



**Universidad Internacional de La Rioja  
Máster Oficial en Investigación Musical**

**Estudio nº 11 para guitarra de Leo Brouwer: un análisis desde la propuesta larueniana**

**Trabajo fin de máster**

**presentado por:** Mauricio Esteban Arcos Rodríguez

**Director/a:** Dr. Miguel Ángel Aguilar Rancel

Ciudad: Popayán-Colombia

25/01/2016

Firmado por:

## Resumen

La historia de la música en occidente ha sido testigo de una emergente riqueza de propuestas estético-artísticas, cuya diversidad potencializa un campo expedito para adentrarse en un estudio detallado que alberga su gran variedad. Dicha infinidad de posibilidades sonoras y manifestaciones de pensamiento musical fueron tomando cabida dentro de los planteamientos del discurso propuesto por el compositor cubano Leo Brouwer, quizá uno de los artistas iberoamericanos más trascendentales en el desarrollo y la evolución de la música escrita para la guitarra en los siglos XX y XXI.

Situados en este contexto, e intentando contribuir al estudio de la literatura brouweriana desde el punto de vista del enfoque cualitativo como entorno metodológico y la musicología sistemática como marco principal de entendimiento y raciocinio, el presente documento exhibe un análisis metódico del Estudio sencillo n° 11 para guitarra a través del cual se pretende evidenciar su configuración interna. Para este propósito, y luego de traer a consideración un panorama socio cultural que enmarca la vida y algunos aspectos de la obra del compositor, se ha utilizado el método propuesto por el Dr. Jan LaRue, el cual, y dadas sus premisas teórico analíticas, potencializa un acercamiento al estilo del compositor posiblemente desde una perspectiva diferente a las halladas en la actualidad.

**Palabras clave:** Brouwer, Estudio sencillo n° 11, LaRue, análisis, teoría.

## Abstract

The history of the music in west has been witness of an emergent wealth of aesthetic - artistic proposals which diversity promotes a prompt field to enter a detailed study that shelters its great variety. The above mentioned infinity of sonorous possibilities and manifestations of musical thought were taking content inside the approaches of the speech proposed by the Cuban composer Leo Brouwer. Perhaps, one of the most transcendental Latin-American artists in the development and the evolution of the music written for the guitar in the twentieth and twenty-first centuries.

Based on this context and in view of contributing of the study of the literature brouweriana from the qualitative approach as methodological environment and the systematic musicology as main frame of understanding and reasoning. Furthermore, this document shows a methodical analysis of the simple Study n ° 11 for guitar which tries to demonstrate its internal configuration. After considering a socio cultural environment that frames the life and some aspects of the work of the composer. For the purpose, was used the method proposed by the Dr. Jan LaRue, who gives theoretical analytical premises which promotes an approximation in the style of the composer possibly from a different perspective to found at present.

**Key words:** Brouwer, Simple Study n° 11, LaRue, Analysis, Theory.

# ÍNDICE

<b>Resumen</b>	<b>2</b>
<b>Abstract</b>	<b>3</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>2. Planteamiento del problema</b>	<b>8</b>
Justificación y problema	8
Pregunta de investigación	9
Objetivos	9
<b>3. Marco Teórico</b>	<b>10</b>
Revisión de fuentes bibliográficas	10
Tópicos del marco teórico	13
<b>4. Marco Metodológico (materiales y métodos)</b>	<b>19</b>
Diseño	19
Población y muestra	20
Variables e instrumentos aplicados	20
Procedimiento	23
Plan de análisis de datos	23
<b>5. Resultados</b>	<b>24</b>
Capítulo I. Brouwer, una vida artística	24
Capítulo II. Análisis del estudio n° 11 para guitarra	30
<b>6. Discusión y Conclusiones</b>	<b>41</b>
Limitaciones	41
Prospectiva	46
<b>7. Referencias bibliográficas</b>	<b>48</b>
<b>Anexos</b>	<b>51</b>

## 1. Introducción

La historia de la música en occidente ha sido testigo de una emergente riqueza de propuestas estético-artísticas, cuya diversidad, además de sus valores intrínsecos, potencializa un campo expedito para adentrarse en un estudio sistemático que alberga su variedad. En medio de esa infinidad de posibilidades sonoras, sumadas al rompimiento del lenguaje tonal en el siglo pasado, germinan el serialismo y, ulteriormente, el serialismo integral como dos grandes corrientes estructuralistas cuyos preceptos perfilaron, en la segunda mitad del siglo XX, una visión renovadora de la música en el contexto de la modernidad.

Posteriormente y entorno a la década de 1950 surge la indeterminación, ya sea en el campo de la composición o la ejecución interpretativa, como una de las tendencias musicales trascendentales de la postguerra que cambiarían notablemente tanto la percepción y concepción del sonido como la notación de la escritura musical en general. Esta estética, caracterizada por el azar como su primordial medio de expresión, fue acogida dentro del continente americano por tres figuras centrales: la de Henry Cowell, Charles Ives y, principalmente, la de John Cage; este último, quizás, la persona más influyente dentro de dicho pensamiento musical vanguardista.

Unos diez años más adelante y en ese mismo entorno espacial, «(...) un grupo de jóvenes compositores americanos comenzaron a explorar las posibilidades de trabajar con unos medios drásticamente reducidos, limitándose a los elementos más básicos» (Morgan, 1999, p. 445). Su técnica desarrolló, en el contexto de la postmodernidad, la emergente corriente minimalista dentro de la cual surgieron, entre otras, las propuestas sonoras de Steve Reich y Philip Glass.

Pero digamos enseguida que el minimalismo musical no se reduce a la escuela repetitiva americana, que de todas formas muestra variantes en sus mayores practicantes -Riley, Reich o Glass - y no digamos nada en su segunda generación liderada ideológicamente por John Adams y enraizada en un fuerte nacionalismo americano. Además, habría que señalar un minimalismo que podríamos llamar místico por las influencias esotéricas que ha tenido o experiencias espiritualistas o de la propia música de diversas iglesias cristianas (ortodoxa, protestante y católica). El fenómeno se da en muchos lugares, como por ejemplo Gran Bretaña (de Taverner a Mac Millan) pero ha sido especialmente relevante entre los autores de la diáspora soviética, incluso en nombres que empezaron como compositores «rusos» (más exactamente soviéticos) y ahora son de lugares diversos y políticamente nuevos (Marco, 2005, pp. 33-34).

Retornando nuevamente al continente americano, pero esta vez trasladándonos a la región centroamericana, dichas manifestaciones (especialmente esta última conjuntamente con la indeterminación, entre otras) revolucionarias de la música tanto desde la perspectiva del lenguaje como de su escritura y posiblemente su percepción, fueron tomando cabida dentro de los planteamientos del discurso sonoro propuesto por Leo Brouwer, uno de los compositores trascendentales en el desarrollo y evolución de la música del siglo XX y XXI de Iberoamérica. «Actualmente, los musicólogos consideran a Leo Brouwer como la figura más importante surgida en la música nacional para guitarra y como una de las más significativas después de la década del cincuenta» (Wistuba, 2009, p. 60). Así, de la mano de sus planteamientos estético-musicales enmarcados en este caso dentro de la literatura guitarrística, proponemos el examen analítico del *Estudio sencillo n° 11* escrito para dicho instrumento, partiendo de la aplicación directa de la obra teórica, a nuestro juicio, más influyente para el análisis del estilo, diseñada por el musicólogo y profesor emérito de la Universidad de New York Jan LaRue.

Para tales propósitos se exponen en el presente documento una serie de apartados que involucran el planteamiento del problema con sus respectivos subapartados: justificación, pregunta de investigación y objetivos; un segundo ítem denominado marco teórico, el cual alberga tanto la revisión crítica de la literatura, a manera de marco de antecedentes, como la descripción y caracterización de los tópicos principales del método analítico empleado para desarrollar el corpus principal del proyecto. Como tercer ítem se plasman los aspectos concernientes a la metodología, involucrando el diseño de la investigación, el enfoque, la muestra, las variables con sus respectivos niveles (conceptual y operativo) y dimensiones, los materiales y, en último lugar, el instrumento empleado para la recolección de los datos.

En un cuarto apartado aparecen los resultados del proyecto, espacio en donde se desarrolla ampliamente la trilogía categórica inherente al método laurueniano. En este contexto y a la luz de la primera categoría analítica (antecedentes) la cual se encuentra inmersa dentro del Capítulo I, se traen a consideración las acotaciones referentes a la vida del compositor bajo una sinopsis socio-cultural que pone en evidencia todo un trasegar temporal, que parte desde las influencias musicales iniciales pasando por sus viajes y diferentes facetas como artista, hasta culminar con el reconocimiento y obtención de una multiplicidad de condecoraciones y premios nacionales e internacionales, que lo posicionan en un punto indudablemente importante en el devenir de la guitarra universal. Anexo a lo anterior, y circunscritos dentro de la misma categoría, se describen en primer lugar los procedimientos estilísticos que Brouwer utiliza en obras similares que anteceden a la pieza aci-

cate del presente proyecto, así como también una serie de aspectos de orden contextual que la rodean.

Ulteriormente (capítulo II), e inmersos dentro del nivel inmanente propio de la segunda categoría del método (observación), se trae a consideración el análisis teórico musical de la pieza brouweriana planteando en primera instancia la tri-partición morfológica (dimensiones: grandes, medianas y pequeñas). Posteriormente se enfatiza en el examen de los elementos contributivos del discurso sonoro, tratando de evidenciar en cada uno de ellos los aspectos más representativos y las características trascendentales que permiten dilucidar la coherencia e interacción de sus componentes intrínsecos.

Finalmente, y enmarcados dentro del campo estésico<sup>1</sup>, se presenta el último apartado: discusión y conclusiones, cuyo propósito está centrado en el hecho de sacar a la luz una serie de anotaciones finales enmarcadas dentro de la tercera y última categoría propuesta por LaRue (evaluación). En ellas se expone la experiencia estética del discurso sonoro del Estudio sujeto al proceso deconstrutivo, planteada sobre un marco de criterios que albergan tanto el alcance o campo de acción (longitud y complejidad) como las apreciaciones desde la visión objetiva y subjetiva de la pieza. En tal sentido, esperamos que nuestras premisas teórico analíticas complementen, de cierta manera, la inefable experiencia de la escucha o la praxis interpretativa, cuyo fundamento estructural representó el impulso inicial que potencializó la redacción del presente trabajo de investigación.

---

<sup>1</sup> «En el marco del análisis de los objetos musicales, Nattiez presenta tres niveles: el poiético, el estésico y el neutro o inmanente. «El poiético se refiere a los procesos de creación de la obra. Esto incluye las intenciones del compositor, sus inspiraciones, sus formas de construcción, sus esquemas mentales, sus influencias, sus experiencias hasta la cristalización de sus ideas. La estésis está ligada a la percepción de la realidad sonora material y a las conductas perceptivas en una población de auditorios. El nivel neutro o inmanente incluye el objeto mismo, desprovisto de todo sentido tanto poiético, como estésico» (citado en: Saavedra, 2014, pp. 2-3).

## 2. Planteamiento del problema

### Justificación y problema

El siglo XX, a pesar de ser testigo latente de los dos conflictos bélicos más catastróficos de la historia de la raza humana, fue uno de los espacios temporales quizás más trascendentales y significativos en el desarrollo de la música como medio de expresión. Su devenir temporal contempló tanto el surgimiento de las diferentes corrientes musicales y artísticas en general como el nacimiento de grandes figuras de la historia, con propuestas generadoras de una infinitud de poéticas o nuevos lenguajes de comunicación sonora.

Un radical y agresivamente nuevo tipo de música requirió la brutal destrucción de los hábitos que se habían establecido durante el largo e ininterrumpido reino de la tonalidad tradicional. Visto desde un punto de vista positivo, la caída de la tonalidad permitió la llegada de un momento de extraordinaria liberación y relajo, que hizo posible un estado, aparentemente ilimitado, de posibilidades que anteriormente hubieran resultado inimaginables. Los compositores, al haberse deshecho de las ataduras del viejo sistema, comenzaron a investigar en áreas desconocidas del pensamiento musical (Morgan, 1999, p. 32).

Dichos campos de acción, que inician su trasegar como resalta Morgan con el desvanecimiento de la tonalidad, involucraron una especie de renovación conceptual que fundamentó el trabajo artístico de una serie de compositores, entre ellos y por nombrar algunos: Schönberg, Pierre Boulez, Oliver Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman o John Cage.

Además de ellos, resaltamos la presencia en Latinoamérica de Leo Brouwer como una de las figuras centrales del postmodernismo musical cuya identidad estilística, además de haber trascendido las fronteras del continente americano, refleja ese pensamiento académico vanguardista iberoamericano. Su intensa labor artística en pro de la literatura, sumada a una prolífica producción en el campo guitarrístico, ha merecido una infinidad de distinciones y reconocimientos tanto nacionales como internacionales que lo posicionan en la actualidad como uno de los artistas más representativos de esta región del continente y de la literatura universal.

A modo de reseña biográfica diremos que el compositor y guitarrista Leo Brouwer (La Habana 1939- ) es después de los compositores Amadeo Roldán (1900-1939) y de Alejandro García Caturla (1906-1940) el compositor cubano de mayor renombre en la música contemporánea. El crítico inglés Colin Cooper ha señalado: el más grande compositor vivo para guitarra no es una frase que sirva fácilmente para cualquier contexto pero, teniendo todos

los hechos en consideración, es imposible pensar en otro compositor con un mejor derecho a esa designación (Wistuba, 1989, p. 135).

Su lenguaje sonoro, conjuntamente con los claros contrastes interseccionales inmersos en el Estudio n° 11, sus inusuales relaciones tonales y nuestra praxis previa de una gran parte del repertorio guirarrístico brouweriano, se convierten en un acicate exploratorio que representa para nuestros propósitos y desde la perspectiva de la musicología sistemática, un campo de acción realmente significativo e importante. Enmarcados en este último contexto y a través de la aplicación del método por categorías propuesto por Jan LaRue<sup>2</sup>, creemos que nuestro proyecto investigador posibilitará la presentación de diferentes consideraciones de tipo teórico-analítico potencializando, además de un acercamiento directo a la obra objeto del presente proyecto, un proceso de deconstrucción que propiciará, en términos del musicólogo británico Nicholas Cook, «(...) una comprensión mucho más profunda de la coherencia y la lógica del discurso musical» (citado en: Igoa, 2010, p. 27).

