

La construcción motivica en el *Concierto Elegíaco* de Leo Brouwer

The Motivic Construction in Leo Brouwer's Concerto Elegiaco

Rodrigo Lara Alonso
Cleveland Institute of Music

Resumen: El objetivo central de este artículo es examinar el uso que el compositor cubano Leo Brouwer hace de la *construcción motivica* en su *Concierto Elegíaco*. En primer lugar, se analizan los conceptos de motivo y célula a partir de las definiciones propuestas por algunos teóricos musicales del siglo XX. Se muestra que una célula —entendida como un material musical mínimo— puede ser también un motivo y se propone el término de *construcción motivica* para referirse al proceso con el que se acumula con motivos una obra musical. Posteriormente, se analiza el empleo que Leo Brouwer hace de la *construcción motivica* con algunas composiciones tempranas. A partir del análisis del *Concierto Elegíaco* se muestra que el tratamiento de su *célula motivica* (un intervalo de segunda) a) se nutre de elementos musicales afrocubanos, materia prima de la estética brouweriana; b) se sirve de la *autocita*, recurso con el que Brouwer usa fragmentos de composiciones anteriores para la creación de nuevas obras; c) forma parte de una etapa compositiva autodenominada por Leo Brouwer como *nueva simplicidad* —contemporánea del posminimalismo.

Palabras clave: Leo Brouwer. Motivo. Célula. Construcción Motivica. Nueva simplicidad. Afrocubanismo.

Abstract: This article examines Cuban composer Leo Brouwer's use of the motivic construction in his *Concierto Elegíaco*. Firstly, the concepts of motif and cell are analyzed based on the definitions proposed by some musical theorists of the 20th century. It is shown that a cell —understood as a minimal musical material— can also be a motif. The term *motivic construction* is proposed to refer to the process by which a musical work is accumulated with motifs. Subsequently, Leo Brouwer's use of the motivic construction with some early compositions is analyzed. From the analysis of the *Concierto Elegíaco*, it is shown that the treatment of its motivic cell (an interval of a second) a) is nourished by Afro-Cuban musical elements, raw material of the Brouwerian aesthetic; b) uses self-citation, a resource with



which Brouwer uses fragments of previous compositions to create new works; c) it is part of a compositional stage self-described by Leo Brouwer as *new simplicity* – contemporary of post-minimalism.

Keywords: Leo Brouwer. Motif. Cell. Motivic Construction. New Simplicity. Afrocubanism.

* * *

1. Contexto

Leo Brouwer (Cuba, 1939) habita, involuntariamente, en el pináculo de la guitarra clásica contemporánea. Su pingue catálogo para la guitarra es concomitante a la calidad de sus obras. Una clasificación por etapas de la obra de Leo Brouwer podría resultar objetable, sin embargo, puede ser útil, si se evita abordar cada etapa como si fuese un compartimento estanco.¹ Juan (2006) propone una división de la obra brouweriana en tres etapas: nacionalista, vanguardista y posmodernista. La tercera etapa puede dividirse, a su vez, en dos periodos: el primero, en el que Brouwer se identificó propiamente con el posmodernismo;² el segundo, en el que Brouwer comenzó a usar el término *nueva simplicidad* para referirse a las composiciones con estructuras temporales mínimas como núcleos generadores de una obra. Las obras compuestas a partir de 1980, incluyendo el *Concierto Elegíaco*, muestran un cambio evidente hacia el periodo de la *nueva simplicidad*.

El objetivo de este artículo es indagar la manera en que Leo Brouwer emplea la *construcción motívica* en su *Concierto Elegíaco* para guitarra, orquesta de cuerdas y percusión, sea a partir de ciertos elementos musicales afrocubanos, la *autocita* o el empleo de estructuras temporales mínimas. Para abordar la *construcción motívica* es menester disertar primero sobre los conceptos de *motivo* y *célula*.

¹ La aparición de una nueva etapa no significa una negación de la anterior; tampoco supone que una nueva etapa implique la ausencia de elementos de una etapa precedente.

² En su conferencia “Música, folklore, contemporaneidad y postmodernismo”, Leo Brouwer define el posmodernismo como la “convivencia de mundos o cosas aparentemente contradictorias”, el cual busca “apoyo en anteriores tradiciones, pero trascendiéndolas y, sobre todo, integrándolas, simultáneamente, en un mismo tiempo” (2004, p. 45–56).

2. Sobre los conceptos de *motivo* y *célula*

Un proceso elemental para la composición musical es la *construcción motivica*. Un acercamiento a este concepto lleva a precisar, en primer lugar, el término motivo. William Drabkin señala que un motivo es “una breve idea musical, sea melódica, armónica, rítmica o cualquier combinación entre las tres” (2001). La definición de Drabkin, a pesar de ser correcta en su generalidad, es incompleta, pues el elemento esencial de un motivo musical es su reincidencia.³ Como considera Arnold Schoenberg, el motivo es un “fenómeno sonoro-rítmico que, por sus repeticiones en el curso de una pieza musical, es capaz de crear la impresión de que es un material *quintaesencial*” (1994, p. 29). En similar guisa, Pieter van den Toorn refiere que los motivos son “inextricables patrones de repetición” (1996, p. 372).

Más adelante se abundará sobre la cualidad reiterativa de los motivos. Por ahora conviene examinar la cualidad morfológica con respecto a la extensión del motivo. Rudolph Reti considera que un motivo puede consistir en “una frase o fragmento” (1951, p. 12), mientras que Walter Piston define al motivo como “una unidad temática corta” (1987, p. 98), aunque posteriormente añade que los motivos pueden tener “más de siete u ocho notas” (*ibid.*, p. 99). Drabkin refiere que “un motivo puede ser de cualquier tamaño y se suele considerar como la subdivisión más corta de un tema o frase que mantiene su identidad como idea” (*ídem*). A su vez, el Diccionario Harvard de Música indica que un motivo “puede consistir en solamente dos notas o puede ser lo suficientemente largo como para que, a su vez, pueda dividirse en elementos más pequeños, denominados [también] como motivos o, quizás, células” (2003).

