

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Arte III (Contemporáneo)



**TENDENCIAS DE LO NACIONAL EN LA CREACIÓN
INSTRUMENTAL CUBANA CONTEMPORÁNEA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Marta Rodríguez Cuervo

Bajo la dirección del Doctor:

Emilio Casares Rodicio

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1985-6

TESIS DOCTORAL

TENDENCIAS DE LO
NACIONAL EN LA
CREACIÓN
INSTRUMENTAL CUBANA
CONTEMPORÁNEA
(1947 – 1980).

MARTA RODRÍGUEZ CUERVO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID.

2001 – 2002

TESIS DOCTORAL

TENDENCIAS DE LO
NACIONAL EN LA
CREACIÓN
INSTRUMENTAL CUBANA
CONTEMPORÁNEA
(1947 - 1980).

MARTA RODRÍGUEZ CUERVO

DIRECTOR DE TESIS: DR. EMILIO
CASARES RODICIO

DEPARTAMENTO ARTE III
CONTEMPORÁNEO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID.
MADRID, OCTUBRE DE 2001

**TENDENCIAS DE LO
NACIONAL EN LA
CREACIÓN
INSTRUMENTAL
CUBANA
CONTEMPORÁNEA
(1947 – 1980).**

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE

- **Agradecimientos** _____ 6

- **Prólogo**
Hacia un enfoque crítico de la obra instrumental cubana
contemporánea
_____ 8

- **Capítulo I**
De la fuente al intelecto
Introducción _____ 18

Elementos fundamentales de comunicación de la música cubana de
antecedente hispano-europeo más próximos al músico culto _____ 20
Anexo _____ 29

Elementos fundamentales de comunicación de la música cubana de
antecedente africano más próximos al músico culto _____ 32

Elementos fundamentales de comunicación de la contradanza bailable
cubana y el danzón más próximos al músico culto _____ 41

Elementos fundamentales de comunicación del complejo del son más
próximos al músico culto _____ 49

- **Capítulo II**
Trayecto de lo cubano en un espacio del tiempo _____ 54

- **Epílogo** _____ 110

- **Apéndice I: Partituras de las obras seleccionadas** _____ 116
 - Presentación _____ 117
 - Elogio de la Danza _____ 118
 - Siete piezas para piano (pieza IV) _____ 124
 - La Espiral Eterna _____ 132
 - Devenir _____ 138
 - Diseños _____ 161
 - Serenata _____ 173
 - Sonatas de la Virgen del Cobre (III) _____ 198
 - Muros, Rejas y Vitrales _____ 212

- **Apéndice II: Vida y obra de los compositores** _____ 250
 - Leo Brouwer _____ 251
 - Roberto Valera _____ 260
 - Harold Gramatges _____ 263
 - Argeliers León _____ 272
 - Carlos Fariñas _____ 277

- **Bibliografía** _____ 285
 - Bibliografía complementaria _____ 291

AGRADECIMIENTOS

Al decidir escribir una tesis doctoral sobre análisis tuve claro que no podía, ni debía, concebirla como una mera descripción de parámetros rítmicos o melódicos, o como una simple sucesión de compositores con sus características, aunque ésta fuera lo más ordenada posible.

La intención fue partir de una muestra representativa que ofreciera la posibilidad de hacer valer mis criterios sobre la identidad, en obras instrumentales no estudiadas aún, en compositores vivos, en piezas que se movieran desde las llamadas técnicas tradicionales de composición, hasta las técnicas aleatorias.

Aunque siempre este tema ha sido una constante en mis investigaciones, son infinitos los datos que faltan para componer una historia completa de la obra instrumental cubana contemporánea.

Por ello, mientras llegan esos estudios, mientras se engrosan las carpetas con más fichas, me parece necesario ofrecer pautas para el estudio de esa obra.

El título de la tesis sitúa simplemente al lector ante el tema sobre el que va a leer, pero no sobre todo su alcance. Por eso el “Prólogo” ofrece la fundamentación teórica de la que parto, aquellos aspectos que engloban el complejo concepto de identidad y sus consecuencias. El primer capítulo, a través de un análisis estructural, concreta las referencias necesarias para el estudio y comprensión del segundo capítulo que constituye el centro de la tesis junto al “Epílogo”.