## Pregunta de investigación

¿El método de Jan LaRue como marco procedimental analítico posibilita describir la organización del discurso sonoro del Estudio para guitarra n° 11 de Leo Brouwer?

## Objetivos

**General.** Conocer la organización del discurso sonoro del Estudio para guitarra n° 11 de Leo Brouwer a través del método analítico de Jan LaRue.

## Específicos

- Describir el contexto socio-cultural del compositor y su obra con base en los criterios de la primera categoría del método larueniano.
- Analizar el Estudio para guitarra n° 11 de Leo Brouwer en base a los elementos contributivos de la música: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento.

---

<sup>2</sup> El método en referencia con todos sus componentes y codificaciones internas constituye actualmente una de las propuestas conceptuales del análisis del estilo «(...) que ha crecido tanto hasta ocupar un lugar destacado en el panorama musicológico» (Grave, 1993, p. 269).

## 3. Marco Teórico

### Revisión de fuentes bibliográficas

Una de las figuras centrales en el postmodernismo de la música en Iberoamérica es sin duda alguna Leo Brouwer. Su trasegar por el mundo del fenómeno sonoro al lado de compositores como Silvestre Revueltas, Manuel María Ponce, Alberto Ginastera o Heitor Villa-Lobos, ha suscitado un número considerable de escritos musicológicos; entre ellos: tesis doctorales y de maestría, ensayos, libros, monografías y una serie de artículos científicos derivados de procesos investigativos. Dicha documentación, además de vislumbrar diferentes aspectos de la vida del compositor, refleja esas manifestaciones de un pensamiento emergente que fue permeado por las vanguardias post-tonales del presente y el anterior siglo, y que dieron como resultado un cambio sustancial en el devenir histórico de la música en esta región del continente.

Tomando como fundamento estas acotaciones, nos permitiremos traer a consideración las fuentes de información que nos ayudarán a situarnos en el panorama bibliográfico nacional e internacional publicado hasta el momento alrededor de Leo Brouwer y su creación artística.

#### Tesis y artículos

En el primer entorno de producción académica podemos resaltar la existencia de cuatro documentos, dos de ellos dentro del nivel doctoral y los restantes en el de maestría. Inmerso en la primera categoría se destaca la tesis *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea* de Marta Rodríguez Cuervo (2002) de la Universidad Complutense de Madrid; quien presenta un estudio analítico de dos obras escritas por Brouwer para la guitarra (*Elogio de la Danza* y *La Espiral Eterna*) en donde se evidencia tanto la interacción entre los prototipos y/o géneros musicales que tipifican la música tradicional cubana como la segmentación de la macro-estructura.

Cuatro años después de dicha investigación, John Bryan Huston (2006) de la Universidad de Iowa escribe su tesis doctoral *The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*, basada en un estudio analítico de la producción guitarrística desde dos perspectivas: a. la influencia de la música afro-cubana en la brouweriana, y b. un examen musicológico que involucra la visión armónica y melódica del lenguaje conjuntamente con los recursos técnicos utilizados.

Centrados en el mismo continente de la universidad referenciada, pero desplazándonos esta vez hacia la zona sur oriental, Felipe Augusto Vieira Da Silva (2010) de la Universidad Federal do Paraná del Brasil, plasma su trabajo de maestría denominado *El Decamerón negro de Leo Brouwer: Epopéias do Hiperromantismo*. Dicha propuesta analítico-investigativa presenta un estudio metódico y sistemático a través del cual, y utilizando basamentos literarios frente a la obra homónima *El Decamerón Negro* de Leo Frobenius, esgrime conceptualizaciones que posibilitan identificar el contenido programático de la obra.

Posterior al anterior estudio, se publica por parte de la Universidad EAFIT de Colombia el trabajo denominado «Nacionalismo explícito en la primera etapa de Leo Brouwer: un análisis teórico musical de cuatro obras para guitarra» (2013). Dicho documento, escrito por el autor del presente manuscrito, evidencia el examen de cuatro obras concretas (*Danza característica*, *Fuga n° 1*, *Micropieza n° 4* y *Estudio sencillo n° 5*) tomando como base musicológica la teoría schenkeriana y el método de LaRue.

Pasando al otro terreno de las publicaciones académicas (artículos), destacamos el documento de Vladimir Wistuba Álvarez publicado en 1991 por la *Revista Musical Chilena* denominado «La música guitarrística de Leo Brouwer, una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea». En él se encierra un estudio analítico de la producción guitarrística brouweriana utilizando, en el nivel micro estructural, una síntesis de marcos conceptuales interdisciplinares que evidencian la presencia de tres subsistemas: rasgos estilísticos con marcada cubanidad, rasgos estilísticos tradicionales y rasgos de innovación y experimentación.

Dos décadas después del artículo precedente, se publica en la revista *International Journal of Music Education* (2013) el escrito de Clive W. Kronenberg denominado «The pedagogical value of Léo Brouwer's Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom». En él se puede apreciar, después de una sinóptica exposición de los métodos más utilizados en el estudio académico de la guitarra (Sor, Aguado, Tárrega, Villa-Lobos *Doce estudios* y Hector Quinne *Twenty Studies for the Guitar*), el análisis de los diez primeros estudios brouwerianos (Estudios simples) involucrando la tematicidad, el tempo, la rítmica y la métrica, la armonía y tonalidad, la dinámica y la digitación.

Posteriormente y centrados también en el presente siglo, surge el artículo «Aguacero: A Semiotic Analysis of Paisaje Cubano con Lluvia by Leo Brouwer» de Daniel Fernando Castro, publicado en el 2014 por la *Revista transcultural de música*. Dicho documento, además de pretender demostrar la

viabilidad y aplicabilidad de la semiología en el análisis musical, plantea una serie de descripciones enmarcadas dentro de las premisas conceptuales de Peirce, Greimas, Agawu y Tarasti, discutiendo a fondo la importancia de la semiótica como uno de los métodos que puede conciliar el aparente conflicto entre la actividad verbal y la lógica interna de la música.

En el mismo año del artículo anterior (2014) se publica «*Leo Brouwer: uma análise comparativa de “Parabola” segundo a Teoria das Cores de Paul Klee*», escrito por André de Freitas Milag y publicado por el Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música. Este documento busca plantear una interesante reflexión analítica comparativa entre *Parábola* de Leo Brouwer y el pensamiento creativo del pintor suizo Paul Klee, tomando como base el concepto de equilibrio compositivo y la idea de el arte como una manifestación de la naturaleza, con la intención de comprender cómo el reflejo de la Teoría de los Colores y los pensamientos Kleeinianos aparecen en el manejo del sistema tonal dentro del proceso compositivo brouweriano.

Antes de iniciar la exposición de la literatura inmersa dentro de la siguiente línea (libros), traemos a consideración el quinto y último artículo denominado «*Nacionalismo objetivo en la Danza* característica de Leo Brouwer: un estudio analítico a través de las propuestas teóricas de LaRue y Schenker». Este documento, publicado en el 2014 por la *Revista Ricercare* y escrito por el autor del presente texto, pone en evidencia, además de la utilización dentro de la pieza referenciada de los arquetipos de la música tradicional cubana, la aplicación directa de los dos sistemas analíticos propuestos para el proceso de deconstrucción.

## Libros

En torno a la década de los ochenta del siglo anterior se publican dos libros del musicólogo cubano Radamés Giro (*Leo Brouwer y la guitarra en Cuba* y *Visión panorámica de la guitarra en Cuba*), en los que se expone el devenir histórico y técnico de la guitarra desde el punto de vista de los personajes representativos de la música, las tendencias del repertorio del instrumento y su transformación. En este contexto y como cumbre del desarrollo musical de la escuela cubana, el autor pone en evidencia, además de algunos comentarios analíticos de las obras más importantes del compositor, la presencia de Leo Brouwer como una de las figuras trascendentales dentro de la historia musical cubana de la segunda mitad del siglo XX.

Posteriormente, y en manos de la musicóloga cubana Isabelle Hernández, se edita en el año 2000 uno de los libros biográficos tal vez más completos propuestos hasta la actualidad denominado *Leo*

*Brouwer*. Este voluminoso documento contiene una detallada información que alberga, además de comentarios que visibilizan los modos, medios y los métodos de trabajo, la vida del compositor de una forma clara y organizada. De igual manera, y desde la perspectiva teórica, se plantean diversas conceptualizaciones analíticas relevantes de ciertas obras involucrando, en algunos casos, preceptos morfológicos.

Finalmente, y en el 2009, aparece una copiosa muestra de documentación publicada bajo el nombre de *Leo Brouwer del rito al mito*. El libro, una antología de ensayos, artículos de prensa, capítulos de libros, notas fonogramáticas y registros fotográficos, presenta una serie de documentos (recopilados por Radamés Giro) escritos por diferentes personalidades de la música (entre ellas: Tomás Marco, Isabelle Hernández, Vladimir Wistuba y Danilo Orozco) quienes enmarcan la obra y vida del compositor desde distintos enfoques.

Después de observar la literatura anterior y corroborando lo descrito en las líneas introductorias del presente apartado, podemos deducir que los escritos encontrados y publicados hasta la actualidad abordan principalmente tres categorías: la primera, vida y obra del compositor; la segunda, etapas de desarrollo estilístico y caracterizaciones desde diferentes visiones; y la tercera, estudios analíticos de repertorio específico. Dentro de esta última línea –la de mayor interés para nuestros propósitos– los documentos no relacionan un estudio musicológico profundo que involucre teorías o métodos analíticos aplicados al entendimiento y deconstrucción del Estudio n° 11 para guitarra. En estas circunstancias, creemos que el desarrollo de este trabajo aportará, desde el área temática y operativa propuesta, nuevas conclusiones y reflexiones a este conjunto de documentación.

## Tópicos del marco teórico

Tomando como base los planteamientos conceptuales de Lerdahl & Jackendoff (2003), quienes exponen que «El valor de un método analítico radica en que hace posible el expresar las ideas de piezas determinadas» (p. 1); creemos que un método, independientemente del fin perseguido o la perspectiva analítica de desarrollo sobre la que se encuentre estructurado<sup>3</sup>, debe plantear desde diferentes tópicos una clara metodología que posibilite, mediante procesos cognitivos y posible-

---

<sup>3</sup> Podríamos citar, a manera de ejemplo, la visión semiológica de Ruwet, Molino y Natiezz, los postulados reduccionistas schenkereanos, el neoestructuralismo de Agawu o las propuestas de la teoría de conjuntos norteamericana de Babbit y Forte (Set Theory), etc.

mente perceptivos, entender y explicar las complejidades de las obras musicales con todos los aspectos que éstas involucren.

En este contexto, y aunque existen otros sistemas deconstructivos como el propuesto por Ernest Toch en *The Shaping Forces in Music* (1948) en donde se examinan independientemente distintas variables del discurso (melodía, armonía, la forma o el contrapunto), o las premisas analíticas postuladas por Miguel Roig-Francolí tanto en *Harmony in Context* (2011) como en *Understanding Post-Tonal Music* (2007); pensamos que el método por categorías propuesto por Jan LaRue contiene una serie de factores organizacionales interrelacionados, que nos permitirán efectuar un trabajo técnicamente objetivo y metodológicamente organizado. A la luz de estos aconteceres, presentamos en líneas subsiguientes los tópicos teórico-analíticos que contemplan las premisas laruenianas.

**Jan LaRue y sus premisas analíticas.** El método analítico planteado por el doctor Jan LaRue (Sumatra: 1918-New York: 2004) con todos sus componentes y codificaciones internas, constituye actualmente una de las propuestas conceptuales del análisis del estilo «(...) que ha crecido tanto hasta ocupar un lugar destacado en el panorama musicológico» (Grave, 1993, p. 269). Su planificación macroestructural alberga una trilogía categórica (tabla 1) que involucra diferentes visiones del objeto sometido al examen, proporcionando así una rigurosidad sistemática en el trabajo que «obliga» al analista a escudriñar y poner en evidencia los aspectos más significativos del discurso musical.

Tabla 1. Categorías del método

CATEGORÍAS	ANTECEDENTES	Marco de referencia (entorno histórico)
	OBSERVACIÓN	Dimensiones del análisis: grandes, medias y pequeñas
	EVALUACIÓN	Elementos contributivos Consideraciones subjetivas y objetivas

Este trabajo de indagación utiliza como parámetros analíticos cinco variables específicas: el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento (SAMeRC), con las que se pretende llegar al propósito principal del método: extraer una serie de conclusiones que posibiliten definir e identificar los aspectos principales del lenguaje del compositor, involucrando así los procedimientos caracterizantes y recurrentes que van perfilando su estilo, entendido como «(...) la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio» (Stravinski, 2006, p. 70).

### ✓ **Primera categoría analítica: Antecedentes**

Los antecedentes, como en cualquier trabajo de indagación o investigación científica, corresponden a aquellos aspectos que hacen parte de un mundo de acontecimientos y filiaciones de orden histórico-contextual que, como cimiento de referencia biográfica, fundamentan los escenarios que rodean al ser (llámese compositor o intérprete) como persona humana inmersa en una sociedad. De hecho, el mismo Brouwer (2004) resalta de la siguiente manera la importancia de involucrar al examen tales perspectivas: «La música se analiza, las más de las veces, a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial) olvidando casi siempre la circunstancia que rodea al creador –circunstancia de orden filosófico-social, ambiental y político–. Esto, en apretado resumen, es lo que se califica de vivencia (...)» (p. 23).

### ✓ **Segunda categoría analítica: observación**

Una vez culminado este primer paso se propone, desde la perspectiva metodológica, proseguir con la siguiente etapa de análisis (observación) la cual involucra el corpus fundamental del trabajo. En este sentido, y centrada en el nivel de comunicación inmanente, esta segunda categoría pone en evidencia la premisa principal de la propuesta teórica: «(...) cada pieza musical representa, desde muchos ángulos, una ley en sí misma; es tarea del analista ajustar adecuadamente la estructura general de su examen para poner de relieve los rasgos característicos del compositor en estudio eliminando todo aquello que pueda parecer superfluo o irrelevante (...)» (LaRue, 1998, p. 4).

