.”²⁰⁶ Para cuando Van Halen recurrió de nuevo a la guitarra virtuosa, este grupo estaba ya dentro del *mainstream* de la industria discográfica estadounidense, realizando colaboraciones con el Rey del Pop Michael Jackson²⁰⁷ y grabando una versión de la balada romántica *(Oh) Pretty Woman* de Roy Orbison²⁰⁸.

²⁰² Eddie Van Halen, “My tips for beginners”, *Guitar Player*, (July 1984), pp. 6-12.

²⁰³ Waksman, *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁴ “(...) classical music increasingly became the focus for a new style of electric guitar virtuosity that displaced the presiding blues-based vocabulary (...) in favor of a much more Eurocentric notion of harmonic and melodic complexity.” *Ibid.*, p. 126.

²⁰⁵ Propuesto por el crítico de rock Robert Duncan, apud, Ídem, “The turn to noise: rock guitar from 1950s to the 1979s”, *The Cambridge companion to the guitar*, *op. cit.*, pp. 120-121.

²⁰⁶ “(...) the full scale incorporation of the electric guitar into the center of popular music”. *Loc. cit.*

²⁰⁷ Michael Jackson, “Beat It”, *Thriller*, MJJ Productions, 1982, CD.

²⁰⁸ Van Halen, “(Oh) Pretty Woman”, *Diver Down*, Warner Bros Records, 1982, CD. El tema original de Orbison fue usado como tema principal de la película más taquillera dentro del género de comedia romántica en Estados Unidos: *Pretty Woman*, filme que presenta varios clichés de la cultura *mainstream* estadounidense, *Pretty Woman*, Garry Marshall (dir.), Richard Gere, Julia Roberts, Jason Alexander

La segunda parte de la sección D del *Paisaje cubano con campanas* comienza con el cambio de tempo cuarto = 108, donde hace uso, también, del *tapping* junto con la combinación de las técnicas minimalistas de Reich y Glass, en la cual Brouwer construye una melodía a partir de mi sobre un ostinato de fa – re#, Ej. 3.8.

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of four staves of music. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 108. The music features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings like *ff*, *molto poco sostenuto*, and *dim.*. There are circled numbers 3 and 5 under some notes. The second and third staves continue the rhythmic complexity with various articulations and dynamic changes, including *cresc.* and *ultima volta accel.*. The fourth staff has a tempo change to quarter note = 116-120 and includes markings for *ff martellato*, *dim.*, *pizz. ord.*, *arm.*, and *sempre armonici naturali simile*. It also features circled numbers 4 and 5, and Roman numerals XII, IX, XII, VII, IX.

Ej. 3.8. Segunda parte de la parte D del *Paisaje cubano del campanas*, cuarto = 108.

La última sección de esta pieza se distingue por estar construida por sólo armónicos naturales donde el compositor cubano emplea la técnica de aumentar/sustraer pulsos de Philip Glass. Esta inicia con un cambio de tempo (cuarto =

(rep.), Touchstone Pictures, 1990, DVD. Según la base de datos IMDb las ventas de taquilla de esta película alcanzaron los \$178,406,268 dólares, siendo el mayor ingreso para una comedia romántica de la época, consultado el 04 de mayo del 2016 en <<http://www.imdb.com/title/tt0100405/>>. Acerca el empleo del *heavy metal* en el *mainstream* cultural estadounidense véase Robert Walser, “Metallurgies: Genre, history, and the constructions of heavy metal”, *Running with the Devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown: Wesleyan University Press, 2014, s. p., Edición Kindle.

116-120) y se pueden encontrar fragmentos del 3er movimiento de *Canciones remotas* para orquesta de cuerdas del mismo Brouwer, Ej. 3.9. Es en esta parte donde se escuchan las campanas del *Paisaje*, siendo los armónicos naturales un recurso técnico que se ha asociado a la interpretación en forma *campanelas* que da como resultado “una fusión de sonidos ricos en armónicos superiores, que evocan a las campanas repicando.”²⁰⁹

Ej. 3.9. *Canciones remotas* (1984) - III. Cambio el ritmo de la noche: compases 85-

100.

²⁰⁹ “... merging of pitches rich in overtones, which is reminiscent of bells chiming” Vishnick, *op. cit.*, pp. 13. Sobre el uso de los armónicos naturales en forma de campanelas en el *Paisaje cubano con campanas*, *íbid.*, p. 31.

90

Violin I 2
Violin II
Alto
Vlc.
Ch.

97

Violin I 2
Violin II
Alto
Vlc.
Ch.

1) Ne s'applique pas s'il n'y a qu'une contrebasse. / Does not apply if only one

Ej. 3.9. Cont.

El nombre de cada uno de los movimientos de la obra *Canciones remotas* es un verso del poema autobiográfico del pintor, escultor, curador y poeta cubano Dagoberto Jaquinet. En este poema el escritor refleja no sólo la ansiedad y soledad que lo acoge por haber perdido ambas piernas y un brazo en un accidente en tren, sino también un gran amor por la vida²¹⁰. El 3er movimiento titulado “Cambio el ritmo de la noche” utiliza otra técnica compositiva utilizada por Steve Reich, en la que desfasa la melodía cada compás, creando contrapuntos rítmicos cíclicos. En la letra B de este movimiento el primer violín hace uso de este recurso, aunque por sólo unos cuantos compases.

Leo Brouwer utiliza una variación del motivo de la sección D del primer violín para el *Paisaje cubano con campanas*, Ej. 3.10. En *Canciones remotas* las repeticiones están conformadas al principio por 5 pulsos (ocho repeticiones), para después pasar a 4 (4 repeticiones) y finalizar en 3 (4 repeticiones). En el *Paisaje* las adiciones y sustracciones de pulsos no suceden de manera consecutiva en secuencia 10-12-14 cuando aparece por primera vez el motivo para después hacer una secuencia de 6-5-3; además el intérprete tiene la libertad controlada, en algunos módulos, de elegir el número de repeticiones, búsqueda estética también de sus piezas aleatorias de las décadas de los sesenta y setenta como se discutió en el capítulo I.