Es este, pues, un trabajo de años que he compartido con músicos, compositores y musicólogos de distinta procedencia. He de agradecer, por tanto, los valiosos consejos de mi maestro D. Argeliers León, quien siempre fue generoso con sus muchos saberes; las facilidades que D. Harold Gramatges me ha dado para consultar, intercambiar y contrastar ideas; las conversaciones y sugerencias de Dña. Victoria Eli. Mi gratitud

también a mis compañeros del Departamento de Musicología y Composición del Instituto Superior de Arte de la Habana y del CIDMUC (Centro de Desarrollo e Investigación de la Música Cubana), y a mis alumnos, de aquí y de allá, con quienes he discutido en clase algunas de las cuestiones planteadas en este trabajo.

Debo mencionar a D. Emilio Casares Rodicio, director de tesis, por su confianza, apoyo y por su clara visión de la musicología iberoamericana. Por último, reconocer la labor encomiable de la Dirección de la Facultad de Geografía e Historia, en particular a Dña Mercedes Molina Ibáñez, Decana y a D. Fernando Bouza Álvarez, Vicedecano de Investigaciones, por la comprensión y la colaboración que me han ofrecido en este largo proceso que implica la defensa de un trabajo de tesis doctoral. A todos, las mejores palabras de agradecimiento y gratitud.

PRÓLOGO

HACIA UN ENFOQUE CRÍTICO DE LA OBRA INSTRUMENTAL CUBANA CONTEMPORÁNEA

Al acercarnos a una obra musical tratamos de explicar el proceso mediante el cual un sujeto- en uso de un sistema particular de comunicación- produce un número de frases, ideas musicales que se concatenan discursivamente, y que son capaces de ser recibidas por un receptor que, en posesión del mismo sistema de comunicación reconstruya la cadena discursiva dentro de lo particular que impone la música, es decir, reconstruya y construya los códigos según sus niveles culturales.

Dentro de este marco, el estudio de la obra se propone ser un análisis de esa relación creador-receptor, pero además debe brindar una explicación de la actividad pensante que desplegó el compositor, exponiendo la relación creador-oyente dentro de un orden musical históricamente establecido.

El análisis, en este caso, tiene que ver no con la psicología del compositor, sino con la explicación de las relaciones entre las estrategias empleadas por un compositor concreto, dados los precedentes, leyes y reglas prevalecientes que pueden haber ejercido influencia en su trabajo. Ello nos daría la posibilidad de enfocar la noción de signo dentro del contexto del desarrollo histórico social del pueblo cubano. El signo o el sistema de signos constituyen reflejos de una realidad objetiva que ha sido cambiante, en un devenir que pone de manifiesto instancias de este desarrollo.

En la tesis, el concepto de signo se enfoca en el marco del análisis estilístico como huella, marca ineludible que refleja modelos de

actuación en un grupo de obras, en las que se intenta descubrir las reglas y estrategias que forman la base de esos modelos.

Por tanto, en las obras musicales aquí analizadas¹, se ha hurgado en el comportamiento e interacción de los elementos musicales, de manera que, dicho comportamiento ha condicionado la presencia de rasgos característicos, que si bien no son exclusivos, para el caso cubano, permiten explicar, evidenciar tendencias a específicos tipos de combinatorias o **modos de hacer**, los cuales por su constancia y permanencia en las obras representativas seleccionadas, nos dan la posibilidad de llegar a algunas generalizaciones.

Resulta curioso que, en las obras musicales continuamente se están concibiendo estrategias novedosas, aunque el ritmo de estas concepciones varía, dependiendo de las circunstancias estilísticas y culturales, así como de la personalidad de los compositores individuales. Pero solo una pequeña fracción de estas innovaciones se convierte en parte de la práctica tradicional y continuada del estilo.

Las estrategias que sobreviven -aquellas que son reproducidas- deben poseer propiedades como la simetría y coherencia, estabilidad y cierto grado de redundancia. Dado que su estructura fundamental se puede reproducir fácilmente, estos modelos se pueden extender y elaborar significativamente sin perder su identidad. Por ello no es casual que, algunos de los rasgos característicos, que describiremos en el segundo capítulo, pueden también encontrarse en obras escritas en el ámbito iberoamericano.