Anexo a ello podemos resaltar que la observación, enmarcada directamente dentro de procesos cognitivos de naturaleza perceptiva, supone un sistema de trabajo dirigido hacia la obtención detallada de elementos significativos que van consolidando una información estructurada y al mismo tiempo jerárquica, en base a tres ítems estrechamente correlacionados: las tres delimitaciones sintácticas del análisis, los cuatro elementos contributivos de la música y los aspectos básicos del estilo (movimiento y forma).

**Las tres dimensiones.** Según el autor, la propuesta de delimitar estructuralmente una obra radica en que el manejo seccional del discurso posibilita «minimizar» su inherente dificultad, puesto que la observación de elementos bajo sistemas de organización espacial garantiza la coherencia y eficacia del trabajo. Dicha demarcación se encuentra nominada bajo la especificación de los siguientes espacios temporales: grandes dimensiones (un movimiento, obras completas o grupo de

obras), dimensiones medias ( períodos, párrafos y secciones) y pequeñas dimensiones (motivo, semífrase y frase).

**Los cinco elementos contributivos.** Con el propósito de organizar metodológicamente el plan subsiguiente, LaRue plantea la necesidad de realizar un examen más detallado del funcionamiento y/o correlación discursiva mediante el trabajo analítico centrado en cinco elementos musicales:

El estudio estilístico de una composición no sólo requiere el planteamiento de las tres dimensiones analíticas..., sino que debe también disponer de algún modo de subdivisión del fenómeno musical en partes más manejables. (...). Debemos, pues, estructurar un plan que facilite esta orientación ordenada de trabajo. Con esta intención y a fin de obtener un máximo rendimiento en el análisis global del estilo, hemos de recomendar... una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (LaRue, 1998, p. 7).

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

### 1. El sonido (S).

Como primera variable analítica el sonido contiene tres apartados básicos con los cuales se debe efectuar el estudio: uno, el timbre (tipología, ámbito grado de frecuencia de contraste, idioma instrumental); dos, la dinámica (tipos, niveles); y tres, la textura o trama (homofónica, polifónica, polaridad melodía-bajo y las texturas especializadas por secciones: observación relacionada con la orquestación).

### 2. La armonía (A)

«La armonía, (...), no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes» (LaRue, 1998, p. 30). En base a tales premisas resaltamos que los aspectos observables de la armonía para cada una de las tres dimensiones se podrían sintetizar así: dualidades tipológicas (Colorística/Tensional, Acórdica/Contrapuntística; Disonante/Consonante, etc.) y ritmo de tonalidad para las grandes dimensiones; tipología, modu-

laciones y ritmo armónico para las dimensiones medias y jerarquización cordal para las pequeñas dimensiones.

### 3. La melodía.

Dentro del análisis del estilo, la melodía, definida por Ernst Toch (2004) como la «sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo» (p. 25), representa el tercer elemento contributivo de la música enmarcado en la segunda categoría analítica (observación). En dicho contexto, este elemento se destaca sobre los demás por los modos de continuación del discurso (recurrencia, desarrollo, respuesta, contraste), la interválica, el ámbito, el diseño de contorno y por «la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular, de melodías corales, de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza grabados en una cinta magnética» (LaRue, 1998, p. 52).

### 4. El ritmo.

La propuesta de expandir las tradicionales apreciaciones rítmicas frente a duraciones temporales y estructuras métricas representa uno de los grandes aportes del método larueniano en el contexto de la musicología sistemática. Dicha expansión permite observar distintos aspectos que involucran el espectro total y preferido de tempos, las interacciones (ritmo y sonido, ritmo y melodía y ritmo y armonía), la naturaleza interna de la tensión (acentuación), el ritmo de superficie y la correlación entre métrica y tempos.

### 5. El crecimiento

El crecimiento es una de las novedades terminológicas de la teoría planteada por LaRue y hace parte de la última etapa de la propuesta analítica dentro de la segunda categoría. Su emergente aparición se da exclusivamente sobre el plano de las grandes dimensiones como resultado de la combinación de los otros elementos contributivos. En el marco de esta interacción aparecen internamente dos componentes del crecimiento (movimiento y forma) que hacen referencia, respectivamente, a la continuación expansiva de la música y a la sensación paralela de lograr algo dentro del espacio temporal.

✓ **La tercera categoría analítica: Evaluación**

La evaluación es la tercera y última categoría propuesta en el método. En ella se conjugan los criterios tanto subjetivos como objetivos del analista, complementando así todo el trabajo realizado precedentemente sobre el nivel inmanente. Desde la perspectiva del autor podríamos añadir que:

No hay nada nuevo o extraño en considerar la música como una combinación de elementos subjetivos y objetivos. Al contrario, las vidas de los compositores confirman la verdad fundamental de este doble aspecto en la secuencia natural de su propia evolución: los compositores preparan su propia expresión (logros subjetivos) a través de un estudio intensivo de las prácticas y reglas objetivas derivadas originalmente de compositores anteriores (LaRue, 1998, p. 149).

## 4. Marco Metodológico (materiales y métodos)

### Diseño

El diseño que se utilizará en la presente investigación, dadas las características de la misma, será el denominado no experimental puesto que solo se pretende observar el fenómeno tal y como sucedió en su contexto natural, sin la intervención del investigador ni la manipulación de las variables.

Por otra parte, y teniendo en consideración el alcance del trabajo, creemos que este cumple con las connotaciones de la tipología descriptiva dado que los estudios circunscritos bajo esta perspectiva «(...) buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles importantes de personas, grupos, comunidades, o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis» (Hernández, Fernández & Baptista, 2007, p. 60).

En relación con la temporalidad, Hernández et al. (2010) refiere que el diseño de investigación transversal «(...) recolecta datos en un solo momento, en un tiempo único. Su propósito es describir variables y analizar su incidencia e interrelación en un momento dado. Es como tomar una fotografía de algo que sucede» (p. 151). En base a estas acotaciones, se considera que la presente investigación es coherente con tales premisas conceptuales y en consecuencia adoptaremos el tipo transversal como el marco temporal dentro del estudio.

Finalmente y desde la perspectiva del enfoque, resaltamos que la investigación cualitativa es designada habitualmente como la «(...) investigación que produce y analiza los datos descriptivos, como las palabras escritas o dichas, y el comportamiento observable de las personas. Esta definición refleja un método de investigación interesado en primer lugar por el sentido y en la observación de un fenómeno social en un medio natural» (Deslauriers, 2004, p. 6). Considerando lo anterior, y centrados en la finalidad del paradigma interpretativo: «Comprender e interpretar la realidad, los significados de las personas, percepciones, intenciones y acciones» (Ibarretxe, 2006, p. 25), podríamos inferir que el presente trabajo se encuentra enmarcado dentro de dicho enfoque puesto que busca, mediante la aplicación de un método teórico-analítico específico, la cualificación de los resultados obtenidos mediante la observación (selectiva-no participante) como técnica de trabajo.

## Población y muestra

La literatura técnica escrita por Leo Brouwer en su primera etapa de desarrollo composicional para la guitarra ocupa un lugar de importancia en el medio musical dentro de los procesos formativos. La cuantificación total del repertorio referenciado asciende a treinta piezas distribuidas de la siguiente manera: Estudios sencillos primera serie de 1-10, Estudios sencillos segunda serie de 11-20 y Nuevos estudios sencillos 1-10.

De acuerdo a la consideración anterior se propone, después de utilizar el muestreo no probabilístico como procedimiento selectivo y por ende excluyente, trabajar con una sola obra (Estudio n° 11) de la literatura como «muestra representativa» de la misma; puesto que dicha pieza, además de su valor técnico enfocado hacia el trabajo de los arpegios para la mano derecha y los ligados para la izquierda, contiene aproximadamente el 30% de la totalidad de los aspectos técnicos trabajados en el instrumento.

## VARIABLES E INSTRUMENTOS APlicados

**Variables.** El presente apartado se exhibirá mediante una serie de caracterizaciones y descripciones de las variables que se acogerán para la investigación (tabla 2), las cuales serán descritas con base en los siguientes tópicos: tipología, función y medida, niveles –conceptual y operativo– y dimensiones.

Tabla 2. Variables

Variable 1. Sonido						
Tipología (naturaleza)	Cualitativa x Cuantitativa	Función	Dependiente Independiente	Medida	Ordinal x Escalar	
Conceptualización				Definición operacional		
«Vibraciones mecánicas y ondas de un medio elástico en el ámbito de frecuencias de la audición humana (16-20.000Hz)» (Michels, 2002, p. 15).				Parámetros sujetos a observación: Tipología, ámbito, niveles y procedimientos.		
Dimensiones de la variable						
Timbre	«El timbre se refiere a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las diferentes frecuencias que inciden sobre ella ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos» (LaRue, 1998, p. 17).					
Dinámica	«(...) flujo de intensidades a través de la confluencia de fuerzas que produce su textura a lo largo de su recorrido» (LaRue, 1998, p. 19).					
Textura	«El modelo general del sonido creado por los elementos del pasaje» (Randel, 2006, p. 1016).					

Variable 2. Armonía						
Naturaleza	Cualitativa <input checked="" type="checkbox"/>	Función	Dependiente Independiente	Medida	Ordinal	<input checked="" type="checkbox"/>
Conceptualización						
Estudio de los «(...) sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio» (Schönberg, 1974, p. 7).						Parámetros sujetos a observación: Tipología, objetivos modulatorios, trayectos armónicos, cambios de ritmo armónico y funciones de los acordes.
Definición operacional						
Dimensions de la variable						
Impresiones	Abstracciones generales de tipo perceptivo.					
Modulación	Cambio de una tonalidad a otra cuya temporalidad espacial «(...) dura más que una tonización momentánea» (Gauldin, 2009, p. 328).					
Ritmo armónico	«(...) impacto cinético completamente diferente de aquel movimiento potencial que puede desarrollarse gradualmente» (LaRue, 1998, p. 37).					
Jerarquización acórdica	Distinción de los acordes desde la perspectiva estructural; en términos de Salzer (1995), un acorde, «(...) además de su papel estructural o de prolongación puede tener también funciones armónicas y contrapuntísticas» (p. 36).					
Variable 3. Melodía						
Tipología	Cualitativa <input checked="" type="checkbox"/>	Función	Dependiente Independiente	Medida	Ordinal	<input checked="" type="checkbox"/>
Conceptualización						Definición operacional
«Sucesión de notas en un orden musicalmente expresivo» (Sadie, 2000, p. 19).						Parámetros sujetos a observación: Caracterización interválica, procedencia, tratamiento melódico, localización, tipología de movimiento.
Dimensions de la variable						
Tipología	Grados de percepción y ubicación espacial de la línea de alturas.					
Contorno	Direccionalidad específica de la línea de altitudes utilizada en el fragmento musical.					
Ámbito	«Extensión que abarcan todas las notas de una melodía, desde la más grave hasta la más aguda» (Abromont & Montalembert, 2005, p. 37).					
Modos de continuación	Distintas «(...) opciones básicas de continuación» (LaRue, 1998, p. 37) del discurso utilizadas por el compositor para darle la necesaria continuidad en los puntos de articulación que se requiera.					
Variable 4. Ritmo						
Tipología	Cualitativa <input checked="" type="checkbox"/>	Función	Dependiente Independiente	Medida	Ordinal	<input checked="" type="checkbox"/>
Conceptualización						Definición operacional
«El ritmo podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está» (Cooper & Meyer, 2000, pp. 15-16)						Parámetros sujetos a observación: Tipología, ritmo de textura y armónico y espectro total de los tempos.
Dimensions de la variable						
Ritmo de superficie	«(...) incluye todas las relaciones de duración, asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación» (LaRue, 1998, p. 69).					
Interacciones	«Las interacciones surgen cuando el acontecer de los otros elementos plantea una condición de regularidad que puede ser sentida, ya sea como un refuerzo del continuum o como un patrón (o diseño) relacionado a los ritmos de la superficie» (LaRue, 1998, p. 69).					

Variable 5. Crecimiento					
Tipología	Cualitativa <input checked="" type="checkbox"/>	Función	Dependiente <input checked="" type="checkbox"/>	Medida	Ordinal <input checked="" type="checkbox"/>
Conceptualización			Definición operacional		
«Sentido de continuación expansiva tan característica de la música, y además la sensación paralela de ir logrando algo permanentemente» (LaRue, 1998, p. 88).			Parámetros sujetos a observación: Estabilidad, actividad local, movimiento direccional, estereotipos morfológicos y continuación del discurso.		
Dimensiones de la variable					
Movimiento	«El movimiento es, en música, una extensión compleja del ritmo que surge de todo tipo de cambios» (LaRue, 1998, p. 9).				
Forma	«(...) unidad producida por la conjugación de todos los aspectos de una composición: el ordenamiento de los temas, pero también las estructuras armónico-melódicas, las conducciones de las voces, los movimientos tonales, los fraseos, las texturas» (Lester, 2005, p. 65).				

**Instrumento de investigación.** El instrumento que se utilizará ha sido diseñado en base a las categorías y las variables del método. En tal sentido, la Matriz analítica larueniana (MALR), adecuada tanto para la música enmarcada dentro del lenguaje tonal como para el post-tonal, representa una propuesta de evaluación teórico-analítica amplia y a la vez precisa, puesto que permite determinar y extraer los diversos aspectos de la música inmersos en sus elementos contributivos.

Dadas estas consideraciones creemos que la MARL es un instrumento de alta fiabilidad y validez, en tanto agrupa un número importante de elementos musicológicos que posibilitan la evaluación del discurso sonoro dentro de los niveles de comunicación poiético, inmanente y estésico. Los datos propuestos y organizados en el instrumento, así como las tres categorías y las variables analíticas con sus intrínsecos ítems, se caracterizan por presentar una importante diversidad de parámetros que coadyuvan al entendimiento cabal de sus funciones e interrelaciones.