En *Canciones remotas* en el primer ciclo de la letra D, el motivo en 5/4 se repite cuatro veces más otras cuatro transpuesto una octava abajo. En las dos grabaciones encontradas de esta pieza²¹¹ este cambio de octava se interpreta con una dinámica en *piano subito*. Este cambio de dinámica puede ser aplicado en las repeticiones literales de 5 pulsos del *Paisaje cubano con campanas*, cuando el motivo va de sol a mi. Si bien no es una regla ejecutar de esta manera, la alusión a esta primera obra dentro del *Paisaje* por parte del compositor abre la posibilidad de seguir esta propuesta de interpretación.

²¹⁰ Leo Brouwer, *Canciones remotas*, Québec: Les Éditions Doberman-Yppan, 1996, p. 2.

²¹¹ Camerata Romeu, “Canciones remotas no. 3: Cambio el ritmo de la noche”, *Canciones remotas*, Plaza Mayor Company, 2015, CD; vv. aa., “III Canciones remotas: Cambio el ritmo de la noche”, *Leo Brouwer: Antología selecta (Vol. II)*, Egrem, 2003, CD.

a) **D**

f molto

b) X 4 o 5

X 5 o 6

X 6 o 7

Ej. 3.10. Comparación entre el motivo de a) *Canciones remotas* - III. Cambio el ritmo de la noche: compases 85-100; y b) *Paisaje cubano con campanas*: últimos 3 módulos que se repiten.

El *Paisaje cubano con campanas* termina con un mi repetido 12 veces en *non accentuato, eguale, non rall.* y con un *diminuendo* que termina en *piano*. Estas indicaciones recrean el efecto de *fade out*, en el que por medios electrónicos se reduce progresivamente la amplitud (volumen) de cualquier segmento sonoro.

A manera de fade out

Hablar acerca de la música de Leo Brouwer es hablar de una persona que desde la música se acerca a las expresiones artísticas y formas de pensar de diversas culturas. Estudiar la música de un compositor sólo en términos nacionalistas, generalmente, implica no reconocer el doble proceso de ida y vuelta de las músicas latinoamericanas, tanto por las influencias que toma el artista, como por la adaptación de éstas a su sincretismo cultural; además de que estos proyectos fundacionales de nación casi siempre crean una sola identidad bajo la cual intentan definir su cultura, limitando la capacidad de analizar y estudiar las riquezas culturales de sus comunidades y la capacidad de que estas se relacionen entre ellas y con las de otras culturas.

Analizar la música de Brouwer en términos de audiotopías permite escuchar los espacios sonoros que habilita, tanto los geográficos, como los temporales y estéticos. En este trabajo se identificaron 3 procesos minimalistas en la obra *Paisaje cubano con campanas*:

- El uso de módulos que se repiten
- La sustitución de silencios por sonidos
- La suma y resta de pulsos en los módulos que se repiten

Lo que demuestra que la música cubana no es la única referencia a la que alude el compositor en cuestión. Tanto el rock, como los procesos minimalistas de Steve Reich, Philip Glass y Terry Riley, así como una alusión a la cubanidad, se yuxtaponen a través de las diferencias entre cada cual.

Estas diferencias permiten establecer puntos de contacto entre músicas tan disímiles, respetando las diferencias, y dialogando a través de ellas. La identidad será negociada pero nunca impuesta por ningún canon o tradición musical, y por ende pueden cohabitar dos o más identidades en un mismo espacio sonoro, tanto la de los *nosotros* como la de los *ellos*, sin que esto implique una síntesis de ambos puntos de vista.

Hablar en términos de audiotopías permite, también, que cuando Brouwer haga uso o cite varias de sus obras anteriores esto no implique falta de originalidad en sus

ideas, como cuando utiliza fragmentos de *Canticum*, *Canciones remotas*, o su *Estudio sencillo No. 14*. Al ser usados como versiones de las mismas obras, los mismos reflejan el espacio sonoro original, pero forman parte de una nueva realidad sonora donde se establecen puntos de diálogo entre las diferentes versiones del mismo compositor: el nacionalista, el vanguardista, y el de la nueva simplicidad.

Si bien las identidades de cualquier compositor son múltiples y en una misma obra se pueden encontrar varias de estas facetas, también los ejecutantes tienen la responsabilidad acercarse a la interpretación de manera diversa, donde pueden interpretar el mismo pasaje de múltiples maneras, y no establecer homogeneidad en el repertorio cuando se ejecuta. Es igual de válido en la obra *Paisaje cubano con campanas* interpretar de una manera *cantabile* los módulos minimalistas, como hacerlo a la manera de Steve Reich y Philip Glass, con mucho *non legato* y de manera rítmica y polifónica.

Leo Brouwer ve la música

“... y la cultura como un *paisaje* maravilloso. (...) [que] hay que verlo a través de ventanas: diez ventanas, de ellas, nueve cerradas y una abierta. Yo trabajo en muchas de esas nueve que están cerradas.”²¹²

Esta investigación busca abrir nuevas ventanas que aparentan estar cerradas en la obra de Leo Brouwer, además de quitar el polvo que no permite ver a través de ellas, para visualizar los mundos sonoros que su superficie reflejan.

²¹² Apud, Isabelle Hernández, “Del rito al mito en la música de Leo Brouwer”, *Leo Brouwer: Del rito...*, op. cit., p. 9. El énfasis es mío.

Lista de figuras

CAPÍTULO I

Fig. 1.1. Portada del V Festival Otoño de Varsovia de 1961²¹³, p. 42.

CAPÍTULO II²¹⁴

Fig. 2.1. *8 cuts* (1967) de Carl Andre, p. 63.

Fig. 2.2. *Untitled* (1965) de Donald Judd, p. 64.

Fig. 2.3. *Serial project No. 1 (ABCD)* (1966) de Sol Lewitt, p. 70.

Fig. 2.4. *Pyramid (Square plan)* (1959) de Carl Andre, p. 70.