¹ La muestra que se toma para el análisis consta de ocho obras pertenecientes a distintos períodos (1940-1970), de la historia musical cubana del siglo XX. Siguiendo el orden que aparece en el capítulo II del trabajo las obras escogidas, son: **Elogio de la Danza**, para guitarra, de L. Brouwer (1964), **Siete Piezas Para Piano**, de R. Valera (1962-1965), **La Espiral Eterna**, para guitarra, de L. Brouwer (1971), **Devenir**, para orquesta, de R. Valera (1970), **Diseños**, para quinteto de viento con el empleo de instrumentos de percusión cubana, de H. Gramatges (1976), **Serenata**, para orquesta de cuerdas, de H. Gramatges (1947), **Sonatas de la Virgen del Cobre**, para piano y orquesta de cuerdas, de A. León (1947) y **Muros, Rejas y Vitrales**, para orquesta, de C. Fariñas (1969-1972).

El lenguaje musical se materializa en parte en el texto musical², que es lo que conocemos como la notación de la partitura, donde los elementos sónicos son estructurados por el compositor de acuerdo a determinadas normas, procedimientos que han ido pasando a un patrimonio generalizado de recursos técnicos para la creación en la música profesional.

“El texto musical es una formación finita, cerrada en sí misma y se debe a una estructura que se hace inmanente y específica” (León, 1989:1). Este texto para ser comprensible, se nuclea en unidades, grupos, estructuras que se mueven en niveles y planos, con funciones distintas, para lograr la comunicación.

Estas funciones denotan variables en grados de concentración y expansión. El manejo de estas variables y su modo de realización, arrojan rasgos diferenciales que en nuestro caso estudiaremos para encontrar lo típico y lo característico de estos tratamientos en una cultura específica.

El lenguaje musical es de tipo relacional y su curso es **figurativo y acumulativo**, es decir, crea **esferas de relaciones complejas**, puesto que la misma categoría de relación se realiza en la conciencia sólo por medio de nexos asociativos. La relación como tal no existe, sino que se asocia en la conciencia humana con los objetos del mundo material o con nuestras impresiones. En ello radica fundamentalmente la dialéctica de la constancia y la variabilidad del contenido en las obras musicales.

El mundo de objetos al que el sujeto asocia la obra musical, aunque es bastante amplio, en cierta medida resulta limitado. En todo caso, ese mundo no es capaz de cambiar arbitrariamente, sino que va cambiando en estricta correspondencia con los cambios que se producen en el sujeto. Y puesto que el sujeto perceptor es siempre un ser social, los cambios que se producen en él, están determinados social e históricamente.

² Como es sabido, en el caso de la música, hay una etapa intermedia que debe constituir el proceso de notación en la partitura. Esta etapa de ninguna manera puede considerarse como la etapa definitiva del proceso de materialización de la obra musical ya que el texto musical constituye, según la lingüística estructural, un sistema de signos secundarios a diferencia de la sonoridad (sistema de signos primarios) que incide directamente en los órganos de percepción.

Estas esferas de relaciones se corresponden con el **sentido musical**, que en la obra se expresa en las **entonaciones**³, las cuales, a lo largo de diversas etapas, el creador profesional cubano ha ido gestando en rasgos, en modos creativos propios, poniendo de manifiesto la manera específica con que su obra se vincula a la base popular, a través de determinadas **tomas y reelaboraciones**.

Como es sabido, este proceso no necesariamente es consciente; aún más, cuando el compositor se propone reflejar estas relaciones de manera evidente, es posible también derivar otras relaciones que son explicables, en la medida que el crítico conoce el mundo de vivencias socio-culturales de tipo diverso en que este creador se encuentra inmerso.

Se trata de comprender que tanto en uno como en otro caso, este código cultural del cual el creador se apropia, con una dinámica de intercambio abierto, se materializa en la música, en tipos de comportamientos, agrupamientos instrumentales, maneras específicas de combinatorias, resultantes sonoras, que muestran el dominio de una serie de procedimientos técnico-formales necesarios para que esta obra adquiera validez y permanencia en el patrimonio cultural de un pueblo. Este patrimonio resulta de la unidad de acciones, realizaciones, contactos en el desarrollo de la experiencia humana, y al mismo tiempo de las múltiples