La distinción entre motivo y célula no es baladí y tampoco abunda en las fuentes. En su *Dictionnaire de Musique*, Riemann define a los motivos como “los más pequeños elementos característicos de una obra de arte” (1931, p. 880). Analizando a Riemann, se atisba su particular entendimiento del motivo cuando puntualiza que “el análisis del motivo puede llevarse aún más adelante, llegando a subdivisiones cada vez más pequeñas, sobre todo a medida que la figuración se desarrolla y fracciona las partes del compás en valores cada vez más breves” (1936,

³ La incompletud de esta definición también estriba en la cualidad de dicha idea musical pues, además del trinomio aludido por Drabkin, la idea musical también puede ser, por ejemplo, tímbrica.

p. 135). Subdivisiones a las que Riemann llama —con esa manera peculiar de definir los conceptos musicales— motivo de compás, submotivo de primer grado, submotivo de segundo grado y submotivo de tercer grado. Es decir, motivos cada vez más pequeños hasta llegar a un material indivisible, pero que nunca define como célula.

La revisión de literatura que hace Keller sobre el motivo también muestra que este término puede llegar a frisarse, en ocasiones, con el de célula. Keller dice que:

Hugo Riemann comprende por motivo “una parte de la melodía que constituye una *unidad* dotada de significación expresiva”. Ernst Kurth lo denomina como “el *más pequeño* pico dinámico en sí terminado”, para Hermann Grabner son “las partes independientes *más pequeñas* de la melodía” y para Theodor Wihmayer significan “las partes integrantes orgánicas *más pequeñas* del lenguaje sonoro”. Digna de mención es también una observación de Johann Mattheson quien, en su *Neu-eröffneten Orchestre* (1713), dice que “los motivos *más pequeños*, igual que los adverbios del lenguaje, tienen a menudo la mayor fuerza” (1964, p. 75–76).

Si bien estas referencias pueden resultar lejanas en el tiempo, no deja de ser interesante su coincidencia acerca del uso de la locución superlativa “más pequeño”, aunque nunca se decanten literalmente por el término célula. Cabe mencionar que el propio Schoenberg tampoco se pronuncia por el uso de célula; sólo dice que “un motivo es una *unidad*” (2016, p. 384) y, en otro momento, refiere que el motivo es “cada parte minúscula que está activa en una pieza musical (1994, p. 29). En cambio, Vincent d’Indy sí se refiere a la célula como “la unidad *más pequeña* de materia viviente” (1909, p. 234), a la que también denomina *mónada* —una sustancia simple, desprovista de partes, de acuerdo con el sistema filosófico de Gottfried Wilhelm von Leibniz.

D’Indy esgrime que, en la música, “tantas cosas han sido impropriamente definidas como los motivos, que a menudo somos llevados a tomar el contenedor por el contenido” (*ibid.*). No se comparte esa aseveración, pues podría ser la cualidad difícilmente asible del motivo la que dificulte su definición, pues no se puede tratar apenas como si fuese una entrada léxica. En ese sentido, Reti desestima la posibilidad, e incluso, la conveniencia de imponer definiciones musicales estrictas, pues “los fenómenos musicales cobran existencia en la constante fluidez y movimiento de la creación compositiva” (*ibid.*, p. 12).

Para concluir este apartado, la distinción entre célula y motivo no excluye la posibilidad de que una célula pueda ser un motivo, o viceversa, considerando que pueden interpretarse de diversas formas. El siguiente ejemplo de la *Fuga BWV 847* del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach podría dividirse, motivicamente, de la siguiente manera:



Ejemplo 1a: *Fuga BWV 847* (c. 1-2)

Sin embargo, esta podría ser otra posibilidad:



Ejemplo 1b: *Fuga BWV 847* (c. 1-2)

Lo que se presenta en el ejemplo anterior como un *motivo*, bien podría ser una célula motivica:



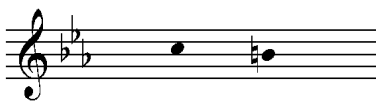
Ejemplo 2: *Fuga BWV 847* (célula motivica)

Esta alternativa parece justificarse cuando Bach presenta en un momento posterior el siguiente material:



Ejemplo 3: *Fuga BWV 847* (c. 19)

Finalmente, el bordado descendente, tan característico en la música de Bach, para Riemann podría considerarse un submotivo de tercer grado que, para otros —irónicamente— sería demasiado pequeño como para ser una célula motivica en dicho prelude:



Ejemplo 4: Submotivo de tercer grado, según Riemann.

3. La construcción motívica

Las definiciones de motivo y célula anteriormente expuestas provienen del ámbito musical. Empero, otro acercamiento, el etimológico, podría allanar el camino hacia el concepto de *construcción motívica*. La palabra motivo proviene del latín *motivus* que significa mover. Este significado, aunque no abunda en la teoría musical, sí está presente. Por ejemplo, Schoenberg indica que un motivo “es algo que da lugar a un movimiento. Por ello, se puede comparar el motivo musical con una fuerza impulsora que requerirá un objeto sobre el cual actuar [...], comparable a una esfera en un plano inclinado o a una *semilla* fertilizada (1994, p. 27).⁴ D’Indy era consciente de la definición etimológica del motivo al decir que este término “está tomado en su sentido exacto, implicando la idea de movimiento, de impulso primario, de vida” (*idem*). Por otro lado, la palabra *construir* proviene del latín *construere* (*cum, con; struere, acumular*). A partir de lo anterior, se propone la definición de *construcción motívica* como *un procedimiento técnico-compositivo con el que se acumula con motivos una obra musical*.