Fig. 2.5. *Three-way Fibonacci progresion* (1966) de Mel Bochner, p. 72.

Fig. 2.6. *Open geometric structure IV* (1990) de Sol Lewitt, p. 75.

Fig. 2.7. *The nominal three (to William of Ockham)* (1964-1969) de Dan Flavin, p. 77.

CAPÍTULO III

Fig. 3.1. Diagrama formal de la obra *Paisaje cubano con campanas* (1986) de Leo Brouwer, p. 81.

²¹³ En "Warsaw Autumn programme book 1956-2011", *Warsaw Autumn*, consultado el 20 de junio del 2016 en <<http://www.warszawska-jesien.art.pl/en/wj2012/gallery/950473202>>.

²¹⁴ En James Meyer, *Arte minimalista*, Londres y Nueva York: Phaidon Press, 2005.

Lista de ejemplos

CAPÍTULO I

- Ej. 1.1. Fragmento de las secciones A, C, E, G para los alientos de *Jeux Venitiens* (1961) de Witold Lutoslawski²¹⁵, p. 45.
- Ej. 1.2. *Per sonare a tré* (1970) de Leo Brouwer²¹⁶, p. 46.
- Ej. 1.3. Números de ensayo 8-10, partes de guitarras V-VII, *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa* (1979) de Leo Brouwer²¹⁷, p. 47.
- Ej. 1.4. Inicio de *Epiphany music (Música de epifanía)* (1963) de Tadeusz Baird²¹⁸, p. 49.
- Ej. 1.5. Compases 142-147, Var. IV, *Variantes para un percusionista* (1962) de Leo Brouwer²¹⁹, p. 49.
- Ej. 1.6. Inicio de *Canticum* (1968) de Leo Brouwer²²⁰, p. 50.

CAPÍTULO II

- Ej. 2.1. Primeros 24 módulos de *In C* (1964) de Terry Riley²²¹, p. 69.
- Ej. 2.2. Compases 1-6 de *Clapping music* (1972) de Steve Reich²²², p. 71.
- Ej. 2.3. Compases 1-8 de *Four organs* (1970) de Steve Reich²²³, p. 73.
- Ej. 2.4. Compases 57-64, III, *Electric counterpoint* (1987) de Steve Reich²²⁴, p. 74.
- Ej. 2.5. *1+1* (1968) de Philip Glass²²⁵, p. 76.

CAPÍTULO III

- Ej. 3.1. Comparación entre el arpeggio inicial del a) *Paisaje cubano con campanas* y del que aparece en b) *Canticum*, p. 82²²⁶.

²¹⁵ Witold Lutoslawski, *Jeux Venitiens*, Celle: Moeck Verlag, 1962, p. 2.

²¹⁶ Leo Brouwer, *Per sonare a tré*, París: Éditions Max Eschig, 1978, p. 1.

²¹⁷ Ídem, *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*, Québec: Les Éditions Doberman-Yppan, 1993.

²¹⁸ Apud, Thomas, *op. cit.*, p. 123.

²¹⁹ Leo Brouwer, *Variantes para un percusionista*, Mainz: Schott Music, 1973, p. 9.

²²⁰ Ídem, *Canticum*, Mainz: Schott Music, 1972, p. 1.

²²¹ Terry Riley, *In C*, Tucson: Celestial Harmonies, 1989.

²²² Steve Reich, *Clapping music*, London: Universal Edition, 1980.

²²³ Ídem, *Four organs*, London: Universal Edition, 1980, p. 1.

²²⁴ Ídem, *Electric counterpoint*, New York: Hendon Music, 1987, p. 63.

²²⁵ Philip Glass, *1+1*, New York: Dunvagen Music Publishers, 1968.

²²⁶ Brouwer, *Paisaje cubano con campanas*, Milano: Ricordi, 1988, p. 1; e Ídem, *Canticum*, *op. cit.*, p. 2.

- Ej. 3.2. Diferencia entre el a) ritmo del cinquillo cubano con el que se encuentra en la obra *Paisaje cubano con campanas* en sus dos variantes: b) con la figura de cinquillo completa y c) con un silencio de dieciseisavo²²⁷, p. 82.
- Ej. 3.3. Acorde bimodal²²⁸, p. 84.
- Ej. 3.4. Material compositivo que encontramos en el primer puente provenientes del acorde bimodal a) y b); y de la reiteración del quintillo c)²²⁹, p. 85.
- Ej. 3.5. Primer módulo repetido 5 o 6 veces²³⁰, p. 85.
- Ej. 3.6. Voz superior y pedal presentado como *vox organalis* con neumas blancos, y la *vox principalis* con neumas negros²³¹, p. 87.
- Ej. 3.7. Módulos repetidos que implementan el *tapping* con el proceso de adición y sustracción de pulsos de Philip Glass y la sustitución de silencios por sonidos de Reich²³², p. 89.
- Ej. 3.8. Segunda parte de la parte D del *Paisaje cubano del campanas*, cuarto = 108²³³, p. 93.
- Ej. 3.9. *Canciones remotas* (1984) - III. Cambio el ritmo de la noche: compases 85-100²³⁴, pp. 94-95.
- Ej. 3.10. Comparación entre el motivo de a) *Canciones remotas* - III. Cambio el ritmo de la noche: compases 85-100; y b) *Paisaje cubano con campanas*: últimos 3 módulos que se repiten²³⁵, p. 97.

²²⁷Ídem, *Paisaje...*, op. cit., p. 1; y Carpentier, *La música...*, op. cit., p. 130.

²²⁸Brouwer, *Paisaje...*, op. cit., p. 1.

²²⁹Loc. cit.

²³⁰*Ibid.*, p. 2.

²³¹Loc. cit.

²³²*Ibid.*, p. 3.

²³³*Ibid.*, p. 4.

²³⁴Brouwer, *Canciones...*, op. cit., pp. 28-29.

²³⁵Loc. cit., e Ídem, *Paisaje...*, p. 4.