#### Estructura de la Matriz analítica

Como referenciamos en líneas anteriores, la MALR ha sido estructurada con base en las tres categorías al método larueniano: Antecedentes, Observación y Evaluación. En la primera encontramos los tópicos específicos que apuntan hacia la consecución de la información histórica contextual, involucrando tanto los componentes de tipo biográfico como los acontecimientos que rodean la composición sometida al proceso analítico. La segunda categoría, por su parte, posibilita realizar diferentes observaciones que integran las delimitaciones sintácticas o dimensiones (P= pequeñas, M= medianas y G= grandes) y las cinco variables: Sonido (S), Armonía (A), Melodía (Me), Ritmo (R) y Crecimiento (C) y sus correspondientes parámetros. Finalmente, el instrumento exhibe la

tercera categoría dentro de la que se plasman los criterios evaluativos que potencializan la extracción de las conclusiones, implícitas en todo proceso de investigación basado en el método científico como marco procedimental. (Ver anexo 1. Matriz analítica larueniana: MALR).

## Procedimiento

Con base en los criterios expuestos en la matriz analítica, nuestra propuesta procedural ha sido planteada bajo los siguientes pasos los cuales nos possibilitarán lograr recolectar la información pertinente:

1. Recopilación, lectura y organización de material académico de orden biográfico.
2. Recopilación y lectura de documentación relacionada con el contexto de la pieza objeto de la presente investigación o aspectos circundantes.
3. Análisis: las dimensiones (grandes, medianas y pequeñas), los elementos contributivos (sonido, armonía, melodía ritmo y crecimiento).

## Plan de análisis de datos

Todos los datos concernientes a cada una de las cinco variables previstas para la presente investigación serán descritos de manera cualitativa. En este contexto, y según las características y los descriptores especificados en la MALR, se procederá en primera instancia, y según sea el caso, a realizar la partición del discurso sonoro para proseguir con el proceso de observación en cada una de las dimensiones (grandes, medianas y pequeñas) y sus respectivas configuraciones internas por cada uno de los elementos contributivos.

## 5. Resultados

### Capítulo I. Brouwer, una vida artística

El marco de antecedentes como primera categoría analítica dentro del método larueniano alberga internamente dos aspectos concretos: uno, el contexto biográfico y dos, un proceso etnográfico que permitirá exhibir tanto los procedimientos musicales convencionales utilizados por el compositor en obras que anteceden a la estudiada, como los aspectos contextuales que la rodean. En este orden de ideas iniciamos entonces nuestro primer subapartado, con una referencia biográfica basada en informaciones extraídas de varias fuentes bibliográficas y audiovisuales.

**Un acercamiento biográfico.** Juan Leovigildo Brouwer Mesquida (1939) es el nombre de uno de los compositores quizá más importantes de la actualidad artística del continente americano.

La creación musical de Leo Brouwer sintetiza el pensamiento musical latinoamericano, en el mismo arbitrio desde el cual puede ser observada la obra de otros latinoamericanos como Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Silvestre Revueltas, su compatriota Amadeo Roldán, etc. Su obra expresa la categoría de lo inmanente en el pensamiento latinoamericano, por cuanto su devenir es el de las tradiciones que integran la Cuba contemporánea, contribuyendo a la subjetividad que implica la pregunta por la identidad en Latinoamérica, la cual se contrapone a la propagandista universalidad y trascendencia del pensamiento europeo tradicional (Mesa, 2014, p. 93).

Como en la mayoría de artistas, sus primeros años de vida transcurrieron en un ambiente musical influenciado por su madre Mercedes Mesquida González, su tío-abuelo Ernesto Lecuona, su padre Juan Bautista Brouwer Lecuona y su abuela paterna Ernestina Lecuona.

Lo tengo presente como si fuera hoy, cuando yo tenía como 4 o 5 años vivía con mi abuela Ernestina Lecuona..., y había pianos por todos lados. Ester Borja llegaba a cantar..., después llegaba un tal Fernando Albuerne..., bueno, era un trasiego de artistas valiosos en la historia de la música cubana por todo lado y el piano era el gran centro. Ese piano sonaba, isonaba bien!, me gustaba, pero no era nada especial; era como parte de ese entorno que no era especial, era simplemente mi vida que transcurría entre el pedazo de la cocina, el patio –que era lo que más me gustaba para jugar y correr– y ese instrumento raro que lo tocaba la abuela con todos sus amigos (Brouwer en: Alderete, 2007, parte 1).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Relato transscrito por el autor del presente documento.

Dicho entorno cimienta las bases sensoriales que conllevaron posteriormente a su acercamiento directo con la música a través de sus primeros estudios de solfeo-teoría y guitarra, realizados con Caridad Mezquida y con su padre respectivamente. Ese primer contacto con el instrumento generó en el compositor un gran impacto emocional que ha sido descrito por el mismo de la siguiente manera: «Un día, a los 12 o 13 años, encuentro a mi padre tocando la guitarra y ese instrumento me hechizó. No sé porqué; era el sonido, la dulzura, pegado al cuerpo, un instrumento sensorial por excelencia» (Alderete, 2007, parte 1)<sup>5</sup>. Posterior a estos acontecimientos, Brouwer realiza un crucial engranaje con el pedagogo cubano Isaac Nicola, persona que, además de potencializar su labor como compositor, impulsó su carrera como intérprete de la guitarra.

Cuando su padre transmitió lo que estaba a su alcance en las vivencias guitarrísticas, le llevó ante Isaac Nicola. He ahí uno de los momentos cruciales en la abierta y singular formación de Leo en el estudio de la guitarra y la música, por lo que le aportó este notable pedagogo (y sus nexos con la escuela guitarrística desde Tárrega hasta Pujol, fuente para un repertorio fundamental y representativo desde los vihuelistas, pasando por los clásicos hasta algunos contemporáneos en aquellos días de los tempranos 50) y la significación del gradual contacto a partir de entonces con el más amplio repertorio de todos los tiempos (Orozco, 2009, p. 66).

Después de esos acercamientos académicos ingresa al Conservatorio Carlos A. Peyrellade de la ciudad de la Habana donde se gradúa en el año de 1955. La culminación de estos estudios formales le permite dar inicio a su carrera profesional guitarrística: «Como intérprete debuta en 1955, en La Habana. Desde entonces, su carrera artística le ha llevado a ocupar una posición de privilegio en la guitarrística universal de este siglo, habiendo participado en los más grandes Festivales y prácticamente, en la totalidad de los eventos mundiales» (Queipo, 2002). Posterior a dichos acontecimientos profesionales, y a finales de la década de los años cincuenta, Brouwer recibe por parte del gobierno cubano una beca para realizar estudios superiores de composición en los Estados Unidos.

El gobierno cubano en el año de 1959 ofreció unas 60 becas y yo gané para estudiar composición y escogí la escuela Juilliard de New York, pensando en trabajar con Persichetti y así lo hice. Paralelamente había una serie de estudios sintéticos, un taller que se daba con Stephen Wolpe y una serie de estudios generales que los daba el propio Persichetti. (...). Después fui a Hartford en Connecticut. Leonard Rose me ofreció que fuera a enseñar guitarra a esta universidad, a cambio de los estudios que me daban gratis. (...). (Brouwer, citado en: Hernández, 2000, p. 46).

---

<sup>5</sup> Ibidem.

Un año después de dicho viaje a Norte América, regresa a su país en donde iniciaría una importante conexión con las artes visuales incursionando, dada su cercanía con el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), en la composición de música para cine, creando así las bandas sonoras de un centenar de películas tanto cubanas como extranjeras. Simultáneamente con esas actividades Brouwer desarrolló una intensa labor pedagógica que lo llevó, en la segunda mitad de los años sesenta y al crearse el Grupo de Experimentación Sonora (GES), a vincularse con el «(...) conocido movimiento musical de La Nueva Trova Cubana, con figuras como la de los trovadores Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. (...)» (Wistuba, 1991, p. 20).

Sumado a lo anterior, su labor pedagógica lo ha llevado a impartir un sinfín de talleres, seminarios, conferencias, cursos y clases magistrales en distintas instituciones y países, entre las que se destacan la Universidad de Toronto, Autónoma de México, Sydney; así como el Japón, Nueva Zelanda, Finlandia, Austria, Noruega, Suecia, España, Puerto Rico, Brasil, Estados Unidos y Colombia, entre otros lugares. Como intérprete, director y compositor, ha participado en numerosas giras y festivales internacionales de los cuales resaltamos los siguientes: Otoño Varsoviano<sup>6</sup>, «Aldeburg, Edimburgo, Avignon y Due Mondi de Spoleto. En Siena participó en un simposio organizado por la Academia Musical Chigiana, junto a Luciano Berio, Alberto Moravia, Silvano Bussotti, Michelangelo Antonioni y Georg Strehler» (Giro, 2007, p. 167).

Su impacto universal en el mundo académico de la guitarra posibilitó, además de un incremento sustancial en la literatura inmersa dentro del lenguaje post-tonal, vislumbrar un repertorio apto para el desarrollo y estudio formal del instrumento. «(...) Brouwer y sus contemporáneos alcanzaron a sacar la música nacional a la órbita mundial, a introducirla en la tormentosa corriente del pensamiento moderno de composición, en el interesantísimo proceso de intercambio con todo lo nuevo que nace en distintas partes del planeta» (Dotsenko, 2009, p. 58).

Finalmente, resaltamos que su ardua labor musical y artística le ha merecido el reconocimiento de una serie de distinciones a lo largo de su carrera destacándose, entre otras: Doctor honoris causa

---

<sup>6</sup> Según el testimonio del propio Brouwer podríamos inferir que se trató de un evento trascendental tanto para su vida profesional como para su contexto socio-cultural: «El estreno del Homenaje a las víctimas de Hiroshima, de Penderecki, las ejecuciones de Konstanski o el flautista Gazzeloni, el Zyklus de Stockhausen tocado por Caskel y tantos otros del evento, me causaron un impacto tremendo. No era la novedad del mismo (...), sino la continuidad del contacto, la saturación necesaria de nuestro oído. Aquella audición en Varsovia fue un impulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana» (citado en Giro, 2007, p. 167).

en la Habana y Santiago de Chile, miembro del comité honorario de la INILA (Instituzione Musicale Italo-Latinoamericana), compositor invitado de la Deutsche Akademische Austausdienst en Berlin, miembro de honor del Consejo Internacional de Música (CIM), premio Marche internacional du disque et de l'Edition Musicale (MIDEM) de Cannes-Francia, la Orden Pablo Neruda y el premio Goffredo Petrassi de Composición, la Orden Félix Varela y el premio Tomás Luis de Victoria de la música iberoamericana, uno de sus últimos galardones otorgado en este caso por la SGAE (España) en su décima versión (2010).

**Principios composicionales.** La trayectoria compositiva brouweriana que antecede a la pieza objeto del presente trabajo compila, a nuestro juicio, dos rasgos fundamentales que caracterizan los modos de hacer del compositor: uno, su apego natural a un nacionalismo objetivo latinoamericano y, dos, la utilización de la intertextualidad como rasgo de unidad del discurso.

✓ **Primer principio:** nacionalismo objetivo latinoamericano

Desde una perspectiva general podríamos resaltar que el nacionalismo musical, como corriente estética, fue uno de esos movimientos artísticos propios de la segunda mitad del siglo XIX que se evidenció primordialmente en los países del continente europeo. La fijación por resaltar algunos rasgos musicales específicos de cada una de las zonas geográficas por parte de los compositores, fue la premisa principal que caracterizó los discursos sonoros circunscritos dentro de esta corriente. En este contexto y centrándonos un siglo por delante, Tomas Marco plantea que «Stravinski, Bartók e Ives, pueden considerarse los tres polos por los que la música occidental se renueva en los primeros años del siglo XX acudiendo a un material de raíz nacionalista, folclórica o, más extensivamente, popular» (2002, pp. 61-62).

Esta consideración nos permite inferir que la idea de lo nacional, como expresión socio cultural, fue un asunto musical que trascendió hasta llegar al continente americano. En estas circunstancias podríamos traer a consideración que el nacionalismo, «(...) esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de “modernidad” en la más amplia acepción de la palabra)» (Correa, 1980, p. 53), no sólo fue una tendencia que se desarrolló en los países sudamericanos como Argentina, Brasil y Colombia, sino que también se extendió hacia el centro del continente albergando a México y Cuba.

Dichos espacios territoriales sacaron a la luz compositores de renombre internacional como Ginastera en Argentina, Villa-Lobos en Brasil, Antonio María Valencia en Colombia, Ponce en México y Brouwer en Cuba. Su música, permeada por las vanguardias europeas y norteamericanas, fue y sigue siendo una muestra de esas manifestaciones nacionalistas objetivas propias de Latinoamérica.

En el Nacionalismo Objetivo encontramos una conciencia cabal de la naturaleza del material folclórico empleado: conocimiento del sistema de escalas de donde se derivan las alturas, conocimiento del tipo específico de poliritmia y polimetría de la música folclórica, y muy especialmente, conocimiento de las posibilidades estructurales que se derivan de este tipo de música. (...). Es conveniente advertir que este proceso del Nacionalismo Latinoamericano no ha sido, en modo alguno, un proceso sincrónico para todos los países. Por otro lado, la heterogeneidad de las culturas latinoamericanas ha producido la coexistencia de estos nacionalismos con otras estéticas, de modo que no es posible una delimitación geográfica y temporal precisa del proceso en cuestión (Varela, monografias.com).

Con base en dichas premisas y situados específicamente en el país antillano cuna de nuestro compositor, podríamos destacar que «(...) el fenómeno sonoro propiamente cubano se dio mediante reivindicaciones de carácter político y social de la colectividad colonial articuladas con los procesos de liberación en contra del poderío español que conllevó a la afirmación, de cierta manera, de un sentimiento de identidad nacional que se expresa culturalmente en la idea de la cubanidad» (Maya, 2003, p. 9). Inmerso en estas circunstancias, y como resalta el musicólogo Radamés Giro:

Brouwer se muestra con permanente necesidad de expresión y renovación consustancial a un pronunciado proceso interno transculturado, en donde se reinsertan las músicas del pasado europeas y americanas, la contemporaneidad el postmodernismo y las tradiciones folclóricas y populares. Para él estas tradiciones, son fuente viva, porque vivas están. (...). Ya desde sus primeros opus (...) se aprecian rasgos –traducidos, además, en modos de asimilación, filtración de lenguajes, modelos de pensamiento modos de hacer, etcétera–, tocados por lo folclórico... (2009, p. 33).