³ El concepto de **entonación** fue acuñado en el año 1930 por el teórico y musicólogo ruso Boris Asafiev en su libro “La forma musical como proceso”, quien con el término **entonación**, se refería de modo concreto a la expresión que en la música popular asumen las características de todo un grupo étnico, de todo un pueblo, y en fin, de todo un individuo. En cualquier caso, este concepto de la entonación se conecta directamente con la teoría del reflejo enunciada por I. P. Pavlov (1885-1936). En la obra musical, la entonación se erige en factor de mediación entre el individuo y la sociedad o bien entre la expresión como factor personal e individualizante y la realidad social. En otras palabras, se podría afirmar aún que la **entonación** está en la esencia de la estética musical rusa. En tiempos más recientes, los teóricos marxistas han asumido este concepto plegándolo a diversas exigencias y contingencias y convirtiéndolo en uno de los puntos capitales de todas las disquisiciones y polémicas que, en torno a la música y a la estética musical, se han desencadenado en los países del Este. Más concretamente, este término se aplica en el análisis musical con un doble significado: 1) Desde el punto de vista estructural: La entonación es la mínima unidad sintáctica que tiene por sí misma un significado. 2) Desde el punto de vista estilístico: La entonación es la manera en que los distintos estilos se van entrelazando en la historia. Una entonación nueva puede ser un tipo de combinación de medios expresivos que se va asentando en la práctica, hasta llegar a ser algo establecido. Lo establecido llega un momento en que se convierte en caduco, pero algunos elementos de ello pasan a nuevas entonaciones y así, sucesivamente.

y complejas interrelaciones con la base popular, desde las alusiones más directas, hasta mayores transformaciones y grados de abstracciones.

Hasta el momento, algunos de los textos conocidos en la historiografía, si bien constituyen un intento por sistematizar los procesos del desarrollo de la música cubana de concierto, se resienten por la falta de análisis. Las generalizaciones que se establecen no resultan debidamente fundamentadas en el estudio crítico de obras que fueran enfocadas en su particularidad y en sus relaciones con otras.

Por otra parte, análisis bien encauzados técnicamente se ocupan casi exclusivamente de las elaboraciones a partir de lo rítmico-métrico sin determinaciones verdaderamente significativas y objetivas. Estos estudios se apoyan fundamentalmente en aquellas obras donde predomina el tratamiento de elementos más evidentes a través de ciertos modelos rítmicos-melódicos que se aproximan a prototipos de **lo sonero**, de **lo guajiro**,⁴ entre otros géneros de la música cubana.

Sin embargo, una buena cantidad de obras instrumentales escritas en las décadas de los años 1960 y 1970, muestran estos elementos y sus rasgos esenciales de manera más sutil, más general, más abstracta. Cabría preguntarse ¿dónde está la esencia signica de lo cubano, cuando la alusión a géneros o a elementos de estilo no se manifiesta de modo directo?

La música se analiza frecuentemente a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial) olvidando casi siempre las circunstancias que rodean al autor, circunstancias éstas de orden filosófico, cultural, ambiental, político, en fin, social. Esto es, en apretada síntesis, lo que calificamos de **vivencia**, y a la larga influye más que la información técnica, por otro lado imprescindible.

El mundo interior del compositor, por una parte, es la complejísima armazón de mundos teóricos, de academia, de disciplina formativa, de información. Todo esto-como se explicó-, rechazado en lo consciente para dar paso al inconsciente, a la necesidad interior.

Cuando decíamos que la vivencia influye radicalmente sobre la obra, nos referimos al mundo vivo, cotidiano en el que se sumerge el creador. Este mundo debe abarcar la mayor cantidad de experiencias vividas. Pero el

⁴ Consúltese el capítulo I de este trabajo para la definición de los géneros de la música cubana: **son** y **guajira**.

pasado, que ha fundado los valores y las categorías históricas de lo cubano, no se recibe solamente como experiencias empíricas, sino se estudia; se busca en la historia para tener “nuestras” verdades. Es absolutamente necesario conocer el pasado histórico para crear en el hoy. Todo lo anterior impone una interrogante, esencial para continuar adelante este análisis; ¿cuáles son los factores del pasado capaces de permanecer hoy día?

Por supuesto que estamos tratando de demostrar el poco sentido que tendría una visión regresiva consistente en repetir el pasado literalmente, sobre todo en un universo que se basa en la dialéctica de la transformación continua. La incorporación de los medios técnicos más avanzados no representa peligro alguno de deformación.

“Nuestra música fue una hasta la primera mitad del presente siglo. A partir de los años 50, los medios masivos de comunicación se han ramificado tanto, que la tesis internacional de la comunicación, indirectamente se ha hecho realidad. Ya no se puede hablar de una música “pura”, exclusivamente cubana. La música popular cubana ha influido en el mundo y el mundo ha influido a su vez en ella” (Brouwer, 1989:16). No es posible desconocer en la música **beat** y **pop** los elementos formantes de raíz latina por una parte, mientras que por otra, la vuelta al folclore nativo les da carta de identidad en cada país.