Bibliografía

Citada

- Acosta, Dalia, "CUBA: La censura empezó por Los Beatles", *Inter Press Service*, 23 de octubre de 1996, consultado en línea el 25 de enero del 2016 <<http://www.ipsnoticias.net/1996/10/cuba-la-censura-empezo-por-los-beatles/>>.
- AFP y Clarín, "Murió el hombre que prohibió escuchar a Los Beatles en Cuba", *El Clarín*, 05 de febrero del 2009, consultado en línea el 25 de enero del 2016 <<http://edant.clarin.com/diario/2009/02/05/elmundo/i-01852749.htm>>.
- Aharonián, Coriún, "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje", *Latin American Music Review*, Vol. 15, Num. 2 (Fall/Winter 1994), pp. 189-225.
- Alburguer, Mark, "Minimalism", *Minimalism, multiculturalism and the quest for legitimacy*, Claremont: The Claremont Graduate School, 1996, pp. 2-16.
- Arcos, Mauricio, *Nacionalismo explícito en la primera etapa de Leo Brouwer: Un análisis teórico musical de cuatro obras para guitarra*, proyecto de investigación para obtener la Maestría en Música (Teoría), Medellín: Universidad EAFIT, 2013.
- Ardévol, José, *Introducción a Cuba: La música*, La Habana: Instituto del Libro, 1969.
- Ashby, Arverd, "Nationalist and Postnationalist Perspectives in American Musicology", Ignacio Corona y Alejandro Madrid (eds.), *Postnational musical identities*, Lanham: Lexington Books, 2008, pp. 23-43.
- Auslander, Philip, "Musical Personae", *The Drama Review* 50:1, Spring 2006, New York: NCU-MIT, pp. 100-119.
- Baltzer, Rebecca A., "Johannes de Garlandia", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 25 de abril de 2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14358>>.
- Béhague, Gerard, "La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latioamérica", *Latin American Music Review*, Vol. 27, Num. 1 (Spring/Summer 2006), pp. 47-56.

- _____, "La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña" *Latin American Music Review*, Vol. 27, Num. 1 (Spring/Summer 2006), pp. 38-46.
- _____, "Boundaries and borders in the study of music in Latin America: A conceptual re-mapping", *Latin American Music Review*, Vol. 21, Num. 1 (Spring/Summer 2000), pp. 16-30.
- _____, "Countercurrents: since 1950, Mexico and the Caribbean", *Music in Latin America: an introduction*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979, pp. 285-309.
- Béhague, Gerard y Moore, Robin, "Cuba" *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 19 de junio del 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06926>>.
- Bernard, Jonathan, "The minimalist aesthetic in the plastic arts and in music", *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1, (Winter, 1993), pp. 87-132.
- Blecha, Peter, "Bunker, Dave (b. 1935) and his electric 'touch' guitars", *HistoryLink*, consultado el 01 de mayo del 2016 en <http://www.historylink.org/index.cfm?DisplayPage=output.cfm&file_id=10453>.
- Boulez, Pierre, "Schoenberg is dead", *Notes of an apprenticeship*, Nueva York: A. A. Knopf, 1968, pp. 268-275.
- Brouwer, Leo, *Gajes del oficio*, Santiago: RIL Editores: 2007.
- _____, *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- _____, *Síntesis de la armonía contemporánea*, La Habana: Instituto del Libro, 1972.
- Calcines, Ángel, "La música, el finito y Leo Brouwer", *Opus Habana*, (2007), pp. 18-26.
- Camacho, Loyda, *Interactions, cross-relations, and superimpositions: The musical language of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Philosophae Doctor, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1998.
- Caro, Guadalupe, "La musicología y su realción con la historia", *La música publicada en las revista femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*, tesis para obtener el grado de Maestría en Música (Musicología), México: UNAM, 2008.

- Carpentier, Alejo, *Obras completas de Alejo Carpentier: Conferencias*, Vol. 14, México: Siglo XXI Editores, 1991.
- _____, *Obras completas de Alejo Carpentier: ese músico que llevo dentro*, 1ra parte, Vol. 10, México: Siglo XXI Editores, 1987.
- _____, *Obras completas de Alejo Carpentier: Ese músico que llevo dentro*, 3ra parte, Vol. 12, México: Editorial Siglo XXI, 1987.
- _____, *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Castilla, Carlos, *Leo Brouwer's Estudios Sencillos for guitar: Afro-Cuban elements and pedagogical devices*, Hattiesburg: The University of Southern Mississippi, 2009.
- Castro, Daniel "Aguacero: a semiotic analysis of *Paisaje cubano con lluvia* by Leo Brouwer", *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 18 (2014).
- Century, Paul, *Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music*, tesis para obtener el grado en Philosophiae Doctor, Santa Barbara: University of California, 1991.
- _____, "Leo Brouwer: A portrait of the artist in socialist Cuba", *Latin American Music Review*, Vol. 8, No. 2 (Autumn - Winter 1987), pp. 151-171.
- _____, *Idiom and intellect: Stylistic synthesis in the solo guitar music of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes (Interpretación Musical), Santa Barbara: University of California, 1985.
- Chłopecki, Andrzej, "Venetian games", *The Witold Lutoslawski Society*, 2013, consultado el 19 de noviembre del 2015 <<http://www.lutoslawski.org.pl/en/composition,52.html>>.
- Clark, Walter A., "Preface: What makes Latin American music "Latin"? Some personal reflections", *The Musical Quarterly*, Vol. 91, No. 3-4 (2009), pp. 167-176.
- Corona, Ignacio y Madrid, Alejandro L. "Introduction: The postnational turn in music scholarship and music marketing", *Postnational musical identities*, Lanham: Lexington Books, 2008.
- Crago, Bartholomew, *Some rhythmic theories compared and applied in an analysis of El decamerón negro by Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes (Teoría Musical), Montreal: McGill University, 1991.