Una vez definida la *construcción motívica*, ha de volverse al asunto sobre la cualidad reiterativa del motivo, elemento toral de su ontología. Existen varias maneras de repetir un motivo, ya sea exacta (imitación) o de forma modificada (variación y transformación). Reti apunta que:

La imitación (junto con la variación) representa el principal agente estructural en el período anterior a los clásicos. Los compositores “contrapuntísticos”, sin importar si imitaban o variaban un tema, pretendían que la imitación o variación fuera reconocible como tal. No querían crear un tema nuevo, sino repetir el original, literalmente, o con ligeros cambios. En cambio, la transformación (junto con la imitación y la variación) es el principal factor estructural en la era de los clásicos. Los compositores clásicos, usaban la transformación con la intención de producir un tema que

⁴ Metafóricamente, Schoenberg podría referirse a la célula cuando alude a la semilla.

fuera completamente nuevo en apariencia y carácter, aunque derivado de la misma esencia y núcleo (*ibid.*, p. 61).

De esta idea se infiere que la *construcción motivica* en Bach es muy diferente a la utilizada por Ludwig van Beethoven —dos referencias insoslayables de los periodos barroco y clásico. Es decir, si se analiza la obra contrapuntística de Bach se podrán encontrar diferentes procesos de imitación y variación de materiales motivicos como la repetición, aumentación, disminución e inversión. En cambio, si se analiza la obra de Beethoven se encontrará, además de estos procesos de variación, otro mucho más complejo como la transformación, vital para el desarrollo de la forma sonata decimonónica. La *construcción motivica* es un procedimiento esencial para la composición musical que se puede tratar de diversas formas, como sucede en algunas composiciones de Leo Brouwer.

4. Algunos ejemplos de *construcción motivica* en la obra brouweriana

Se ha mostrado que, en ocasiones, las definiciones de los términos célula y motivo se trasiegan en la literatura y, en el caso de la obra de Leo Brouwer, no es la excepción. Radamés Giro dice, sobre las *Tres danzas concertantes* de Brouwer, que “al revisarse la partitura de esta obra se descubren células repartidas, con las que se puede hacer un crucigrama coloreado” (*ibid.*, p. 85). Isabelle Hernández no solamente se pronuncia por uno u otro término, sino que los emplea indistintamente al decir que: “con *Canticum*, (Brouwer) sistematizó su método de composición a través de células [...]. *Canticum* parte de un motivo de sólo tres notas” (*ibid.*, p. 113). Hernández agrega que “casi todas las ideas y desarrollos temáticos presentes en algunas obras de Brouwer se derivan de un único motivo o célula germinar (*sic*), lo cual responde a un tipo de composición celular” (*ibid.*, p. 354).⁵ El mismo Brouwer no hace una distinción estricta entre motivo y célula, aunque sí se pronuncia por el segundo término, cuando dice que “como *célula temática* identifica a cualquier material esencial de una obra mayor” (*ibid.*, p. 85).⁶

⁵ Un símil de la composición celular al que alude Hernández podría ser el de *construcción motivica*.

⁶ La definición de *célula temática* dada por Brouwer se interrelaciona con el concepto de *construcción motivica* que se ha propuesto.

El empleo de la *construcción motivica* en la obra de Brouwer puede encontrarse desde sus primeras composiciones. Por ejemplo, *Preludio* (1956) está construido con el siguiente material motivico:



Ejemplo 5: *Preludio* (c. 1-2)

En esta pieza — compuesta cuando Brouwer contaba con diecisiete años — ya se advierten varias maneras de *construcción motivica*. En primer lugar, la repetición del material melódico con ligeras variaciones en la base armónica:



Ejemplo 6: *Preludio* (c. 1-4)

Conviene apuntar que la contracción y la ampliación, entendidas como procedimientos de variación que modifican las unidades rítmicas temporales (por ejemplo, a partir de la disminución o aumentación de cierta figura rítmica) son infrecuentes en la obra de Brouwer. En cambio, formas más recurrentes de variación-transformación brouweriana son la eliminación y adición del material motivico. En el *Preludio* aludido, la liquidación o eliminación del motivo inicial está presente de la siguiente manera:



Ejemplo 7: *Preludio* (c. 46)

El siguiente ejemplo ilustra la adición o expansión del material motivico a partir de cinco elementos añadidos a la idea primaria del Ej. 6:



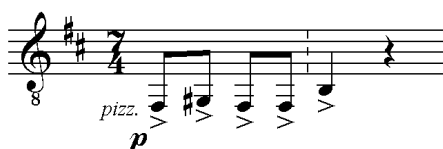
Ejemplo 8: *Preludio* (c. 3-5)

Pieza sin título 1 (1956) muestra otra forma de variación del material motivico en la obra de Brouwer, la inversión interválica. El motivo que rige toda la pieza se muestra con el siguiente ejemplo:



Ejemplo 9: *Pieza sin título 1* (c. 1)

La inversión interválica, entendida como reflejo o transposición de una sucesión de notas a partir de una nota base, se halla en el último compás de dicha pieza:



Ejemplo 10: *Pieza sin título 1* (c. 32)

Hasta ahora, se han señalado algunos procedimientos técnico-compositivos con los cuales Brouwer suele construir obras a partir de estructuras temporales mínimas como el motivo y la célula. Empero, este proceso creativo es concomitante con un posicionamiento estético, como se mostrará a continuación.

5. La construcción motivica en el *Concierto Elegíaco*

El *Concierto Elegíaco*⁷ pertenece a la etapa autodenominada por Brouwer como *nueva simplicidad*.⁸ El siguiente análisis muestra que la *construcción motivica* del *Concierto Elegíaco* a) usa elementos musicales afrocubanos; b) recurre a

⁷ El *Concierto Elegíaco* para guitarra, orquesta de cuerdas y percusión (1986) fue comisionado por la British Broadcasting Corporation (BBC) y estrenado por Julian Bream, con la *Langham Chamber Orchestra*, bajo la dirección de Brouwer.