Obviamente, los procesos que tipifican una cultura se alimentan de la interacción en momentos históricos concretos muy acentuados. Tales procesos –por razones históricas que nos hacen plantear hoy día una definición de la música de la América Latina como un todo – comprenden varios países aunque esto no excluye, sobre todo para el hombre latinoamericano, la necesidad de **distinguir**, al mismo tiempo **definir**, los rasgos de contacto y afinidad entre varias culturas. Se demanda pues, la estabilización de una teoría musicológica fundada en la praxis latinoamericana, en la realidad histórica de la América Latina y éste será el instrumento conceptual para una crítica especializada en la música americana.

La música, por tanto, posee su material propio, recurre a determinadas propiedades del fenómeno sonoro y transforma ese medio físico o lo elabora, por medio de recursos específicos que son susceptibles de un uso desarrollado históricamente.

La comunicación que se busca, que se crea, hay que conocerla desde sus bases normativas⁵ y queda sujeta –en un peculiar sistema de interrelación– al ejercicio de aquellos criterios que objetiven e instrumenten la obra como patrimonio del hombre en una sociedad concreta. En pocas palabras, la música se elabora sobre la base de ideas fundamentales, motrices. Para no tomarlas de una fuente equivocada o extraña, vale estudiar estas ideas.

Indudablemente en todas las épocas se ha dado cierta relación entre la experiencia musical viva y la reflexión que sobre la misma han llevado a cabo filósofos, musicólogos, historiadores, críticos, hasta intelectuales en apariencia ajena a ella, como los políticos. Pero aquella relación no se ha limitado, por supuesto, a ser un simple reflejo de una cosa sobre otra, sino que ha sido una relación activa a través de la cual los teóricos han podido influir, ocasionalmente, en el curso de la historia de la música, apoyando nuevas técnicas, sugiriendo nuevos medios expresivos, interviniendo directamente en la creación artística.

Hay períodos especialmente críticos a lo largo de la historia del lenguaje musical. El siglo XX es uno de ellos. En Cuba, prácticamente este siglo no ha sido estudiado. Se trata de períodos de renovación en los que caen las viejas estructuras y surgen otras completamente nuevas; períodos que condicionan al compositor, diferentes niveles de aproximación a las fuentes de información, así como diferentes modos de conceptualización de estas fuentes. Es entonces cuando los teóricos se sitúan delante de una nueva realidad que pide imperiosamente ser interpretada, explicada y justificada.

No cabe duda que en Cuba, el período del siglo XX que ha sido más estudiado no solo en la música, sino en la pintura y en la poesía, es el que corresponde a los años 1920 y 1930, décadas en que desarrollaron sus obras Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). Por ello, ha sido intención de la autora de este trabajo abordar la creación musical posterior a la muerte de estos dos compositores, en

⁵ Estas bases normativas a las que nos referimos, en el caso de Cuba comprenden los estudios sobre los procesos fundamentales de interacción cultural hispano-europea, africano, afro-caribeña y otros, y su integración en resultados culturales de nuevo tipo, que en la música se concretaron en determinadas manifestaciones y géneros. Para estos aspectos existe una amplia bibliografía que aborda en lo particular, tales procesos de interacción desde ángulos diferentes. En cuanto a la música, los trabajos de los años 1987 y 1988 del Doctor Danilo Orozco, abren nuevas perspectivas en los estudios sobre el fenómeno **sonero** y su significación para la música y la cultura cubana.

creadores que forman parte de la vida musical de Cuba desde entonces, hasta nuestros días, y en obras que, por su vigencia e importancia social urge de conocer, difundir y enseñar para conocimiento de actuales y futuras generaciones.

Adentrándonos en el siglo pasado, no resulta nada fácil adscribir a una corriente o dirección de pensamiento determinado, a las numerosas obras que integran el panorama cultural existente, tan amplio y tan articulado. No obstante, al objeto de establecer unos horizontes en el laberinto del pensamiento contemporáneo cubano, se intenta hacer una valoración que sirva de hilo conductor, exponiendo lo común, las constantes en el proceso de creación cuya afinidad resulta evidente, a pesar de las múltiples diferencias, por razones disímiles, ya explicadas.