- Dausend, Gerd Michael, "Structure is a fundamental element of my work: An interview with Leo Brouwer", Rose Augustine (trad.), *Guitar Review*, No. 82 (Summer 1990), pp. 11-15.
- Devine, Graham Anthony, "Paisaje cubano con campanas", *Brouwer: Guitar music volume 3*, Naxos, 2003, CD.
- Discogs, "Contemporáneos", *Discogs*, consultado el 03 de julio del 2016 en <<https://www.discogs.com/search/?q=contemporaneos&type=all>>.
- Erickson, Raymond, "Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 26 de abril de 2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19405>>.
- Fisk, Eliot, "Cuba 1998", *Guitar Review*, No. 114 (Fall 1998), pp. 1-2.
- Focsaneanu, Bogdan, *An analysis of phrase structures in the first movement of Leo Brouwer's Elogio de la Danza (1964)*, tesis para obtener el grado en Maestría en Artes (Teoría Musical), Ottawa: University of Ottawa, 2012.
- Fraga, Orlando, "La espiral eterna de Leo Brouwer: o uso libre do serialismo na sua organizaçao de altura", *Revista Música Hodie*, Vol. 15, No. 1 (2015), pp. 187-196.
- Fusco, Coco, "Cuba: the fading of a subcontinental dream", *e-flux journal*, No. 68, December (2015), consultado en línea el 25 de enero del 2016 <<http://www.e-flux.com/journal/editorial-68/>>.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: De Bolsillo, 2009.
- Giddens, Anthony, *The consequences of modernity*, Cambridge: Polity Press, 1991.
- Giró, Radamés (sel.), *Leo Brouwer: del rito al mito*, La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2009.
- Giró, Radamés, "Leo Brouwer", *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 2007, pp. 165-177.
- Gómez García, Zoila "Roldán Gardés, Amadeo", E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de música española e hispano-americana*, Madrid: SGAE, 1999, pp. 346-347.
- Gordon, Diane, "Martiniqüe Vie carrefour mondial de la guitar, december 5-16, 1984", *Soundboard*, Vol. XII, No. 2 (Summer 1985), pp. 159-164.

- Govan, Guthrie, "Tapper's delight: 20 challenging tapping licks", *Guitar World*, consultado el 3 de mayo del 2016 en <<http://www.guitarworld.com/tappers-delight-20-challenging-tapping-licks>>.
- Goulding, Martin, "How to tap like Eddie Van Halen, Rhandy Roads and Reb Beach", *Guitar World*, consultado el 03 de mayo del 2016 en <<http://www.guitarworld.com/last-licks-how-perform-fretboard-tapping>>.
- Griffiths, Paul, *Modern music and after*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Hakes, John, "Leo Brouwer: Early influences in *Tres apuntes*", *Sounboard*, Vol. IX, No. 2 (Summer 1982), pp. 129-131.
- Helguera, Juan, "La entrevista: Leo Brouwer", *La guitarra de México*, Año 1 (1986), pp. 10-19.
- Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer*, La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000.
- Hindemith, Paul, *Armonía tradicional*, Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2007.
- Hodel, Brian, "20th century music and the guitar part 2: 1945-2000", *Guitar Review*, No. 199 (Winter 2000), pp. 8-18.
- _____, "An interview with Jesús Ortega", *Guitar review*, No. 74 (Summer 1988), pp. 8-11.
- Huston, John, *The Afro-Cuban and the Avantgarde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Doctor en Artes Musicales, Athens: Georgia State University, 2006.
- Johnson, Timothy, "Minimalism: Aesthetic, style or technique?", *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4 (Winter, 1994), p. 742-773.
- Kerman, Joseph, "A few canonic variations", *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1 (Sep 1983), pp. 107-125.
- Kronenberg, Clive, "Guitar composer Leo Brouwer: The concept of a 'universal language'", *Tempo*, Vol. 62, No. 245 (July 2008), pp. 30-46.
- _____, *Cuban artist Leo Brouwer and his solo guitar works: Pieza sin título to Elogio de la danza. A contextual-analytical study*, tesis para obtener el grado de Maestro en Música, Cape Town: University of Cape Town, 2000.
- Kun, Josh, *Audiotopia: Music, race and America*, Berkeley: UCP, 2005.
- Landy, Leigh, *What's the matter with today's experimental music? Organized sound too rarely heard*, Reading: Harwood Academic Publishers, 1991.

- Lara, Rodrigo, *La célula como elemento motivico en la obra compositiva de Leo Brouwer: análisis del Concierto Elegiaco para guitarra, orquesta de cuerdas y percusión*, tesis de Licenciatura, México: UNAM, 2009.
- Linden, Klass van der, "Part one: Minimal music", *Searching for harmony in all the wrong places: Steve Reich's Music for String Orchestra (1961)*, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes, Utrecht: Utrecht University, 2010, pp. 9-55.
- Madrid, Alejandro L., "Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música", *Revista Argentina de Musicología*, 11 (2010), pp. 17-32.
- _____, "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier.", *Trans 13*, SIBE, 2009, consultado el 04 de junio del 2012 en <<http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>>.
- _____, "Introduction: Nortec and the borders", *Nor-Tec Rifa!: Electronic dance music from Tijuana to the World*, Oxford: Oxford University Press, 2008, Edición Kindle.
- _____, "El continuo proceso de intercambio cultural: Leo Brouwer y *La espiral eterna* (1971)", *Pauta*, Vol. XVI, No. 66 (abril-junio 1998), pp. 67-77.
- Manuel, Peter, "Music as symbol, music as simulacrum: postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics", *Popular Music*, Vol. 14, No. 2. (May, 1995), pp. 227-239.
- Martín, Edgardo, *Panorama histórico de la música en Cuba*, La Habana: Universidad de La Habana, 1971.
- McKenna, Constance, "The International competition and festival of the Guitar in Havana", *Guitar Review*, No. 74 (Summer 1988), pp. 1-6.
- _____, "An interview with Leo Brouwer", *Guitar Review*, No. 75 (Fall 1988), pp. 10-16.
- _____, "Guitar '87 in Toronto", *Guitar Review*, No. 71 (Fall 1987), pp. 1-5.
- McPhee, Colin, *Music in Bali*, New Haven: CT, 1966.
- Mesa, Luis, "Leo Brouwer y la semblanza de la cubanidad en *Parábola*", *Revista Nodo*, No. 17, Vol. 9 (Julio-Diciembre 2014), pp. 83-94.
- Meyer, James, *Arte minimalista*, Londres y Nueva York: Phaidon Press, 2005.