✓ **Segundo principio:** la intertextualidad como recurso estilístico

Como segundo factor estilístico y a la vez de unidad en el discurso brouweriano podríamos resaltar la inclusión de la intertextualidad (manifiesta e interdiscursividad o intertextualidad constitutiva)<sup>7</sup>,

<sup>7</sup> «La intertextualidad manifiesta es la propiedad de aquellos textos que abiertamente y explícitamente se construyen con elementos o fragmentos de otros textos específicos, es decir, hay otros textos explícitamente presentes en el texto (...). La interdiscursividad consiste en que un texto se construye incluyendo convenciones o elementos de otros tipos de texto (otros géneros, registros, estilos)» (Luzón, 1997, p. 136).

entendida como la utilización de «(...) un material o materiales preexistente en la creación (dialéctica) de una obra plenamente personal, actual y significativa» (Marco, 2009, p. 16). Dicho manejo de reciprocidad entre textos se podría ejemplificar con varias obras de la literatura brouweriana (tabla 3a y 3b); sin embargo, nos parece pertiente citar algunas piezas que, sin ser una lista exhaustiva, reflejan la utilización del procedimiento en referencia.

Tabla 3a. Intertextualidad manifiesta

Obra germinal	Obra subsecuente
Estudio sencillo nº VIII	«III. Sobre un canto de Bulgaria» <i>Tres apuntes</i> (1959).
Estudio nº XVIII	II. Movimiento «Interludio» <i>Concierto Elegíaco</i> (1986).
Estudio sencillo nº IX	II. Movimiento «Conjuro» <i>Rito de los Orishas</i> (1993).
«La huida de los amantes por el valle de los ecos» <i>El Decamerón negro</i> (1981).	Estudio sencillo nº V (Nuevos estudios sencillos-2000)

Tabla 3b. Intertextualidad constitutiva (interdiscursividad)

Cita Händeliana (Water Music: Suite No. 1, HWV 348. «Alla hornpipe»)	<i>Canción de Gesta</i> (1978)
Motivo beethoveniano (Sinfonía No 6, Op. 68. I movimiento «Despertar de sentimientos de paz en el campo»)	I movimiento «Fandangos y boleros» <i>Sonata para guitarra</i> (1990).
«San Pascual bailón» - Contradanza (Anónima)	Micropieza nº IV (1957)
Adiós a Cuba - Danza (Ignacio Cervantes)	II movimiento «Habanera melancólica» <i>Concierto de la Habana</i> (1998).

**Estudio sencillo nº 11 para guitarra: un acercamiento contextual.** Como habíamos mencionado en las líneas biográficas, hacia 1959 Leo Brouwer viaja hacia los Estados Unidos con el fin de realizar sus estudios formales de composición. En ese nuevo contexto académico de aprendizaje, y llevando consigo varias obras que se iban sumando a su catálogo (*Sonata de cámara*, *Tres danzas concertantes*, *Ritual* y *Homenaje a Falla*, por nombrar algunas), es donde inicia su trabajo artístico musical dirigido hacia la técnica guitarrística, el cual se gestó bajo circunstancias bastante particulares como las que el mismo compositor comenta: «(...) etapa muy difícil que fueron los pocos meses de estudios míos en los Estados Unidos, en Nueva York, donde tenía que dar algunas clases privadas (...). Entonces tuve una alumna, entre otros, adulta con unas condiciones descomu-

nales que jamás había tomado una guitarra (...), realizó cosas tan increíbles que le hice de inmediato un pequeño estudio que tuviese un mínimo de música (...)» (citado en Hernández, 2000, p. 49).

Dicho inicio funcional desencadena la composición de una serie de obras que cubrieron un espacio temporal bastante amplio, y es ese contexto es donde aparecen, fuera de los denominados *Nuevos Estudios sencillos* (2000), las tres series de *Estudios sencillos: 1-5, 7-10 (1959-1961)* y *11-20 (1981)* publicados en 1985 por la Editora Musical de Cuba.

Así llegamos entonces a referenciar y enmarcar temporalmente la pieza acicate del presente proyecto que, como parte de ese conjunto de obras pensadas desde la perspectiva pedagógica, representa todo un microcosmos sonoro caracterizado, al igual que el resto, por la individualidad técnica.

Cada estudio es una individualidad técnica, de medios expresivos y de recursos guitarrísticos. El fraseo, la dinámica, las posibilidades tímbricas del instrumento y la articulación, todo está en equilibrio total, que el compositor logró con una mezcla consciente donde une la metodología con el didactismo, con la necesidad y el propósito, además de sus valores musicales (Hernández, 2000, p. 50).

## Capítulo II. Análisis del Estudio n° 11 para guitarra

**El SAMeRC en las grandes dimensiones.** Las reflexiones analíticas de la presente circunscripción sintáctica serán exhibidas a través de una tabla analítica (tabla 4) que reflejará varios tópicos específicos enmarcados dentro de los cinco elementos contributivos: Sonido (S), Armonía (A), Melodía (Me), Ritmo (R) y Crecimiento (C).

Tabla 4. Análisis en las grandes dimensiones

S	✓ La pieza presenta un agrupamiento de textura sobre un solo entorno (homofónico), con una utilización expandida de la subtipología arpegiación (armonía figurada).
	✓ El tratamiento instrumental es conservador puesto que no refleja inclusiones inusuales de técnica (técnicas extendidas), ámbito o nuevas grañas.
	✓ La pieza en cierta medida no es idiomática en tanto se podría realizar una ejecución interpretativa en otros instrumentos (a manera de ejemplo hipotético: piano, flauta, placas percutidas).
	• • •

A	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Los dos lenguajes utilizados en el estudio (modal y tonal), al igual que en muchas otras piezas, reflejan el apego del compositor por realizar trabajos composicionales post-tonalistas con un apego a las prácticas musicales antiguas, conllevando así a la utilización de la tonalidad ampliada como marco de referencia.</li> <li>✓ La cadencia plagal del compás 12, empleada como punto de inflexión previo a la segunda sección, cumple un papel de tensión principal que fija el tamaño de la pieza puesto que se espera más o menos la misma cantidad de música para el establecimiento del retorno de la primera parte, y su consecuente centro armónico.</li> <li>✓ Las mutaciones de lenguajes inter e intraseccionales no se proceden por medio de transiciones específicas sino por cambios directos.</li> </ul>
Me	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ No existe una marcada independencia de planos sonoros en la notación que permita vislumbrar una línea melódica con contornos específicos definidos.</li> <li>✓ La recurrencia del movimiento ondulado de los puntos más agudos (<math>Si_5</math>) y graves (<math>Mi_3</math>) del discurso producen una especie de simetría macro estructural.</li> </ul>
R	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ El vocabulario de duraciones utilizado es relativamente pequeño en tanto se emplean negras, corcheas y semicorcheas sin agregados de puntillos en ninguno de los casos.</li> <li>✓ La marcada figuración rítmica de las partes (activa y estable) posibilita crear el contraste necesario para poner en relieve la estructura pieza.</li> <li>✓ El compositor evita la uniformidad estática del ritmo de superficie a través de un descenso no gradual de la actividad rítmica, la cual se encuentra articulada directamente con los niveles dinámicos.</li> </ul>
C	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Los dos tempos empleados «allegro y ma in tempo» permiten percibir claramente las dos secciones del Estudio.</li> <li>✓ El anexo verbal propuesto para la articulación de la segunda sección «Legatto» reduce, de cierta manera, la energía y la actividad rítmica propias de la primera.</li> <li>✓ La continuación del discurso interseccional se da mediante contrastes motívico-temáticos de los componentes rítmicos los cuales evidencian actividad y estabilidad respectivamente.</li> <li>✓ La pieza, desde la perspectiva de los estados generales de cambio, pone al descubierto una actividad local en el discurso en tanto refleja una conducción de alturas con un bajo perfil ondulante.</li> </ul>

**El SAMeR en las medianas y pequeñas dimensiones.** Antes de iniciar la descripción analítica de cada uno de los elementos contributivos traemos a consideración, con el fin de plantear la

articulación pertinente entre sección y SAMeR, las diferentes partes que conforman la estructura de la pieza. Enmarcados en dicho contexto resaltamos que el Estudio n° 11 presenta una sintaxis en tres secciones (tabla 5), que podrían encuadrarse dentro de las formas ternarias de tipo IV, es decir, forma ternaria de canción<sup>8</sup>.

Tabla 5. Morfología del Estudio n° 11.

Sección	Sintaxis	Ubicación temporal
Primera	<b>A</b> (a <sub>1</sub> -a <sub>2</sub> )	1-12
Segunda	<b>B</b> (b <sub>1</sub> -b <sub>2</sub> )	13-26
Tercera	<b>A (D.C) + Coda</b>	1-12 + Coda: 27

**Sonido.** Teniendo en consideración las características de la guitarra en cuanto a registro<sup>9</sup>, podemos afirmar que el compositor explota, tanto en la primera (A) como en la segunda (B) sección, registros del instrumento que desde la perspectiva tímbrica cubren una gran amplitud involucrando casi la totalidad del rango espacial (figura 1).

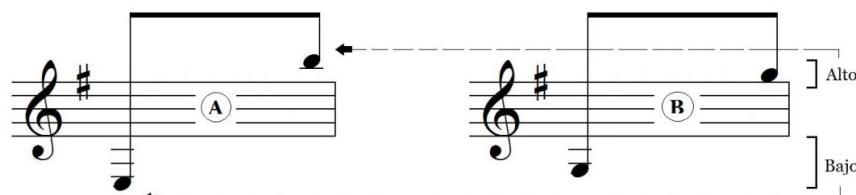
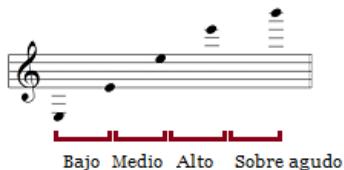


Figura 1. Límites del registro en el Estudio N° 11

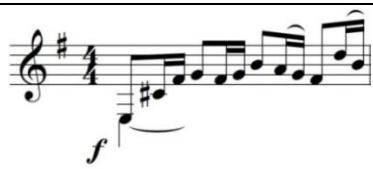
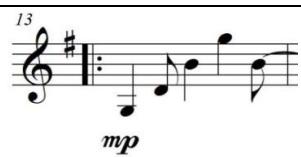
<sup>8</sup> Según Julio Bas (1947) esta tipología es muy usual en el «(...) género vocal, son innumerables las Arias compuestas de una primera parte, seguida de una segunda en tono vecino, para a continuación repetir el comienzo, frecuentemente con la indicación Da Capo al fine» (p. 174).

<sup>9</sup> El registro en la guitarra:

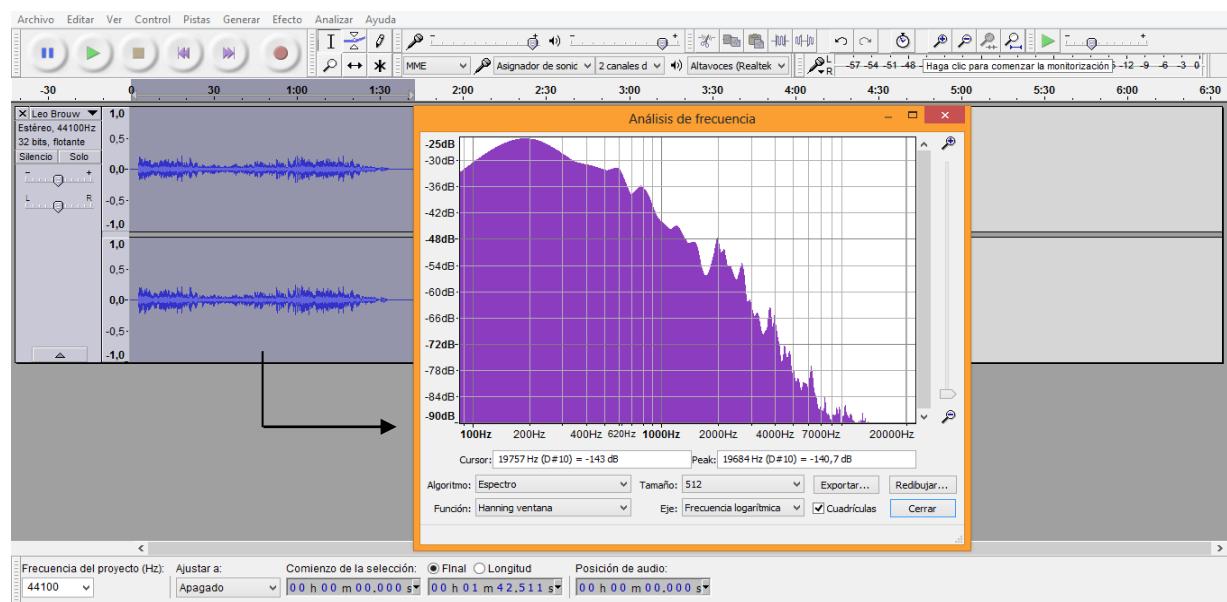


Por otra parte, y tomando como referente contextual la dinámica, anotamos que a lo largo de la macro estructura se plantean solamente tres niveles dinámicos (tabla. 6) que refuerzan claramente las delimitaciones seccionales y, dentro de la primera parte, la fraseología.

Tabla 6. Niveles dinámicos

Sección	Nivel dinámico	Notación
A	Frase 1: «Forte»	
	Frase 2: «Mezzo Forte»	
B	«Mezzo piano»	

Representación gráfica del espectro<sup>10</sup>



<sup>10</sup> Imagen extraída del software Audacity. URL: <http://web.audacityteam.org/>

Con base en las anotaciones y gráficas de la tabla anterior inferimos que las gradaciones propuestas en el Estudio se encuentran circunscritas dentro de la tipología de las dinámicas en pendiente, en tanto se hallan prescritas bajo cambios graduales de fuerza a través de una pendiente sucesiva direccionalizada hacia niveles más bajos reflejando un diminuendo constante.

Por otra parte, y frente al último aspecto referido al sonido como elemento contributivo (textura), ponemos en evidencia que la pieza presenta un solo tipo de tejido discursivo: textura homofónica. Dicha construcción se exhibe a su vez mediante la utilización de dos posibilidades de elaboración (figuras 2a y 2b): a. textura homofónica-acórdica (simultaneidad rigurosa) y b. textura homofónica-acórdica figurada: simultaneidad disuelta (arpegiación).