⁸ Algunas obras de la *nueva simplicidad* que preceden al *Concierto Elegíaco* son *La región más transparente* (1982), *Paisaje cubano con lluvia* (1984), *Paisaje cubano con rumba* (1985) y *Paisaje cubano con campanas* (1986).

fragmentos de composiciones anteriores; c) se orienta con los principios de la *nueva simplicidad*, etapa compositiva contemporánea del posminimalismo.

5.1. *Tranquillo* – La poliarmonía y la tradición afrocubana

El primer movimiento del *Concierto Elegíaco* está elaborado a partir de dos ideas contrastantes. La segunda idea, de carácter dramático, consiste en un intervalo de segunda menor, con el cual se construye prácticamente toda la obra:

The musical score shows the first movement of the *Concierto Elegíaco*, titled *Tranquillo*, measures 12-20. It is written for a string quartet (Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) in 4/4 time. The first staff (Violin II) is marked 'Intense' and 'G. P.' (Grave). The music consists of a series of chords and intervals, primarily based on the minor second interval, creating a dramatic and somber atmosphere.

Ejemplo 11: Concierto Elegíaco – *Tranquillo* (c. 12–20)

No debe sorprender que Brouwer construya una obra de gran formato con una estructura temporal mínima de dos notas, pues, como apunta van den Toorn, “el más simple de los rasgos motivicos es el intervalo de segunda” (*ibid.*, p. 384). En una línea similar, Vincent Persichetti dice que “un germen melódico de dos sonidos puede formar el núcleo con el cual se produzca un trabajo entero” (1995, p. 279). Es dable que Persichetti haya nutrido la filosofía compositiva de Brouwer durante sus cortos estudios en Estados Unidos a principios de los años sesenta. Lo que es evidente es que Brouwer, por un proceso meramente autodidacta, ya utilizaba formas de *construcción motivica* a partir de estructuras temporales mínimas desde sus primeros años como compositor.

El intervalo de segunda menor se llamará, de aquí en adelante, *célula motivica*.⁹ A partir de la siguiente intervención de las cuerdas, aparece un recurso sobre el cual se fundamenta todo el concierto: la poliarmonía. Persichetti apunta que la poliarmonía “puede atribuirse a los dobles y triples pedales, donde hay insinuaciones de bitonalidad causadas en armonías de paso por las relaciones de éstas con el acorde pedal” (*ibid.*, p. 137).

Empero, poliarmonía y politonalidad no son términos intercambiables. El mismo Persichetti subraya que “la poliarmonía es raramente politonal. La politonalidad está presente solamente cuando las unidades acordales que conforman la estructura se adhieren a centros tonales separados (*ibid.*, p. 138); [...] la politonalidad implica, generalmente, el uso de más de un plano tonal al mismo tiempo” (p. 257). En el pasaje que se muestra enseguida se ilustra el uso de la poliarmonía a partir de un pedal simple con la nota Mi:

Ejemplo 12a: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 31–34)

Los acordes que se desprenden del fragmento anterior se pueden observar en el siguiente gráfico:

Ejemplo 12b: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 31–34)

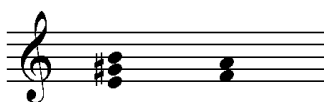
La relación interválica que existe entre cada par de acordes del Ejemplo 12b no es contingente. Desde el punto de vista estructurador de la obra, la

⁹ Puesto que un intervalo puede ser una célula, pero la función que cumple en todo el concierto es la de motivo.

concatenación de acordes permite reforzar la tesis de que el concierto se construye motivicamente a partir de un intervalo de segunda en tanto que estructura temporal mínima. Sin embargo, conviene inquirir sobre lo que podría ser un factible posicionamiento estético de Brouwer, inherente a su proceso compositivo. El musicólogo Alejo Carpentier cita algunas precisiones, aportadas por Gilberto Valdés, en cuanto a la batería afrocubana:

Aunque parezca increíble, los tambores *batás* [yoruba] se afinan por la nota La, como cualquier otro instrumento musical. Esta nota, o sea, el La de la cuarta octava del piano, la lleva el gran tambor *Iyá* a su membrana más pequeña. Después, el parche grave del *Iyá* se afina hasta lograr el Fa segundo del piano. Afinado el tambor *Iyá*, se procede a entonar el *Itótele*, o sea, el tambor mediano, el cual afinará sus parches medio tono más alto que los del *Iyá*. El parche grave del *Itótele* quedará en la octava tercera, a una séptima sobre el Fa del grande *Iyá*, y el parche agudo dará Sol# en la misma octava, formando, así, una tercera mayor entre la una y la otra nota y, por lo tanto, a una novena disminuida (*sic*) del parche superior del *Iyá*. Después, basándose en el ya afinado *Itótele*, sigue la afinación del *Okónkolo*, al que corresponde una misma nota en sus dos partes, o sea, el Si de la tercera octava y, ésta, a una quinta superior del parche grave del *Itótele*. El *Okónkolo* y el *Itótele* forman entre sí un acorde perfecto de Mi mayor y existe una bitonalidad constante en los tambores *batás* (1972, p. 296).