- Molina, Carlos, "Guitarists of Cuba", *Guitar review*, No. 74 (Summer 1988), pp. 12-19.
- Molina, Sidney, "Construção da mentira em *Paisaje cubano con lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica", *Galáxia*, no. 6 (outubro 2003), pp. 121-144.
- Moore, Robin, *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- _____, "Representations of Afro-Cuban culture in the writings of Fernando Ortiz", *Latin American Music Review*, Vol. 15, Num. 1 (Spring/Summer 1993), pp. 32-54.
- Morgan, Robert, *Twentieth century music*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 1991.
- Naxos Music Library, "Leo Brouwer", *Naxos Digital Services*, consultado el 07 de mayo del 2016 en <<https://www.naxosmusiclibrary.com/google/searchgoogle.asp?googletext=leo%20brouwer>>.
- Nyman, Michael, *Experimental music: Cage and beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- O'Leary, Alec, *Exploring the patterns, figures and flowing ideas of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Licenciatura, Dublin: Dublin Institute of Technology, 2003.
- Oja, Carol, "McPhee, Colin", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, consultado el 27 de abril del 2011 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17376>>.
- Ortega, Jesús, "The Cuban system of guitar instruction", *Guitar Review*, No. 199 (Winter 2000), pp. 1-6.
- _____, *Four musical minimalists*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Palmer-Füchsel, Virginia, "Henze, Hans Werner", *The new grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres: MacMillan, 2001, pp. 386-397.
- Pardo-Tristán, Emiliano, "The guitar concerto in the twentieth century", *Concierto mejorana: a composition for guitar and large orchestra, based on Panamanian folkloric music*, tesis para obtener el grado de Doctor en Artes Musicales, Philadelphia: Temple University, 2006, pp. 76-80.

- Pendergast, Mark, "Minimalism, Eno and the new simplicity", *The ambient century: from Mahler to trance – the evolution of sound in the electronic age*, Londres: Bloomsbury Publishing, 2000, pp. 91-177.
- Persichetti, Vincent, *Twentieth century harmony*, Nueva York: W. W. Norton, 1961.
- Piston, Walter, *Harmony*, Nueva York: W. W. Norton, 1987
- Pinciroli, Roberto, "Leo Brouwer's works for guitar: Part I", Paolo Possiedi (trad.), *Guitar review*, No. 77 (Spring 1989), pp. 4-11.
- _____, "Leo Brouwer's works for guitar: Part II", Paolo Possiedi (trad.), *Guitar Review*, No. 78 (Summer 1989), pp. 20-26.
- _____, "Leo Brouwer's works for guitar: Part III", *Guitar Review*, No. 79 (Fall 1989), pp. 23-31.
- Pretty Woman*, Garry Marshall (dir.), Richard Gere, Julia Roberts, Jason Alexander (rep.), Touchstone Pictures, 1990, DVD.
- Potter, Keith, "Minimalism", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres: McMillan, 2001, pp. 716-717.
- _____, *Four musical minimalists*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Rawlins, Robert and Bahha, Nor Eddine, *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians*, Milwaukee: Hall Leonard, 2005, s.p., Kindle Edition.
- Reckow, Fritz, et al., "Organum", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 26 de abril de 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48902>>.
- Reich, Steve, *Writings on music, 1965-2000*, Paul Hillier (ed.), Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Reynolds, David, "Cuba: The 2002 Havana international guitar festival", *Guitar Review*, No. 126 (2003), pp. 1-10.
- _____, "¡Oye, mi cuerpo pide Brouwer! The 10h Havana international guitar competition and festival teatro Amadeo Havana, Cuba May 13-20 2000 In memory of Masuro Kono", *Guitar Review*, No. 120 (Spring 2000), pp. 6-13.
- _____, "A catalogue of Cuban guitar compositions", *Guitar Review*, No. 114 (Fall 1998), pp. 20-21.
- _____, "Echoes from the unpardonable void", *Guitar Review*, No. 114 (Fall 1998), pp. 16-19.

- _____, "The 1998 Havana international guitar competition, *Guitar Review*, No. 114 (Fall 1998), pp. 15.
- _____, "A paradise closed to many, gardens open to a few", *Guitar Review*, No. 114 (Fall 1998), pp. 4-14.
- Rimsky-Korsakov, Nicolai, *Tratado de armonía*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.
- Rodríguez, Martín Pino, "Leo Brouwer y la guitarra", *Araucaria de Chile*, no. 42 (1988), pp. 135-136.
- Rodríguez Cuervo, Martha, *Tendencias de lo nacional en la obra instrumental cubana contemporánea*, memoria para obtener el grado de Doctor, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Rodríguez, Victoria Eli, "El afrocubanismo: un cambio de estética en la creación musical académica de hispanoamérica", *Revista de Musicología*, Vol. 32, No. 1 (Enero 2009), pp. 309-319.
- _____, "Brouwer, Leo", Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan, 2001, pp. 437-438.
- _____, "García Caturla, Alejandro" E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de música española e hispano-americana*, Madrid: SGAE, 1999, p. 435.
- _____, "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba", *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 2 (Autumn-Winter 1989), pp. 287-297.
- Rodríguez, Victoria Eli y Rodríguez Cuervo, Martha, *Leo Brouwer: Caminos de la creación*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.
- Roesner, Edward H., "Magnus liber", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 26 de abril de 2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17458>>.
- Ross, Alex, *The rest is noise*, London: Harper Perennial, 2011.
- Ross, Stephen, y Lindgren, Allana C., "Introduction", *The modernist World*, Stephen Ross y Allana C. Lindgren (eds.), London: Routledge, 2015, s.p., Edición Kindle.
- s.a., "Chapman stick", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 02 de mayo del 2016 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/L2232349>>.
- s.a., "History", *Two handed tapping*, consultado el 01 de mayo del 2016 en <<http://twohandedtapping.info/two-handed-tapping/>>.