Figura 2a. La textura homofónica-acórdica (sección B)



Figura 2b. La textura homofónica- armonía figurada (sección A)

**Armonía.** Como marco inicial de referencia anotamos que el Estudio se encuentra elaborado en base a la denominada tonalidad ampliada<sup>11</sup>. En este contexto se destaca la utilización de dos entornos armónicos (figura 3a): el neomodalismo (Mi dórico y Mi eólico) para la primera subsección (a1) y el diatonismo (Sol mayor) tanto para la segunda subsección de la primera parte (a2) como para la totalidad de la sección B (Figura 3b).

<sup>11</sup> «Algunas innovaciones típicas que se pueden encontrar en obras que manifiestan un sentido de tonalidad ampliada son: a. Diatonismo ampliado, b. Cromatismo, c. Neomodalidad, d. Disonancia estructural, e. Bitonalidad y politonalidad, f. Atonalidad» (LaRue, 1998, p. 41).

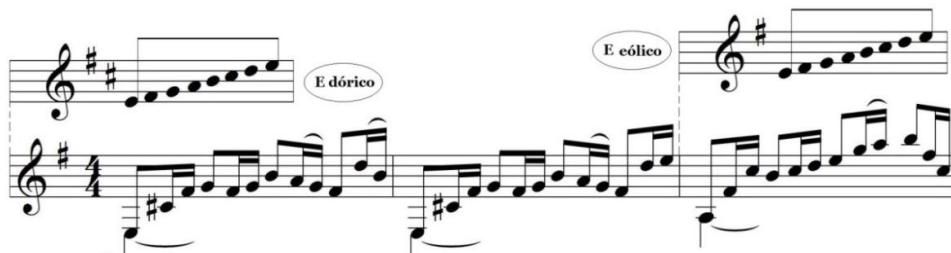


Figura 3a. Neomodalismo

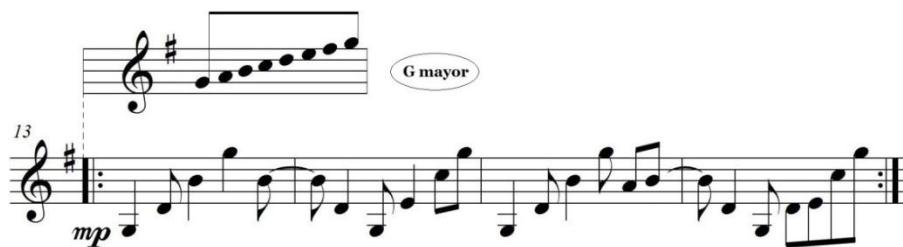


Figura 3b. Diatonismo

Teniendo como base dichos acontecimientos cordales podríamos aseverar que el Estudio presenta una mixtura de sistemas escalares estrechamente relacionados con su sintaxis. En este contexto, y teniendo como marco de referencia tonal el Mi (modal) y el Sol (mayor) como focos axiales, observamos que el movimiento en cada contexto tonal refleja los siguientes ritmos armónicos (figuras 4-9) los cuales combinan armonías mantenidas con ligeros aumentos de movimiento.

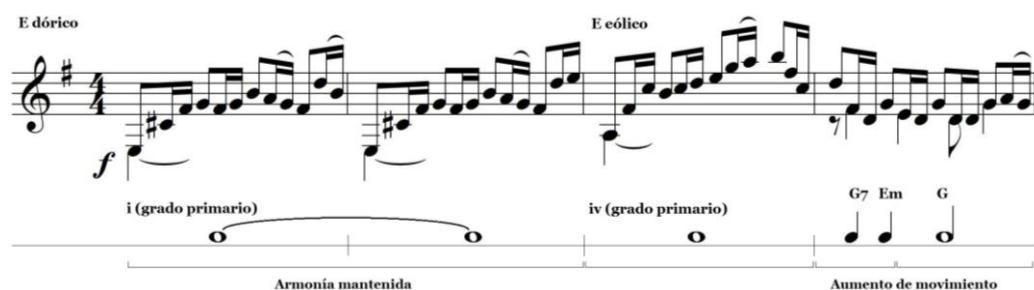


Figura 4. Ritmo armónico de la subsección a1 (frase 1)

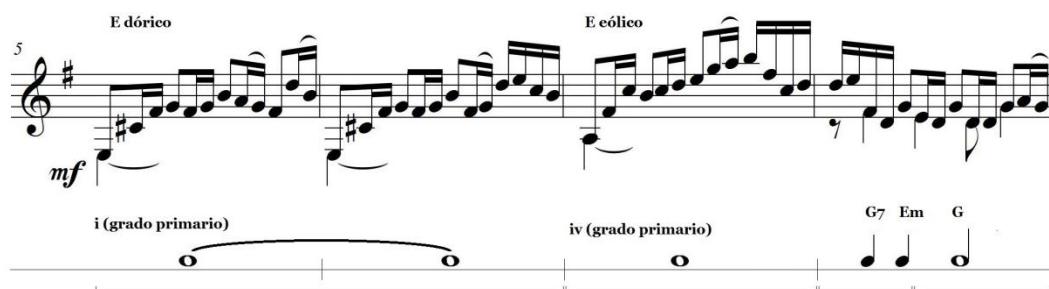


Figura 5. Ritmo armónico de la subsección a1 (frase 2)

En el marco de esta misma sección, pero en su segunda subsección (a2), el aspecto armónico refleja, además de una mayor movilidad, una tonización a un aparente Sol mayor (I) intercalado con segmentos que muestran constructos verticales sobre el acorde de si bemol menor (biii), que se desplazan en forma ascendente y con movimientos paralelos.

Tonización

→ (G: G (I) Bbm (biii) G (I) Bbm (biii) Em (vi) G (I) C<sub>7</sub> (IV7) Em (vi) G (I) C<sub>9</sub> (IV9))

Figura 6. Ritmo armónico de la subsección a2

Después de la subsección anteriormente relacionada que cierra la primera parte de la pieza, encontramos la sección B construida integralmente sobre la tonalidad de Sol mayor (compás 13, figuras 7-9). Cabe anotar que el discurso musical presentado en este espacio temporal se encuentra elaborado sobre un claro lenguaje tonal involucrando, además de ritmos armónicos sincopados, a la Tónica (T), en este caso expandida dado el estado del IV grado (segunda inversión), y la Subdominante (SD) como representantes de la jerarquización armónica funcional propias del lenguaje empleado.

G Mayor: G (I) C (IV6/4) G C (IV6/4)

Figura 7. Ritmo armónico de la sección B (frase 1)

G (I) C (IV6) C (IV) G (I6) Am<sub>7</sub> (ii7) C (IV) G (I6) Am<sub>7</sub> (ii7) G (I) C (IV6)

Figura 8. Ritmo armónico de la sección B (frase 2)

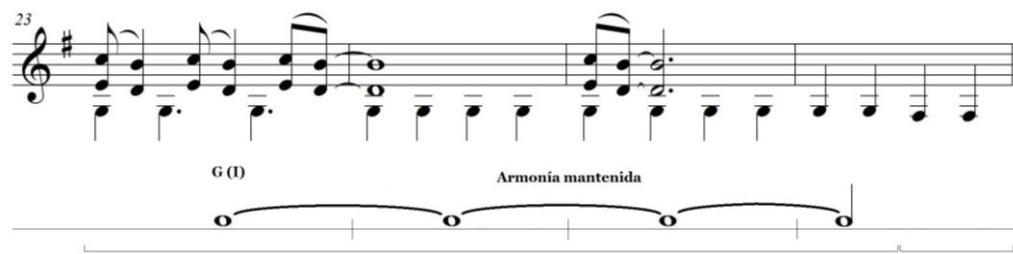


Figura 9. Ritmo armónico de la sección B (frase 3)

Culminada esta parte se presenta un tramo final (coda) muy emparentado con la primera frase de la sección B. En estas circunstancias, además de instaurarse mediante una cadencia plagal (SD-T) nuevamente el Sol mayor como centro tonal del cierre definitivo, se reitera un ritmo armónico con muy poco movimiento (expansión de la tónica) que posibilita crear un ambiente apacible para la culminación de la pieza.

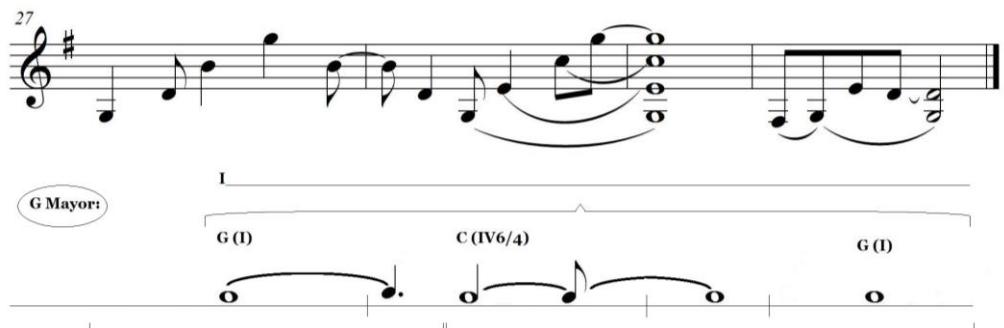


Figura 10. Ritmo armónico - Coda

**Melodía.** En este aspecto destacamos que el Estudio se encuentra elaborado, dado el tipo de textura, mediante una serie insistente de arpegios que impiden la visualización, al igual que en muchas otras obras guitarrísticas brouwerianas, de una línea melódica clara. Pese a ello, nuestro análisis de este elemento ha sido realizado en base a lo que LaRue denomina excursión melódica<sup>12</sup> para intentar destacar, por cada sección, los perfiles subyacentes (figuras 11-13). En dicho contexto evi- denciaremos, además de la interválica creada por grados disjuntos y en consecuencia su ámbito instrumental, el perfil melódico que contiene los siguientes movimientos: ascendente, descendente

<sup>12</sup> «Puede hacerse un buen resumen de una excursión melódica (...) representando el comienzo y el final en redondas, e indicando luego entre ellas el punto agudo y el grave con negras, sin plica» (LaRue, 1998, p. 64).

y ascendente para la primera sección; y, ascendente, descendente, ascendente y descendente para la segunda.

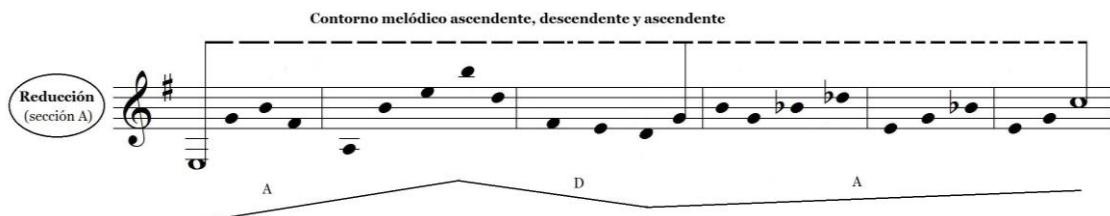


Figura 11. Diseño de contorno melódico (sección A)

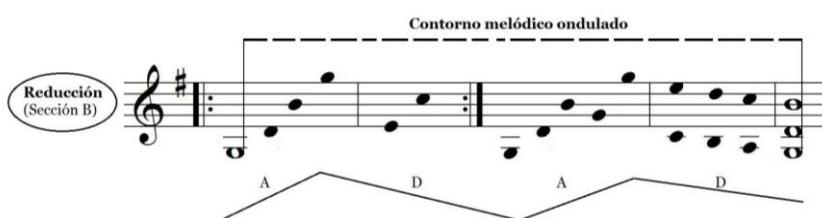


Figura 12. Diseño de contorno melódico (sección B)

Finalmente destacamos la excursión melódica de la última parte de la pieza (Coda) que, dada su similitud con la sección precedente, exhibe, además de los saltos producidos por la disposición armónica en arpegios, una especie de «sinopsis de movimientos» albergando un diseño de contorno en forma ascendente y descendente.

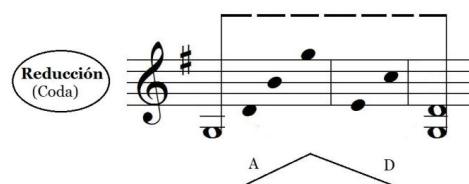


Figura 13. Diseño de contorno melódico (Coda)

**Ritmo.** En este aspecto nos permitiremos relacionar los aspectos rítmicos que sintetizan la utilización de este elemento por el compositor en el interior de la meso estructura. Sobre este contexto resaltamos que dichos aspectos, enmarcados dentro de una métrica cuaternaria simple (4/4) y a la vez regular (característica perteneciente al continuum<sup>13</sup>), posibilitan observar la utilización de tres

<sup>13</sup> «(...) la impresión rítmica de un pasaje determinado puede surgir, en todo o en parte, de estos tres estratos de acción: el continuum: o regularidad en la jerarquía métrica, la organización temporal de valores o ritmo de superficie y las interacciones con el sonido, la armonía y la melodía» (LaRue, 1998, p. 68).

figuras rítmicas: negras –en ocasiones agrupadas bajo ritmos irregulares–, corcheas y semicorcheas. Dichas figuras generan, en su interacción verificable con el ritmo (ritmo de superficie), cuatro módulos (figura 14) sobre los cuales se edifica el discurso musical a lo largo de la pieza.