Pero lo común no está dado simplemente en el transcurrir de un período tras otro, o de una obra tras otra, sino en los **modos de hacer** la música que, aunque distintos se manifiesten, mantienen una continuidad que se comporta dinámicamente, razón por la cual hemos escrito el capítulo central de este estudio como una sola parte, tratando de expresar este trayecto de lo cubano en el que por momentos se ordena, no a partir del año en que fue escrita la obra, sino tomando en cuenta el lenguaje musical que se emplea y su significado en una realidad concreta: la cubana, haciéndose énfasis en particular en los años 1960 y 1970, períodos en los cuales los rasgos caracterizadores de lo cubano se manifiestan de manera más abstracta, como se expresa en párrafos anteriores.

De acuerdo con la tradición crítica existente, estuvimos habituados a concebir la historia de la música, correspondiente a los últimos cien años, bajo los signos de la progresiva disolución del mundo tonal y de las estructuras formales, lo que expresaba la naturaleza arquitectónica, las tensiones y las resoluciones de dicho mundo.

En Cuba, en las décadas de los años 1960 y 1970, la innovación se hizo parte de los mecanismos de trabajo sin llegar a convertirse en rutina. Las transformaciones de estos mecanismos plantearon, en la música, los siguientes cambios:

- en la intención o significado de la obra creadora
- en los medios de los que se dispone para comunicarla

· Y, por último, encontrar nuevos significados para los mismos medios, entre otras transformaciones.

De esta manera, por un lado la existencia de una fuente amplia y sistemáticamente divulgada⁶, y por otro el reconocimiento de los valores que de esta fuente dimanaban para con la sociedad, compulsionan en el compositor la búsqueda de la real esencia de sus fuentes, toda vez que existen ya las condiciones necesarias para ello.

El análisis de obras cubanas de distintos períodos, nos permiten arribar a algunas definiciones, decantaciones sin que esto implique que las ideas básicas aquí esbozadas constituyan ya hechos irrefutables o formulaciones absolutas.

A excepción de Argeliers León, los compositores seleccionados están vivos y en pleno proceso de creación y la valoración, por tanto, de esta temática tan compleja en una producción que se encuentra aún en proceso de desarrollo, aunque se torne discutida, resulta necesaria, y permite a la larga un pronóstico de la significación o representatividad de la obra en la creación de un compositor, aún cuando esta producción en su totalidad, no haya sido escrita.

Por otro lado, muchas veces ocurre en el desarrollo del complejo proceso de creación que, el pensamiento de uno o varios creadores, en un momento histórico concreto, sus modos de concebir la realidad y entornos y sus principios estéticos, aparecen resumidos de modo orgánico en una o varias de sus creaciones; pieza que funcionará entonces como especie de síntesis, no solo en el sistema del artista en general o en un período de su producción en particular, sino también en la etapa histórica en cuestión. En el campo de la creación profesional culta, a partir de 1960, cristalizaron un número importante de obras- entre ellas las seleccionadas para este trabajo- y se proyectaron diversos creadores-establecidos y jóvenes- que, frente a una poderosa producción

⁶ “Hoy tenemos una música cubana, estrictamente cubana, netamente cubana, pero de raíces hispánicas y otra música igualmente cubana, pero de raíces africanas, y son muchos los sectores de nuestra población que participan de ambas expresiones, sirviéndose de ellos en diferentes ocasiones o momentos de la vida diaria. Estos son las dos corrientes que van a converger en nuestra música, ambas constituyen los factores antecedentes de la música cubana, sin excluir, claro está, la incorporación de otros aportes que han asimilado la música de nuestro pueblo” (León, 1984:15).

internacional en ese campo, han alcanzado un prestigio y reconocimiento universales.

Toda obra, en cierto sentido, presenta una doble cara según la perspectiva desde la cual se vea: por un lado, encarna globalmente un orden subjetivo-sensible; por otro, puede escucharse como signo de una realidad de orden psicológico, si bien, en este segundo caso, su significado no es la suma de los significados dados en cada una de sus partes, aún cuando lo que éstas expresen por separado se halle siempre en función del sentido de la obra como unidad. La obra revela este significado cuando se le capta en su proyección temporal, en su devenir. Si la obra, en tanto construcción formal, es una forma cerrada, en cuanto devenir se manifiesta inserta en un sistema abierto, por el hecho de expresar una historia de orden psicológico.

Cada uno de los elementos de composición que separemos para su estudio, debe ser tomado por el lector como partes que aislamos para su análisis e interpretación.