- s. a., "Warsaw Autumn programme book 1956-2011", *Warsaw Autumn*, consultado el 20 de junio del 2016 en <<http://www.warszawska-jesien.art.pl/en/wj2012/gallery/950473202>>.
- Schenker, Heinrich, *Harmonielehere*, Viena: Universal Edition, 1978.
- Schoenberg, Arnold, *Tratado de Armonía*, Madrid: Real Musical, 1974.
- _____, *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950.
- Silva, Ricardo, "Ekphrasis em música: os *Quadrados Mágicos* de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer", *Per Musi*, n.19 (2009), p. 47-62.
- Smith-Bridle, Reginald, "Musical indeterminacy", *Guitar Review*, No. 69 (Spring 1987), pp. 1-10.
- Stevenson, Robert and Rodríguez, Victoria Eli, "Havana", *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultado el 19 de junio del 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12587>>.
- Stover, Richard, "An interview with Leo Brouwer", *Soundboard*, Vol. II, No. 4 (October 1975), pp. 72-74.
- Suzuki, Dean, "Selected reviews: Leo Brouwer", *Guitar & Lute*, No. 20 (January 1982), pp. 16-17.
- _____, "Brouwer's works for the guitar", *Guitar & Lute*, No. 20 (January 1982), pp. 14-16.
- _____, *The solo guitar works of Leo Brouwer*, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes, Los Angeles: University of Southern California, 1981.
- Suzuki, Dean and Brinkerhoff, Martin, "An interview with Leo Brouwer", *Guitar & Lute*, No. 20 (January 1982), pp. 10-13.
- Taruskin, Richard, "Chapter 1 Starting from Scratch." *The Oxford History of Western Music*, New York: Oxford University Press, consultado el 13 Mar 2011 en <<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-001004.xml>>.
- Thomas, Adrian, *Polish music since Szymanowski*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Topaz, Traktor, "The history of touch-style and the two-handed tapping method", *Megatar*, consultado el 01 de mayo del 2016 en

<<http://www.megatar.com/blog/2014/8/20/the-history-of-touch-style-and-the-two-handed-tapping-method>>.

Townsead, Bryan, "The music of Leo Brouwer for guitar and orchestra", *Guitar Review*, No. 98 (Summer 1994), pp. 7-14.

Tran, Kim Nguyen, *The emergence of Leo Brouwer's compositional periods: the guitar, experimental leanings and new simplicity*, tesis para obtener el grado de Licenciatura, Hanover: Dartmouth College, 2007.

Unamuno, Migueld de, *Epistolario americano (1890-1836)*, Laureano Robles (ed.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

Van Halen, Eddie "My tips for beginners", *Guitar Player*, (July 1984), pp. 6-12.

Villar, Juan, "Brouwer Mezquida, Leo", E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de música española e hispano-americana*, Madrid: SGAE, 1999, pp. 725-730.

Vishnick, Martin Lawrence, *A survey of extended techniques on the classical six-string guitar with appended studies in new morphological notation*, tesis para obtener el grado de Philosophae Doctorae, Londres: City of London University, 2014.

Waksman, Steve, "The turn to noise: rock guitar from 1950s to the 1979s", *The Cambridge companion to the guitar*, Victor Anand Coelho (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 109-121.

_____, "Contesting virtuosity: rock guitar since 1976", *The Cambridge companion to the guitar*, Victor Anand Coelho (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 122-132.

Robert Walser, "Metallurgies: Genre, history, and the constructions of heavy metal", *Running with the Devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown: Wesleyan University Press, 2014, s. p., Edición Kindle.

Walser, Robert, "Van Halen", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford: Oxford University Press, consultado el 03 de mayo del 2016 en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49157>>.

Wistuba-Álvarez, Vladimir, "La guitarrística de Leo Brouwer", *Revista Musical Chilena*, Vol. 45, No. 175 (Enero-Junio 1991), pp. 19-41.

_____, "Lluvia, rumba y campanas en los paisajes cubanos de Leo Brouwer y otros temas (Una conversación con Leo Brouwer)", *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 1 (Spring - Summer 1989), pp. 135-147.

_____, "Leo Brouwer, la guitarra y su música", *Literatura Chilena (creación y crítica)*, Vol. 41-42, 1987, pp. 57-59.

_____, "La música de Leo Brouwer", *Araucaria de Chile*, no. 42 (1988), pp. 129-134.

_____, "Leo Brouwer, la guitarra y su música", *Literatura Chilena (creación y crítica)*, Vol. 41-42 (1987), pp. 57-59.

Wlodarski, Amy, "The testimonial aesthetics of Different Trains", *Journal of the American Musicological Society*, Spring 2010, Vol. 63, No. 1, pp. 99-142.

Xirau, Ramón "La síntesis hegeliana", *Introducción a la historia de la filosofía*, México: UNAM, 2001, pp. 335-353.

Música impresa

Brouwer, Leo, *Canciones remotas*, Québec: Les Éditions Doberman-Yppan, 1996.

_____, *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*, Québec: Les Éditions Doberman-Yppan, 1993.

_____, *Paisaje cubano con campanas*, Milano: Ricordi, 1988.

_____, *Per sonare a tré*, París: Éditions Max Eschig, 1978.

_____, *Variantes para un percusionista*, Mainz: Schott Music, 1973.

_____, *Canticum*, Mainz: Schott Music, 1972.

Glass, Philip, *1+1*, New York: Dunvagen Music Publishers, 1968

Lutoslawski, Witold, *Jeux Venitiens*, Celle: Moeck Verlag, 1962.

Reich, Steve, *Clapping music*, London: Universal Edition, 1980.