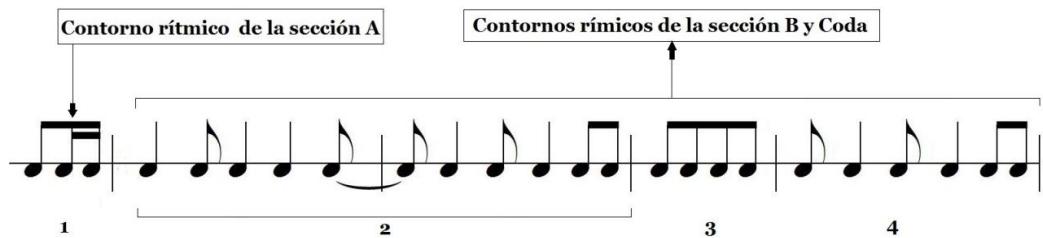


Figura 14. Módulos del ritmo de superficie

Cada uno de los patrones referenciados anteriormente es utilizado en fragmentos determinados del Estudio, y en algunos casos delimitan las partes estructurales del mismo. En ese sentido, se puede observar cómo el módulo presentado bajo la denominación numérica uno (1), se plasma en cada una de las dos subsecciones (a1 y a2) de la primera sección A. Sumado a ello, los módulos restantes se encuentran distribuidos en la segunda sección y la Coda de la siguiente manera:

Tabla 7. Distribución de los módulos rítmicos (sección B y Coda)

Módulo	Fraseología	Compás	Notación
2	Frase 1	13 y 27	
3	Frase 2	17	
4	Frase 3	23	

Otro de los aspectos que creemos pertinente resaltar en cuanto al ritmo en su interacción con la textura (figura 15), es el hecho de que si tomamos como referencia el valor figurativo integral de la métrica, es decir la redonda, podríamos observar que la cantidad de figuras utilizadas para el contraste de las dos posibilidades texturales manifiesta una sumatoria aritmética que refleja las si-

guientes cifras: 25 (22+2+1: sin contar la reexposición) redondas para la primera sub-tipología textural (arpegiación) y 4 (3+1) para la segunda (acórdica).

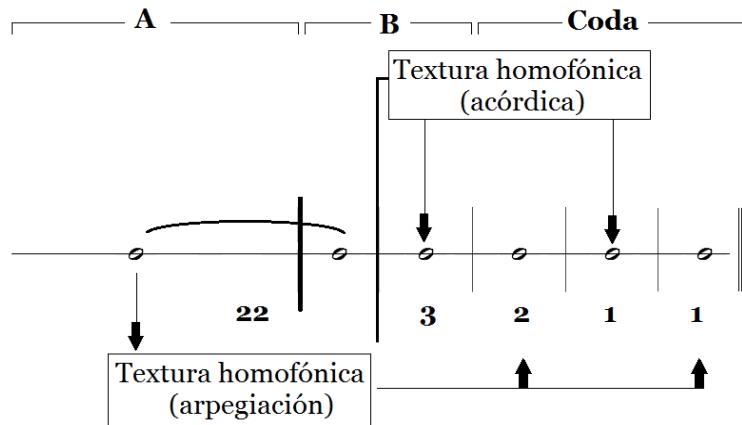


Figura 15. Interacción ritmo-textura

## 6. Discusión y Conclusiones

Todas las reflexiones analíticas antepuestas nos posibilitan en este momento traer a la luz una serie de comentarios finales circunscritos dentro de la tercera y última categoría (evaluación) del método larueniano. En este sentido, y con base en los siguientes criterios: alcance y valores objetivos y subjetivos, intentaremos complementar las principales características del compositor y su estilo.

**Alcance o campo de acción** (criterio nº 1). El presente criterio analítico contiene dos componentes básicos que permiten ilustrar el tamaño o longitud, y los requerimientos de tipo técnico de la obra que se establecen como preceptos para el logro de una ejecución interpretativa rigurosa y artística. «Aunque el campo de acción es consecuencia principalmente del tamaño, conlleva al menos la posible existencia de otro aspecto relevante, la complejidad. Por supuesto, no estaría nunca justificado asumir que una pieza extensa es mejor que una corta; aunque parece existir acuerdo en que una buena pieza extensa es más importante que una buena pieza corta» (LaRue, 1998, p. 150).

Como podemos observar, dichas líneas reflejan a la longitud (o el tamaño) como primer componente del alcance. Inmersos en este parámetro, destacamos que el Estudio nº 11, al igual que muchas de las composiciones brouwerianas de la primera etapa de desarrollo estilístico<sup>14</sup> (*Micropie-*

---

<sup>14</sup> Instamos a leer las siguientes líneas expresadas por el propio compositor las cuales reflejan claramente su devenir composicional: «Yo comienzo en el año 55. Tuve un contacto muy fuerte en este primer período con la cultura popular [vernácula] con raíces en los rituales africanos con una tradición de 500 años en Cuba. Ésta fue la base para los materiales temáticos esenciales de mi música. De ahí viene el sabor afro-cubano, por supuesto aparte de una armonía sofisticada. Esta etapa culmina a principios de los '60. (...). Mi evolución se ha caracterizado por una fusión, un cambio gradual hacia adelante. En el año '62 comienza una nueva etapa media. Son las primeras músicas, las cuales no me gusta llamarlas 'experimentales', pero que se consideran dentro de la especie de vanguardia de esta década. Esta etapa central, que no llega a diez años, fue una gran erupción, una especie de catarsis de vanguardismo, aleatorismo, etc.

Llegó un momento en el que me saturé del lenguaje de la ahora llamada vieja vanguardia, esta música contemporánea que hemos hecho todos y que todavía se sigue haciendo por muchos compositores. Lo que sucedió fue que el lenguaje atomizado, crispado y tensional de este tipo de música adolecía, y sigue adoleciendo aún hoy, de un defecto relacionado con la esencia del equilibrio composicional en todas las etapas de la historia. El movimiento, la tensión, con su consecuente reposo, la relajación. Esta "ley de contrarios" -día-noche, hombre-mujer, ying-yang, tiempo de amar-tiempo de odiar- existe en todas las circunstancias del hombre. La vanguardia carecía de reposo, de que todas las tensiones descansaran. (...). De manera que hice una especie de regresión que va hacia simplificar los materiales compositivos en mi última etapa que llamo de la "Nueva Simplicidad". Esta Nueva Simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contraste a grandes tensiones» (citado en: Mattera, 2011, p. 3).

zas, *Pequeñas piezas para piano*, *Tres apuntes*, y *Pieza sin título N° 3*, entre otras), presenta un discurso sonoro de cortas proporciones el cual, y muy emparentado desde esta perspectiva con los seis volúmenes del *Mikrokosmos* de Bartók, se puede verificar tangiblemente por dos razones: la primera, la cantidad de música escrita (30 compases) y la segunda, la duración total de la pieza (1' 42" aproximadamente).

Por otra parte, y en relación con el segundo componente (complejidad), podríamos anotar que la pieza se encuentra elaborada, desde el punto de vista técnico, en base a un nivel de complejidad bajo, dado tanto el manejo del instrumento por parte del compositor como por el fin en sí mismo de la pieza (ligados para la mano izquierda y arpegios para la derecha). Centrados en este contexto ponemos en evidencia que nuestra percepción muscular manifiesta una lógica en el manejo espacial del instrumento, puesto que las distintas posiciones utilizadas por la mano izquierda sobre el mástil no contradicen la fisonomía natural de la misma. Como consecuencia de ello resaltamos que en el transcurso de la ejecución del Estudio se percibe una gran comodidad muscular, a causa de que la pieza no plantea posiciones que demanden extensiones en la mano izquierda o aperturas en la derecha, y las pocas contracciones musculares concurrentes se pueden ejecutar con relativa facilidad.

Además de lo referido, y desde la perspectiva formal, traemos a consideración que la utilización de estereotipos morfológicos claros y habituales como la forma ternaria en este caso, no presenta complejidades interseccionales o fraseológicas que impidan, desde el punto de vista perceptivo, la comprensión del discurso sonoro. Dicha circunstancia conlleva, independientemente de la organización sintáctica interna, a una accesible recepción de la configuración seccional, la cual se encuentra reforzada mediante los diferentes niveles dinámicos y densidades en conjunto con los cambios armónicos. Todos estos factores coadyuvan al logro del reconocimiento de las distintas partes estructurales de la obra, las cuales reflejan respectivamente, y según el siguiente espectrograma (figura 16): actividad (primera sección), estabilidad (segunda sección), actividad (recapitulación) y finalmente la estabilidad (coda) propia del descenso gradual que le permite al oyente suponer la culminación de la pieza.

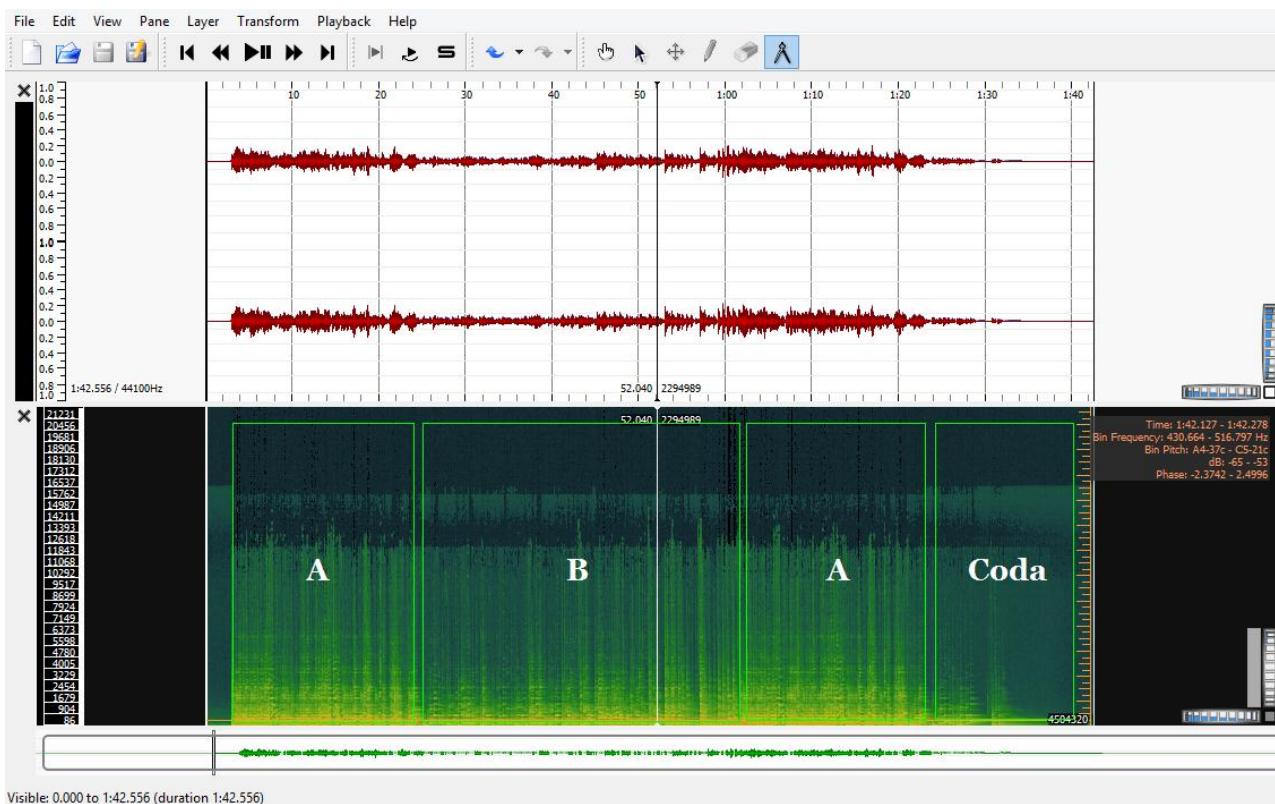


Figura 16. Visualización morfológica en el espectrograma<sup>15</sup>

**Valores objetivos** (criterio nº 2). «El análisis del estilo proporciona sistemáticamente muchas de las bases para la evaluación objetiva, y aunque, podamos creer que el juicio estético debiera mantenerse lo más cercano posible a la intuición, incluso los juicios intuitivos implican una escala de respuestas a las cambiantes intensidades generales y a las características específicas que se encuentran en una pieza» (LaRue, 1998, p. 150). Tomando como base dichas acotaciones, que reflejan de cierta manera un proceso cognitivo y perceptivo altamente complejo, destacamos en este entorno que los postulados analíticos involucran a tres evaluaciones objetivas: unidad, variedad y equilibrio.

Desde la perspectiva de la primera dimensión (unidad), entendida como la muestra de la elaboración del discurso musical que «(...) surge de la coherencia del procedimiento» (LaRue, 1998, p. 156), podemos referenciar que se encuentra configurada bajo una clara muestra de correlación entre la organización morfológica del Estudio y las variables analíticas (elementos contributivos). En este sentido, resaltamos en forma inequívoca que el procedimiento compositivo empleado demues-

<sup>15</sup> Imagen extraída a través del software Sonic Visualiser. URL: <http://www.sonicvisualiser.org/>

tra un efectivo control del SAMeRC, con lo cual, además de potenciar la variedad y el equilibrio<sup>16</sup> necesarios para el logro del balance de la pieza, genera factores claros de unidad en el nivel macro estructural.

Por otra parte, y frente al tercer factor que configura las valoraciones objetivas de un discurso musical: el equilibrio, traemos a consideración que la pieza presenta rasgos de agrupación inter e intraseccionales que reflejan, en términos de Kühn, el cumplimiento del principio genérico que caracteriza a dicho factor: logro de situaciones compensadas. Esta afirmación se sustenta en el hecho de que la configuración interna de la música escrita presenta módulos rítmico-melódicos que, a manera de reminiscencias, aparecen reiterativamente a lo largo de la macroestructura.

**Valores subjetivos** (criterio nº 3). «Cuando hemos reflexionado sobre una pieza todo lo claramente posible y hemos obtenido tantas conclusiones como permita el análisis, enriquecemos y complementamos el proceso total pasando al criterio más vital y definitivo: el sentimiento personal» (La Rue, 1998, p. 166). En estas circunstancias es precisamente donde nuestra previa praxis interpretativa de una porción significativa del repertorio guitarrístico brouweriano cobra vida, posibilitando, en el nivel estésico, plantear una serie de consideraciones relacionadas con lo que se denomina el registro afectivo.

El registro afectivo describe el número de talantes diferentes y el contraste de su efecto que encontramos en una pieza. En cierta medida, podemos enfocar esta respuesta de forma analítica: por ejemplo, en las áreas del tempo (rápido/lento), modo (mayor/menor) y ritmo (acutivo/estable). Pero el talante o carácter es una cuestión tan personal que tenemos constantemente que confiar en los sentimientos subjetivos para guiarnos (La Rue, Op. cit, p. 167).