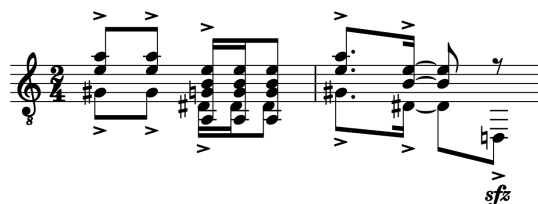
De la referencia literal que hace Carpentier sobre las ideas de Valdés se colige el siguiente par de acordes que son, justamente, los dos primeros acordes empatados en el *Concierto Elegíaco*:



Ejemplo 13: Relación interválica de la batería afrocubana, según Gilberto Valdés

Esta relación no es casual. Brouwer es consciente de los recursos de la música afrocubana y, específicamente, de las relaciones interválicas de la batería afrocubana que tanto asombró a Carpentier, cuando señala: “empecé a componer en 1955, periodo en el que tuve un contacto muy fuerte con la cultura popular con raíces en rituales africanos con una tradición de casi 500 años en Cuba [...]. El afrocubanismo es el pilar de los materiales temáticos de mi música” (Betancourt 1998, p. 1). Una obra temprana que presenta elementos de la música

afrocubana es *Danza característica* (1956). En el siguiente ejemplo se observa la paráfrasis que Brouwer hace de la célula rítmica de la conga:¹⁰



Ejemplo 14: *Danza característica* (c. 19–20)

En el siguiente ejemplo se observa cómo Brouwer recupera un canto yoruba para la elaboración del tercer movimiento (*Rondo alla rustica*) de su *Concierto de Lieja* (1980):



Ejemplo 15: Canto yoruba

El uso intencional de elementos afrocubanos en la estética musical brouweriana se extiende a otros territorios. Por ejemplo, el arte pictórico es materia prima para Brouwer, a partir de la influencia de los pintores afrocubanos René Portocarrero y Wifredo Lam. La nota introductoria de Brouwer a *Dos bocetos para piano* (1961) evidencian dicha influencia:

El motivo por el que escribí los *Bocetos* ha sido la profunda impresión que ha causado en mí la pintura cubana y, más exactamente, las tintas y abstracciones de Raúl Milián y las catedrales, diablitos y figuras de René Portocarrero, a quienes están dedicados. En la pintura de Milián hay “timbres”, masas sonoras contrastando con “fondos” (acompañamientos) de extrema suavidad. En Portocarrero siento que hay una trepidación rítmica esencialmente cubana, una armonía de color siempre equilibrada por el contraste o por la analogía de combinaciones [...]. En términos musicales, quiere decir formas periódicas, elementos rítmicos criollos, planos sonoros opuestos, elaboración de un mismo diseño (melódico o rítmico, etc.). En fin, la afinidad entre la pintura y música es tan apretada que los términos han llegado a fusionarse, de ahí que me haya expresado sobre la pintura de Portocarrero en términos musicales.

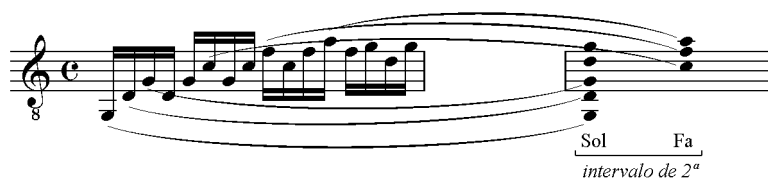
¹⁰ La conga es un género que surgió como parte de las festividades que efectuaban los negros esclavizados en Cuba durante la época colonial.

La adición y liquidación –formas de variación-transformación más común en la morfología brouweriana– de la estructura temporal mínima está presente a lo largo del primer movimiento del *Concierto Elegíaco*:



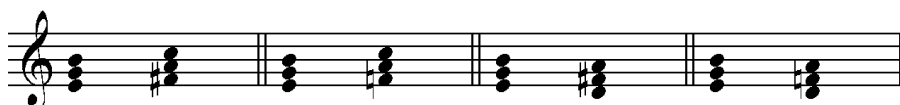
Ejemplo 16: Concierto Elegíaco – Tranquillo (adición y liquidación de la célula motívica)

En un momento posterior, la guitarra presenta los acordes mayores de Sol y Fa, entrelazados con valores rítmicos de semicorcheas. La relación entrambos acordes es el intervalo de segunda, *célula motívica* del concierto:



Ejemplo 17: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 80)

Como corolario del primer movimiento, de los acordes rasgueados por la guitarra se colige la poliarmonía que insinúa la batería afrocubana, a partir de una combinación simultánea de triadas presentadas en parejas, con una relación interválica de segundas (M/m), ascendentes y descendentes:



Ejemplo 18: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 154–157)

5.2. *Interlude* – La *autocita* como recurso transformador de la célula motívica

Un interludio musical es, en términos generales, una composición breve que sirve como entremés de dos secciones de mayor duración. El segundo movimiento del *Concierto Elegíaco* cumple una función interlúdica y es, además,

una *cadenza*. Brouwer fusiona el primero y segundo movimientos con la estructura temporal mínima que da cohesión a todo el concierto: el intervalo de segunda menor Fa–Mi (*célula motivica*) que ejecutan la viola, el violonchelo y el contrabajo, en unísono:

Ejemplo 19: Concierto Elegíaco – Tranquillo (c. 187–191)

Uno de los recursos más empleados por Brouwer es el uso de fragmentos de composiciones anteriores para la creación de nuevas obras. Este recurso — que denomino como *autocita* — está presente desde la primera etapa compositiva de Brouwer cuando, en *Tres danzas concertantes* (1958), utiliza materiales de *Música para guitarra, cuerdas y tímpani* (1955). Precisamente, *Tres danzas concertantes* resulta un parteaguas de la *autocita*, recurso que alcanzará su madurez en algunas obras de los años ochenta, como el *Concierto de Lieja* y el *Concierto de Toronto* (1987). En la *Sonata* (1990) se encuentra el siguiente fragmento del tercer movimiento de las *Tres danzas concertantes*:

Ejemplo 20: *Tres danzas concertantes* (c. 10, 3er. movimiento)

En cuanto a la cita de fragmentos de otros compositores en la obra de Brouwer, el empleo es escaso. La coda del primer movimiento (*Fandangos y Boleros*) de la *Sonata* para guitarra cita los dos primeros compases de la *Sinfonía No. 6 'Pastoral'* de Ludwig van Beethoven:



Ejemplo 21: Sonata (c. 113–114)