_____, *Four organs*, London: Universal Edition, 1980.

_____, *Electric counterpoint*, New York: Hendon Music, 1987.

Riley, Terry, *In C*, Tucson: Celestial Harmonies, 1989.

Discografía

Brouwer, Leo, *Rara*, Deutsche Grammophon, 1973, CD.

_____, *Werke Für Gitarre Solo Von Gaspar Sanz, Luis De Narváez, Fernando Sor, Cornelius Cardew, Hans Werner Henze, Leo Brouwer*, Deutsche Grammophon, 1971, CD.

- Camerata Romeu, "Canciones remotas no. 3: Cambio el ritmo de la noche", *Canciones remotas*, Plaza Mayor Company, 2015, CD.
- Henze, Hans Werner: *El cimarrón*, William Pearson, Karlheinz Zoeller, Leo Brouwer, Stomu Yamash'ta (ints.), Deutsche Grammophon, 1971, CD.
- Isaac, Eduardo, "Paisaje cubano con campanas", *Festiva*, GHA Records, 1994, CD.
- Jackson, Michael, "Beat It", *Thriller*, MJJ Productions, 1982, CD.
- Kolp, Hughes, "Paisaje cubano con campanas", *Ritmata*, GHA Records, 2002, CD.
- Korhonen, Timo, "Paisaje cubano con campanas", *Guitar recital*, Ondine, 1989, CD.
- Steve Reich Ensemble, *Steve Reich: Music for 18 musicians*, Nonesuch Records, 1998, CD.
- _____, *Steve Reich: Music for 18 musicians*, ECM Records, 1978, CD.
- Van Halen, "(Oh) Pretty Woman", *Diver Down*, Warner Bros Records, 1982, CD.
- Van Halen, "Eruption", *Van Halen*, Warner Bros, 1978, CD.
- vv. aa., "III Canciones remotas: Cambio el ritmo de la noche", *Leo Brouwer: Antología selecta (Vol. II)*, Egrem, 2003, CD.
- vv. aa., "Paisaje cubano con campanas", *Leo Brouwer: La obra guitarrística (Vol. 6)*, Fabbio Cucci (int.), Egrem, 2000, CD.
- Webster, Jimmie, *Un'a-bridged*, RCA Victor, 1959, CD.

Consultada

- Amacher, Maryanne y Young, La Monte, "How time passes", *Artforum*, Nueva York: Mar 2008, Vol. 46, Iss. 7, pp. 312-318.
- Aharonián, Coriún, "Technology for the resistance: a Latin American case", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 23, No. 2 (Autumn - Winter, 2002), pp. 195-205.
- Bernard, Jonathan, "Minimalism, postminimalism, and the resurgence of tonality in recent American music", *American Music*, Vol. 21, No. 1 (Spring 2003), pp. 112-133.
- Brennan, Timothy, "The Latin sound", *Transition*, No. 81/82 (2000), pp. 162-170.

- Chiesa, Ruggero, "Leo Brouwer. *El Decameron Negro*, Éditions Musicales Transatlantiques, Paris, 1993." *Il Fronimo*, Anno Duodecimo No. 46 (gennaio 1984), pp. 50.
- Cope, David, "Minimalism", *New directions in music*, Long Grove: Waveland Press, 2000, pp. 183-196.
- Corrêa, Luiz, "O compositor Latino-Americano e o universo sonoro deste fim de século", *Latin American Music Review*, Vol. 7, No. 2 (Autumn-Winter, 1986), pp. 248-253.
- Criswick, Mary, "20th-century guitar", *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1734 (Aug 1987), pp. 442-443.
- Díaz, Roberto y Alcaraz Iborra, Mario, *La guitarra: Historia, organología y repertorio*, Alicante: Editorial Club Universitario, 2003.
- Gilardino, Angelo, *Manuale di storia della chitarra: La chitarra moderna e contemporanea*, Ancona: Bèrben, 1998.
- _____, "La musica per chitarra nel secolo XX: IX. I chitarristi – compositori", *Il Fronimo*, Anno Duodecimo No. 46 (gennaio 1984), pp. 28-33.
- Godfrey, Daniel y Schwartz, Elliot, "Process and minimalism", *Music since 1945: Issues, materials and literature*, Belmont: Wadsworth, 1993, pp. 315-341.
- Gorio, Francesco, "Le idee di Leo Brouwer" *Il Fronimo*, Anno Decimo No. 40 (Luglio 1982), pp. 33-35.
- _____, "Incontri: Intervista di Francesco Gorio a Leo Brouwer (Toronto-Giugno 1978)", *Il Fronimo*, Anno Settimo No. 29 (Ottobre 1979), pp. 5-7.
- Macías, Ramón, *Las seis cuerdas de la guitarra*, Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2001.
- Mertens, Wim, *American minimal music*, London: Kahn & Averill, 1988.
- Ponce de León, Griselda, "Incontri: Intervista a Leo Brouwer di Griselda Ponce de León", *Il Fronimo*, Anno Decimosesto No. 64 (Luglio 1988), pp. 3-10.
- Simms, Bryan, "Recent Music in Europe and America", *Music of the twentieth century: Style and structure*, Belmont: Schirmer, 1996, pp. 403-423.
- Smith-Brindle, Reginald, *La nueva música: El movimiento avant-garde a partir de 1945*, Buenos Aires: Ricordi, 1996.

- Stimpson, Michael (ed.), *The guitar: A guide for students and teachers*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Tanenbaum, David, "Perspectives on the classical guitar in the twentieth century", *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 183-206.
- Tonazzi, Bruno, "Léo Brouwer. *Études simples (Estudios sencillos) pour guitare*, Éditions Max Eschig, Parigi [1972].", *Il Fronimo*, Anno Quarto No. 17 (Ottobre 1976), pp. 29-30.
- Whittall, Arnold, "Minimalism, modernism, classicism", *Exploring twentieth-century music: Tradition and innovation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 167-222.
- _____, "The minimalist experiment", *Musical composition in the twentieth century*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 325-345.