Las anteriores premisas nos llevan a enfrentarnos con una especie de «introspección perceptiva», por llamarla de alguna manera, que confluye en la identificación y descripción de dos aspectos que se constituyen como las variables subjetivas propias del registro afectivo del estilo (tabla 8): personalidad musical del compositor y perfil estilístico de la pieza.

---

<sup>16</sup> «(...) al tratar de encontrar las medidas de la variedad, inevitablemente aparece implicada la necesidad de la variedad y el equilibrio» (LaRue, 1998, p. 161).

Tabla 8. Registro afectivo

Personalidad musical del compositor	Adjetivos	Descripción								
	<p>Normal   Dibil   Fuerte</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Adjetivo</th> <th>Porcentaje</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Normal</td> <td>~10%</td> </tr> <tr> <td>Dibil</td> <td>~5%</td> </tr> <tr> <td>Fuerte</td> <td>~85%</td> </tr> </tbody> </table>	Adjetivo	Porcentaje	Normal	~10%	Dibil	~5%	Fuerte	~85%	<p>La elección del adjetitivo fuerte en relación con la personalidad musical de Leo Brouwer como compositor, obedece a que su discurso sonoro, en el nivel perceptivo, evidencia a nuestro juicio parámetros musicales reconocibles que perfilan una clara identidad estilística en cualquier medio de representación sonora.</p>
Adjetivo	Porcentaje									
Normal	~10%									
Dibil	~5%									
Fuerte	~85%									
Perfil estilístico de la pieza	Afectos									
	Activa y nostálgica	<p>Aunque resulta un tanto complejo identificar los rasgos afectivos y aún más articularlos con un lenguaje sonoro específico, nos atrevemos a plantear que el Estudio n° 11 contiene en el devenir temporal y según nuestra percepción de los eventos, una dupla de direcciones que se advierte notoriamente por la constante actividad rítmica de la primera sección en contraste con el movimiento nostálgico de la segunda.</p>								

## Limitaciones

Teniendo en consideración que la validez interna hace referencia al «grado de confianza que se tiene de que los resultados del experimento se interpreten adecuadamente y sean válidos» (Hernández, et. al., 2007, p. 326), creemos que el examen analítico precedente tiene, desde las premisas conceptuales inherentes a la tercera categoría del método empleado, una sola amenaza puesto que la subjetividad en los procesos perceptivos se convierte en un aspecto incommensurable y en consecuencia poco válido.

Con relación a la validez externa, entendida como la «(...) posibilidad de generalizar los resultados de un experimento a situaciones no experimentales, así como a otros sujetos y poblaciones» (Hernández, et. al., 2007, p. 326), suponemos que ésta contiene un alto grado de amenaza puesto que los resultados obtenidos mediante la aplicación del método (eximiendo parcialmente a los de la primera categoría) en la segunda y tercera categorías no podrían ser transferidos directamente a otra pieza. En estas circunstancias, y a pesar de la fiabilidad y sistematicidad de la propuesta analí-

tica, la validez externa se convierte en un problema de gran envergadura y en consecuencia de difícil solución.

## Prospectiva

El anterior estudio nos posibilitó emprender un exhaustivo examen analítico involucrando diferentes variables y procesos deconstructivos dentro del campo de la musicología sistemática. En este sentido, y a pesar de nuestro esfuerzo por extraer de la pieza objeto del presente proyecto la mayor cantidad de información, estimamos que la utilización de otras líneas de trabajo permitirá evidenciar y quizá complementar lo planteado.

Dadas estas circunstancias nos atrevemos a exhibir varias teorías y métodos específicos que, conjuntamente con el utilizado en esta investigación, creemos podrían emplearse como herramientas propicias para emprender un examen analítico ulterior:

- ✓ Análisis shenkeriano

La postulación de este sistema reduccionista obedece a su capacidad de evidenciar, a través de los tres niveles básicos de elaboración: «Hintergrund» (nivel subyacente), «Mittlegrund» (nivel medio) y «Vondergrund» (nivel de superficie), la estructura fundamental de la obra «Ursatz» partiendo de una premisa básica:

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

- ✓ Teoría de conjuntos (Set Theory)

Análogamente a la teoría schenkeriana y a partir de su aparición en la década de los sesenta, la teoría de conjuntos norteamericana propuesta por Allen Forte y Milton Babbit provee todo un sistema que, basado en procedimientos matemáticos, se ha venido implementado considerablemente en el campo de la música del siglo XX; no solamente en los discursos seriales dodecafónicos para lo que fue concebida, sino en muchos otros de diferentes tendencias compositivas.

✓ Rodolph Reti y su modelo analítico

Partiendo de la construcción formal de un discurso sonoro y el concepto de estructura o patrón temático «thematic structure» - «thematic pattern», Reti propone un modelo analítico basado en la reducción del material que produce una «(...) serie de células; cada célula es el contorno de un motivo, comprendida en uno, dos o tres intervalos sin valor rítmico (...)» (Guzmán, 2007, p. 150).

✓ Donald F. Tovey y su modelo analítico

Finalmente traemos a consideración la propuesta discursiva propuesta por el musicólogo británico en referencia, puesto que su modelo de análisis (exhibido en su *Essais in Musical Analysis*) se basa en una serie de escritos que involucran una prosa fluida y comprensible, permitiendo así que la información extraída sea accesible a una mayor cantidad de personas que no necesariamente pertenecen a la categoría de eruditos.

## 7. Referencias bibliográficas

Abromont, C. & Montalembert, E. (2005). *Teoría de la música una guía*. México: Fondo de Cultura Económica.

*Leo Brouwer Homo Ludens. Parte 1*. Alderete, Á. (Director). (2007). [Video] YouTube.

Arcos, M. (2014). NACIONALISMO OBJETIVO EN LA DANZA CARACTERÍSTICA DE LEO BROUWER: UN ESTUDIO ANALÍTICO A TRAVÉS DE LAS PROPUESTAS TEÓRICAS DE LARUE Y SCHENKER. *Revista Ricercare*, n°2, 83-112.

\_\_\_\_\_. (2013). *NACIONALISMO EXPLÍCITO EN LA PRIMERA ETAPA DE LEO BROUWER: UN ANÁLISIS TEÓRICO MUSICAL DE CUATRO OBRAS PARA GUITARRA*. (Tesis de maestría). Universidad Eafit, Medellín. Recuperada de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1433#.Vjkho7cvfIU>

Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

Castro, D. (2014). AGUACERO: A SEMIOTIC ANALYSIS OF PAISAJE CUBANO CON LLUVIA BY LEO BROUWER. *Revista transcultural de música/ Transcultural Music Review* 18, 1-21. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/14-trans-2014.pdf>

Cooper, G. & Meyer, L. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, S.A.

Day-O', J. (2009). Debussy, Pentatonicism and the Tonal Tradition. *Music Theory Spectrum*, Vol 3, N° 2, 225-261. University of California press, Journal Digital Publishing.

Correa, L. (1980). *La música de América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Deslauriers, J. P. (2004). *Investigación cualitativa*. Pereira: Editorial Papiro.

Dotsenko, V. (2009). La música de Leo Brouwer: innovación y tradición. En R. Giro, *Leo Brouwer del rito al mito* (pp. 53-58). La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Freitas, A. (2014). Leo Brouwer: uma análise comparativa de “Parabola” segundo a Teoria das Cores de Paul Klee. *Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*, 967-978. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4697/4188>

Forte, A. & Gilbert, S. (1992). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Editorial Labor.

Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.

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

\_\_\_\_\_. (2007). *Diccionario enciclopédico de la música cubana*, Tomo I. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

\_\_\_\_\_. (1997). *Visión panorámica de la guitarra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

\_\_\_\_\_. (1986). *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Grave, F. K. (1993): Guidelines for Style Analysis by Jan LaRue. *The Journal of Musicology* Vol. 11, No. 2 (spring), 269-276.

Guzmán, A. (2007). *Historia crítica de las teorías de la musical y los modelos de análisis musical*. Cali: Ed. Universidad del Valle.

Hernández, R. Fernández, C. & Baptista, P. (2007). *Fundamentos de metodología de la investigación*. México: McGraw Hill/Interamericana de España, S. A. U.

\_\_\_\_\_. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill/Interamericana Editores.

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

Huston, J.B. (2006). *The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*. (Tesis doctoral). University of Iowa, Georgia. Recuperada de [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/huston\\_john\\_b\\_200605\\_dma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/huston_john_b_200605_dma.pdf)

Ibarretxe, G. (2006). Capítulo 1: El conocimiento científico en investigación musical. En D, Maravillas (coord.), *Introducción a la investigación en educación musical* (pp. 8-30). Madrid: Enclave Creativa Ediciones S. L.

Igoa, E. (2010). *Análisis musical I. Fundamentos de análisis musical, Curso 1º*. Recuperado el 16 de septiembre de 2015 de <http://rcsmmadrid.files.wordpress.com/2010/02/conservatorio-1c2ba-temas.pdf>

Kronenberg, C. (2013). The pedagogical value of Léo Brouwer's Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom. *International Journal of Music Education*, Vol. 31 nº.2, 130-147. Recuperado de <http://ijm.sagepub.com/content/31/2/130.full.pdf>

LaRue, J. (1998). *Análisis del estilo musical*. EE. UU: SpanPress Universitaria.

Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Luzón, M. (1997). Intertextualidad e interpretación del discurso. *Revista de filología Epos*, nº 13, 135-149. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10013/9553>

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

Mattera, C. (2011). La estética musical y Leo Brouwer. Recuperado el 30 diciembre de 2015 de <http://www.laguitarra-blog.com/2011/12/31/la-estetica-musical-y-leo-brouwer/>

Mesa, L. (2014). Leo Brouwer y la semblanza de la cubanidad en Parábola. *Revista nodo* N° 17, Vol. 9, 83-94. Recuperado de: <http://csifesvr.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/361/260>

Michels, U. (2002). *Atlas de música, I*. Madrid: Alianza Editorial.

Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Orozco, D. (2009). Leo y su espiral en movimiento. Antiesclerosis mágica de un guitarrista-creador en sus 60. En R, Giro (recolección), *Leo Brouwer del rito al mito* (pp. 65-77). La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Queipo, C. (2002). *Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia*. Recuperado el 29 de diciembre de 2015 de [http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer\\_y\\_su%20influencia\\_lit\\_guitarra.htm](http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm)

Randel, D. (2006). *Diccionario Harvard de la música*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Reti, R. (1951). *The thematic process in music*. New York: Macmillan.

Rodríguez, C. M. (2002). Tendencias de lo nacional en la creación cubana contemporánea. (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t25701.pdf>

Roig-Francolí, M. (2011). *Harmony in Context*. New York: McGraw-Hill.

\_\_\_\_\_. (2007). *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Saavedra, R. (2014). El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez. *Revista venezolana de música-Musicaenclave* Vol 8 -1, 1-12. Recuperado de <http://www.musicaenclave.com/vol-8-1-enero-abril-2014/>

Sadie, S. (2000). *Guía Akal de la Música, una introducción*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Salzer, F. (1995). *Audición estructural, coherencia tonal en la música*. Barcelona: Editorial Labor.

Schönberg, A. (1974). *Armonía*. Madrid: Real Musical Editores.

Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.

Toch, E. (1948). *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover.

\_\_\_\_\_. (2004). *La melodía*. España: Idea Books, S.A.

Tovey, D. (1972). *Essais in Musical Analysis*. London: Oxford University Press.

Varela, V. *Reflecciones sobre el nacionalismo musical en Latinoamérica*. Recuperado el 27 de noviembre de 2015 de <http://www.monografias.com/trabajos6/namu/namu.shtml>

Vieira, A. (2010). El Decamerón negro de Leo Brouwer: Epopéias do Hiperromantismo. (Tesis de maestría). Universidad Federal do Paraná, Curitiba. Recuperada de <http://www.sacod.ufpr.br/portal/artes/wp-content/uploads/sites/8/2012/12/Felipe-Augusto-Vieira-da-Silva.pdf>

Wistuba, V. (1989). 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), 135-147. Recuperado de: [http://www.jstor.org/stable/780386?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/780386?seq=1#page_scan_tab_contents)

\_\_\_\_\_. (1991). La música guitarrística de Leo Brouwer, una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea. *Revista Musical Chilena, Año XLV, N° 175*, 19-41. Recuperado de <http://www.anales-ii.ing.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13710/13989>

## Anexos

### Anexo 1. Matriz analítica larueniana (MALR)

CATEGORÍAS		ASPECTOS OBSERVABLES			
		Entorno histórico			
<b>1. Antecedentes</b>		Principios compositionales previos			
		Contexto directo			
		Dimensiones			
<b>2. Observación</b>	Variables analíticas	P	Motivo	Período	Movimiento
		P	Semifrase	Máximo	Obra
			Frase	Sección	Conjunto
		S	Timbre	Ámbito	
				Contraste	
				Idioma	
		Dinámica	Textura	En terraza	
				En pendiente	
				Monofónica	
		A	Color	Homofónica	
				Polifónica	
				Texturas especiales	
<b>3. Análisis</b>	Variables analíticas	Movimiento			
		Me	Fuentes de movimiento	Estabilidad	
				Actividad local	
				Direccionalidad	
				Estructural	
		R	Fuentes generadoras de forma	Ornamental	
				Forma	
				Estratificación	
				Laminación	
				Elisión	
<b>4. Resultados</b>	Variables analíticas	Truncamiento			
		C	Articulación	Repetición	
				Retorno después del cambio	
				Variación	
				Mutación	
		Continuación del discurso	Desarrollo	Secuencia	
				• • •	
				51	

			<u>Inversión</u>
			<u>Disminución/aumentación</u>
			<u>Retrogradación</u>
			<u>Sonido: Forte/Piano; Tutti/Solo</u>
			<u>Armonía: T/D; Mayor/Menor</u>
		Respuesta	<u>Melodía: Ascenso/Descenso; Grados conjuntos/Grados disjuntos</u>
			<u>Ritmo: Regularidad/irregularidad; Estabilidad/actividad</u>
<b>3. Evaluación</b>	Alcance o campo de acción		<u>Longitud</u>
			<u>Complejidad</u>
	Valores objetivos		<u>Unidad</u>
			<u>Variedad</u>
			<u>Equilibrio</u>
	Valores subjetivos		