Hernández indica que esta “visión introspectiva y retrospectiva de selección gradual de algunos materiales elaborados en el pasado es parte de su estética y de sus planteamientos conceptuales” (*ibid.*, p. 37).¹¹ Para el *Interlude*, Brouwer se sirvió del *Estudio 18* (para los ornamentos) de la cuarta serie de sus *Estudios sencillos* (1981). La estructura temporal mínima que se utiliza a lo largo de toda la *cadenza* consiste en el intervalo de segunda mayor Mi–Fa#:



Ejemplo 22: Estudio 18 (c. 1)

No puede obviarse que el uso de motivos interválicos de segundas (m/M) en algunos compositores del siglo XX supone una postura bien diferenciada entre ambos recursos. Como apunta van der Toorn:

los motivos están inextricablemente ligados a contextos individuales y son bastante anodinos por sí mismos. Sin embargo, sus realizaciones (los caminos que trazan) son muy (*sic*) individuales [...]. La concepción puede variar de un contexto a otro, como se desprende de los análisis de Schoenberg (*ibid.*, p. 383–384).¹²

El empleo de un intervalo de segunda mayor, Mi–Fa#, como *célula motívica* del segundo movimiento —y no el primigenio intervalo de Mi–Fa— supone una forma de transformación de la estructura temporal mínima con el que se construye el *Concierto Elegíaco*. Desde un punto de vista estético, la *autocita* del

¹¹ Las cursivas son mías.

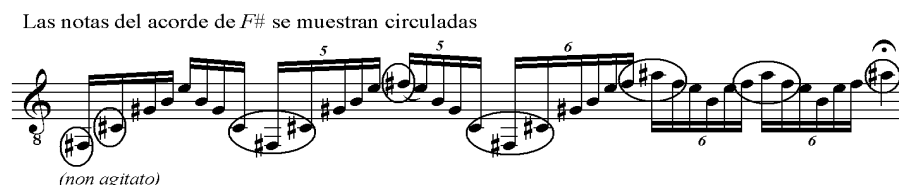
¹² Y como deviene también de los análisis de Béla Bartók o Claude Debussy, por mencionar a dos referencias de la música del siglo XX.

Estudio 18 permite crear un contraste entre el *Interlude* (expresivo y lírico) y sus movimientos extremos (dramáticos y élegos):



Ejemplo 23: *Estudio 18* (c. 18–20)

En el *Interlude* también se presenta la poliarmonía, recurso que se encuentra en la obra brouweriana de principios de la década de 1960:



Ejemplo 24: *Concierto Elegíaco – Interlude* (c. 12)

La última exposición solista de la guitarra presenta, de manera persistente, el intervalo de Mi–Fa#. El pasaje con la indicación *affrettando* (en italiano, acelerando) generará la *célula motivica* del tercer movimiento del *Concierto Elegíaco*:¹³



Ejemplo 25: *Célula motivica* de los movimientos 2.º y 3.º del *Concierto Elegíaco*

¹³ El análisis de la relación interválica de una obra musical no deja de ser subjetivo, en tanto que postura hermenéutica del autor y su acumulado bagaje teórico. En ese sentido, este trabajo prescinde del análisis de potenciales relaciones interválicas de segundas (m/M) y cuartas (J/A) en el *Concierto Elegíaco*, por no considerarse sustantivas a la *construcción motivica* de esta obra, como sí lo es la estructura temporal mínima del intervalo de segunda (m/M).

Finalmente, la guitarra culmina con una reiteración de la *célula motívica* (Fa#–Mi), acompañada con notas-apoyatura y enlazando el *Interlude* con un acorde de Mi mayor, dominante de La menor, que será la tonalidad principal de la *Toccata*:



Ejemplo 26: Concierto Elegíaco – Interlude (c. 19)

5.3. Finale (Toccata) – ¿Minimalismo o nueva simplicidad?

La *toccata* es, a grandes rasgos, una forma instrumental surgida en Italia a fines del siglo XVI, ejecutada generalmente en instrumentos de tecla, con un estilo libre y de carácter brillante. Es este último elemento el que caracteriza al tercer movimiento del *Concierto Elegíaco*. En el catálogo de Leo Brouwer encontramos algunas *toccati* de gran despliegue técnico, como el tercer movimiento de las *Tres danzas concertantes*, la *Toccata I y II* del *Concierto para violín y orquesta* (1976), la última de las *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt* (1984) y la *Toccata de Pasquini* de la *Sonata* para guitarra (1990).

El tercer movimiento del *Concierto Elegíaco* está construido, básicamente, con la *célula motívica*, que parafrasea a la correspondiente del primer movimiento. Ambos motivos están formados a partir de la combinación de dos intervalos de segunda:



Ejemplo 27: Células motívicas de los movimientos 1.º y 3.º del *Concierto Elegíaco*

El uso de estructuras temporales mínimas en la estética brouweriana sugiere cierto tratamiento minimalista, empero, de una manera tangencial y, sobre todo, consciente para Leo Brouwer. Es decir, Brouwer estaba informado del minimalismo estadounidense, tanto de su técnica, de los posicionamientos

estéticos y estilísticos de sus exponentes paradigmáticos y, además, del poder persuasivo de la narrativa dominante, cuando señala:

El término minimalismo fue acuñado con las tesis de Steve Reich y Philip Glass. Sin embargo, el minimalismo comienza treinta años antes, con la música de Colin McPhee. Tomé el minimalismo como un elemento compositivo porque es inherente a mis raíces culturales “tercermundistas”. África y Asia se manifiestan de forma minimalista. Estos maravillosos creadores del minimalismo norteamericano descubrieron ese hecho, quizás, de forma tardía (Betancourt, *op. cit.*, p. 1).