CAPÍTULO I

DE LA FUENTE AL INTELECTO

INTRODUCCIÓN

Los criterios que a continuación se exponen, pretenden únicamente aportar al lector la caracterización, de manera sintética, de algunos elementos de la música popular tradicional cubana, más dables históricamente al músico culto en la esfera de la música instrumental.

Al ser imposible un análisis en detalles de todos los rasgos estilísticos de lenguaje de la música tradicional cubana, vamos solo a mencionar lo que de acuerdo a nuestras observaciones, constituyen algunos principios constructivos, objetivamente demostrables a través del análisis, que de un modo u otro han pasado a las obras de los compositores de Cuba en diferentes etapas. Los desglosaremos en una primera aproximación y sin entrar en el desarrollo de cada epígrafe.

Ello se debe a que los caracteres que a continuación se exponen han sido suficientemente estudiados por los especialistas cubanos, los cuales, han desarrollado fundamentalmente en el campo de la creación folclórica el comportamiento de estas especificidades. Pueden consultarse los trabajos de Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Argeliers León, María Teresa Linares, Olavo Alén, Victoria Eli, Danilo Orozco, así como las investigaciones más recientes realizadas por el grupo de musicólogos que trabajan en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC).

Sin embargo, tal como referimos en el “Prólogo”, en la historiografía cubana no se ha arribado aún a una sistematización del folclore que permita precisar con mayor objetividad los procedimientos compositivos que son asumidos por el creador para encarnar los

específicos **modos de hacer** de **lo cubano**, que identifican de inmediato una obra cubana determinada con su entorno cultural.

En el presente capítulo se plantea caracterizar a partir de un enfoque generalizador, aquellos elementos de la cultura popular tradicional que el compositor históricamente ha empleado de modo más directo e inmediato en la esfera de la música instrumental, a través de determinadas tomas y reelaboraciones.

En el segundo capítulo, el lector podrá encontrar, por un lado, los modos específicos en que algunos de estos elementos casi de modo directo se han asimilado y expresado, como por ejemplo, la alternancia entre partes cantables y partes instrumentales característica del **punto campesino** en diversas obras instrumentales cubanas y, por otro, los peculiares tratamientos a los que el creador ha recurrido cuando estos **modos de hacer** – a través de resultantes sonoras y combinatorias – encuentran su reflejo en el lenguaje musical mismo por medio de signos o indicadores específicos, ya no a manera de reproducción o acercamiento a las sonoridades típicas que pueden escucharse en la música tradicional, sino como procesos complejos que denotan un mayor grado de abstracción con respecto a la base popular.

Lo importante es que, tanto uno como otro procedimiento arroja, a través de estructuras y comportamientos sico-estéticos y sico-emotivos, un conjunto de regularidades que constituyen rasgos tipificadores de la cultura musical cubana, los cuales se han proyectado históricamente en diferentes etapas creativas en las que se va alcanzando instancias, digamos, de obtención de valores cualitativos superiores.

ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE COMUNICACIÓN DE LA MÚSICA CUBANA DE ANTECEDENTE HISPANO-EUROPEO MÁS PRÓXIMOS AL MÚSICO CULTO

Los rasgos expresivos esenciales del **punto**¹ campesino y la **guajira**² han constituido fuentes fundamentales de comunicación para la creación del compositor cubano en distintos períodos.

De los aspectos constructivos-expresivos más importantes de estos géneros tradicionales, el músico culto reelabora:

-
- 1 Manifestación vocal-instrumental propia de la música popular tradicional cubana de antecedente andaluz y canario, muy arraigada en algunas áreas rurales y sobre todo en la región centro-occidental del país. María Teresa Linares lo define como “el nombre genérico del canto del campesino cubano” (Linares, 1998: 64). Este complejo comprende diversos estilos y variantes que adquieren peculiaridades regionales y que se distinguen como:
 - Punto occidental** (libre): variantes: tonada sin estribillo; tonada menor o Carvajal.
 - Punto central** (fijo): variantes: tonada con estribillo; tonada espirituana; punto cruzado; seguidilla; parranda.
 El **punto** se caracteriza por dos partes alternantes conocidas como: punto (interludio instrumental) y tonada que es como se le denomina a la melodía con que se entonan las décimas (estructura poética).