La cita anterior es contundente para desmontar la idea de que Brouwer deba ser catalogado como un compositor minimalista. La alusión de Brouwer al compositor canadiense Colin McPhee puede ser interpretada como una demora de los “maravillosos” creadores del minimalismo estadounidense, no sólo con respecto a las remotas manifestaciones “minimalistas” de Asia y África, sino con respecto a las contemporáneas del propio McPhee.¹⁴

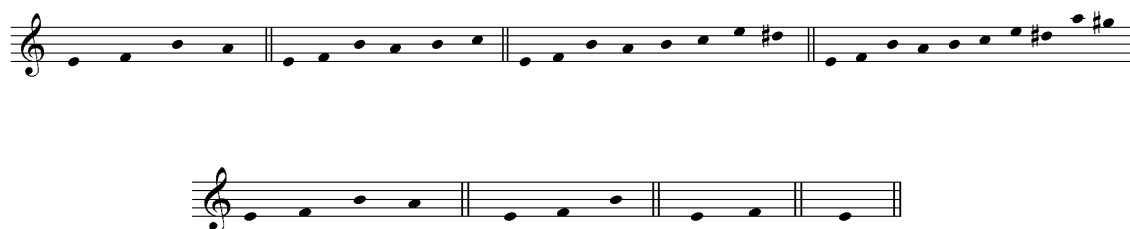
Johnson identifica cinco características principales de la *técnica* minimalista: estructura formal continua, textura rítmica uniforme con un tono brillante, paleta armónica simple, carencia de líneas melódicas extendidas y patrones rítmicos repetitivos. Para Johnson, “tiene que haber algo más que la apariencia de cualquiera de estos aspectos para indicar que la técnica minimalista está en uso, ya que muchas piezas que no están influenciadas por el minimalismo contienen una de estas características de forma aislada” (1994, p. 751).¹⁵ Por otro lado, Warburton también identifica cinco técnicas que se pueden encontrar en obras seminales del minimalismo estadounidense: desfase, proceso aditivo en bloque, patrón superpuesto, proceso aditivo textural y proceso aditivo (o sustractivo) linear.¹⁶ Debe subrayarse que, en el caso de la obra de Brouwer, la

¹⁴ Huelga decir que la referencia de Brouwer al “tercer mundo” es, evidentemente, irónica.

¹⁵ De acuerdo con Johnson, el *estilo* minimalista permite reconocer un modo de expresión común, principalmente a partir de las obras de compositores del paradigma minimalista como Reich y Glass. (1994). En cambio, la *estética* minimalista representa una forma distinta de escuchar la música, a través de piezas que parecen estar suspendidas en el tiempo, al revelar, gradualmente, un proceso que se desarrolla lentamente o que se enfoca, minuciosamente, en un detalle musical (*ídem*).

¹⁶ El *desfase* ocurre cuando dos patrones idénticos que comienzan que juntos, se desfasan debido a figuraciones rítmicas distintas pero que, en un momento posterior, se vuelven a sincronizar. El *proceso aditivo en bloque* consiste en introducir notas, gradualmente, dentro de un espacio temporal predeterminado e invariable (por ejemplo, un compás). El *patrón superpuesto* consiste en sobreponer diferentes patrones rítmicos y melódicos, generalmente de diferente duración, sobre

presencia de estas características técnicas es exigua, más no carente. Sólo una técnica está presente con más frecuencia en la obra de Brouwer y, en particular, en el tercer movimiento del *Concierto Elegíaco*: el proceso aditivo linear — entendido como una adición o liquidación (gradual o irregular) de eventos melódicos:



Ejemplo 28: *Concierto Elegíaco – Finale* (adición y liquidación de la *célula motívica*)

Las palabras del propio Brouwer orientan la discusión acerca de reminiscencias minimalistas en su obra:

Con el tiempo me saturé del lenguaje de la llamada vieja vanguardia. Lo que sucedió fue que este lenguaje atomizado, crispado y “tensional” sufrió —y aún sufre— de un defecto relacionado con la esencia del equilibrio compositivo: movimiento-tensión y su consecuente reposo-relajación [...]. A la vanguardia le faltaba relajación de todas las tensiones. Esta fue una de las cosas que descubrí en mi autodidactismo. De esta forma, realicé una especie de regresión hacia la simplificación de los materiales compositivos. Esto es lo que considero como mi último período al que llamo *nueva simplicidad*, que engloba los elementos esenciales de la música popular, la música clásica y la propia vanguardia (Betancourt, *op. cit.*, p. 1).

El advenimiento de la *nueva simplicidad* de Brouwer coincide con el desarrollo inicial del posminimalismo. Para Gann, algunos compositores posminimalistas tienden a componer obras más cortas que sus colegas.¹⁷ Además, según Gann, el posminimalismo:

usa procesos aditivos y superposición de ciclos rítmicos. A veces es melódico, en la preferencia por melodías lineales, de bordes duros que se centran en unos pocos tonos durante largos pasajes de tiempo. A veces, armónico, en el uso de una tonalidad uniforme limpia de asociaciones

un pulso uniforme. El *proceso aditivo textural* consiste en agregar una voz gradualmente hasta que completar una textura (Warburton 1988).

¹⁷ Algunos de los compositores citados por Gann (1998) son William Duckworth, Janice Giteck, Peter Gena, Elodie Lauten, Daniel Lentz, Ingram Marshall y Jonathan Kramer.

europas. A veces, rítmico, en la tendencia de crear ilusiones geométricas a partir de pulsos constantes. A veces, textural, en la orquestación de conjuntos mixtos para crear un sonido fusionado, no solista, a menudo tocando al unísono rítmico (*idem*).

El siguiente ejemplo muestra una superposición de la *célula motivica* entre los violines primeros y segundos:

Ejemplo 29: Concierto Elegiaco – Finale (c. 41–42)

En el último ejemplo, la textura de las cuerdas suele presentar unísonos rítmicos, creando un sonido fusionado a partir de la *célula motivica*, el intervalo de segunda (M/m):

Ejemplo 30: Concierto Elegiaco – Finale (c. 63–64)

En suma, si bien pueden identificarse ciertas técnicas posminimalistas como parte de la *construcción motivica* del *Concierto Elegiaco*, no es dable colegir que Brouwer sea un compositor posminimalista, puesto que la narrativa brouweriana va allende de los supuestos teóricos, estilísticos y estéticos, tanto del posminimalismo como del minimalismo.

6. Conclusiones

En primer lugar, se ha señalado que, si bien los términos de célula y motivo han sido definidos en la literatura, un análisis de sus tangencialidades es escaso. En el caso del término célula, no está definido explícitamente en la

literatura, salvo el caso de Vincent D'Indy, quien propone el símil de *mónada*. Se ha mostrado, además, que los términos de célula y motivo no son mutuamente excluyentes. La célula, en sentido estricto, se define como el más pequeño elemento musical analizable, pero un motivo puede ser lo suficientemente corto como para que pueda funcionar como una célula.

En la obra de Leo Brouwer, la utilización de un motivo como generador de estructuras mayores tiene una importancia total. Si bien Brouwer sugiere el término de “elaboración a base de células temáticas”, en este artículo se ha propuesto el concepto de *construcción motivica* para referirse al procedimiento técnico-compositivo con el que se acumula una obra musical con motivos. En el análisis del *Concierto Elegíaco* se ha constatado que una célula —un intervalo de segunda— funge, además, como un motivo. Se ha mostrado también que la *construcción motivica* se sirve de recursos comunes en la estética brouweriana como la poliarmonía (derivada del afrocubanismo musical) y la *autocita*.

Por otro lado, el uso de estructuras temporales mínimas en la obra de Brouwer permite encontrar similitudes con algunas técnicas del minimalismo y el posminimalismo. Futuros trabajos podrían ahondar acerca de la frecuencia de ciertos procedimientos compositivos en la obra brouweriana a partir de estructuras temporales mínimas, particularmente, el proceso aditivo y sustractivo lineal, que suele ser un rasgo constante del estilo compositivo de Leo Brouwer. Sin embargo, la narrativa dominante y sus referenciales teóricos estadounidenses pueden llevar al equívoco de considerar a Brouwer como un compositor minimalista o posminimalista.

El término de *nueva simplicidad* propuesto por Brouwer, además de aglutinar elementos de la música de concierto de diversos periodos estéticos, utiliza de manera central elementos de la cultura popular, entre ellos, el afrocubanismo. Futuros trabajos podrían explorar la relación del afrocubanismo, no solamente con la música y la pintura, sino con otras áreas. Un ejemplo de ello podría ser la influencia del antropólogo social Fernando Ortiz en obras brouwerianas de claro cuño afrocubano, como *Los negros brujos se divierten* (1985).

Finalmente, la antítesis de Brouwer hacia el minimalismo —fruto del experimentalismo estadounidense— puede entenderse también a partir de una postura crítica, implícita en su concepción de *nueva simplicidad*. Un acercamiento desde la teoría crítica podría ahondar en la comprensión de dicho concepto.

Referencias

1. Brouwer, Leo. 1964. *Bocetos*. La Habana: Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí".
2. _____. 2004. *Gajes del oficio*. La Habana: Letras Cubanas.
3. Carpentier, Alejo. 1972. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. D'Indy, Vincent. 1909. *Cours de composition musicale, Deuxième livre – Première partie*. París: A. Durand et Fils.
5. Drabkin, William. 2001. Motivo. *Grove Music Online*. Disponible en: <<https://doi-org.lynx.lib.usm.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.19221>>. Acceso el 21 de diciembre de 2022.
6. Gann, Kyle. 1998. *A forest from the seeds of minimalismo: An essay on postminimal and totalist music*. Written for the program of a 1998 Minimalism Festival of the Berliner Gesellschaft fur Neue Musik. Disponible en: <<https://www.kylegann.com/postminimalism.html>>.
7. Giro, Radamés. 1986. *Leo Brouwer y la Guitarra en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
8. Hernández, Isabelle. 2000. *Leo Brouwer*. La Habana: Editora Musical de Cuba.
9. Johnson, Timothy A. 1994. Minimalism: aesthetic, style, or technique? *The Musical Quarterly*, v. 78, n. 4, p. 742–773.
10. Juan Carvajal, Mara L. 2006. *Leo Brouwer. Modernidad y Vanguardia*. México: Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio.
11. Keller, Hermann. 1964. *Fraseo y Articulación. Contribución a una Lingüística Musical*. Buenos Aires: Eudeba.
12. Betancourt, Rodolfo. 1998. A close encounter with Leo Brouwer. *Guitar Review*, n. 112.
13. Persichetti, Vincent. 1995. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
14. Piston, Walter. 1987. *Harmony*. 5ª ed. Nueva York: W. W. Norton.
15. Randel, Don M. (Ed.). 2003. Motive, motif. *The Harvard Dictionary of Music*. Disponible en <https://lynx.lib.usm.edu/login?url=https://search.credoreference.com/content/entry/harvdicmusic/motive_motif/0?institutionId=3440>. Acceso el 18 de enero de 2023.

16. Reti, Rudolph. 1951. *The Thematic Process in Music*. Nueva York: The Macmillan Company.
17. Riemann, Hugo. 1931. *Dictionnaire de Musique*. 3^a ed. París: Payot.
18. _____. 1936. *Fraseo Musical*. 2^a ed. Barcelona: Labor.
19. Root, Gordon. (Ed.). 2016. *Schoenberg's Models for Beginners in Composition*. Oxford: Oxford University Press.
20. Schoenberg, Arnold; Severine, Neff. 1994. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in form*. Lincoln: University of Nebraska Press.
21. Van den Toorn, Pieter C. 1996. What's in a motive? Schoenberg and Schenker reconsidered. *The Journal of Musicology*, v. 14, n. 3, p. 370–399.
22. Warburton, Dan. 1988. A working terminology for minimal music. *Intégral*, v. 2, p. 135–159.