 - 2 Género de la cancionística urbana que alcanza gran popularidad a partir de las primeras décadas del siglo XX y se caracteriza por aludir idílicamente al ambiente campesino. En la cancionística urbana y en el teatro vernáculo empezaron a aparecer piezas que combinaban el compás de seis por ocho con el tres por cuatro, los giros acompañantes de los instrumentos de cuerdas pulsadas y el empleo de la semicadencia que se cogían de la música del campesino. Las guajiras y criollas explotaron al máximo esos recursos y se escribieron siguiendo el patrón formal que había adoptado la canción. En las guajiras, las partes instrumentales generalmente eran un zapateo (baile que, cultivado por la población campesina, aparece referido en las primeras décadas del siglo XIX como una derivación del zapateo andaluz y que perdurará hasta inicios del siglo XX). Prácticamente estos interludios reproducían, a modo de clichés, las tríadas disueltas en forma de arpeggio, el tipo de figurativa característica para los acompañamientos en el **punto** y por ende, la alternancia parte instrumental-parte cantable, ya que antecedían a las guajiras propiamente, que es como se le denominó a las secciones cantables de estas piezas.

Las guajiras y sus variantes, gozaron de una amplia divulgación en los medios urbanos, y fue una de las vías más directas de hacer llegar al músico culto lo que entonces se difundió como música campesina.

Ejemplo de Zapateo Cubano. Aparece en el *Álbum regio*, publicado en La Habana en 1855. (Ilustración tomada del libro “La música entre Cuba y España” de María Teresa Linares y Faustino Núñez Fundación Autor, Madrid, 1998, pág 55).

La alternancia entre las partes instrumentales y cantables y su comportamiento cíclico.

Este principio de construcción formal del **punto**, pone en evidencia las funciones de antecedente y consecuente a nivel de macroestructura ya que entre estas dos partes existen relaciones de dependencia, subordinación, jerarquización, las cuales determinan que este comportamiento sea invariable y presente los siguientes rasgos:

Tanto el interludio como la tonada son subsistemas tensionales, de manera que generan una tensión que llega a un clímax y la resuelven. Los subsistemas funcionan sujetos a un principio, el de alternancia, bajo cuyo efecto estos componen un sistema tensional caracterizado por la relación interludio-tonada. Cuando el subsistema interludio resuelve su tensión, está dando la tensión de partida del subsistema tonada, y así sucesivamente.

La tonada dentro de este sistema constituye el elemento rector, es decir, el elemento más importante en el que el cantor expone la décima (estructura poética).

El interludio solo funciona como parte introductoria de poca extensión para dar tiempo a que el cantante prepare, organice su idea poética. En ello radica la razón fundamental por la que en esta parte, el laúd o el tres³ improvisen en espera a que entre el cantante. Una vez que este comienza, el laúd se subordina y solo por momentos el laudista o el tresero pueden hacer, durante la tonada, exposición de sus posibilidades interpretativas.

Esta estructura, en momentos determinados, y en dependencia de los propósitos del compositor, ha sido aplicada en la creación profesional, en obras de formato de cámara con el empleo de instrumentos de cuerdas y en obras para instrumentos solos (guitarra, laúd, tres y piano). Con menor frecuencia se encuentra en obras sinfónicas (concierto). Consúltese entre otras, **Punto y tonadas**⁴ y **Concierto, para laúd y orquesta**, ambas de Carlos Fariñas y **Sinfonía en Mi** y **Serenata**, para orquesta de cuerdas, ambas de Harold Gramatges.

³ Para ampliar la información con respecto a las funciones que ejercen el laúd, el tres y la guitarra en el **Punto**, consúltese el volumen 2 de "INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR DE CUBA", publicación realizada por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997, PP 441-477.

⁴ Ver anexo al final de este apartado que corresponde a un aspecto del análisis de la obra realizado por la autora de esta tesis en el año 1984, con motivo de la defensa de la tesis de grado: "Aproximaciones al problema de lo nacional e internacional en la obra de los compositores cubanos", La Habana, Cuba.

TONADA CARVAJAL

$\text{♩} = 80$

Voz

Laúd

Contrabajo

Clave

Guayo

Bongó

Un ni-ro siem-pre B-li-ro
 Cuando can to por algún ni-ro
 a sien-to que vue-la mui
 a vi-dey al

The musical score is written for a vocal line and five instrumental parts: Laúd, Contrabajo, Clave, Guayo, and Bongó. The tempo is marked as quarter note = 80. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line includes lyrics in Spanish. The instrumental parts are arranged in a system with five staves. The Laúd part is in the treble clef, while the other instruments are in the bass clef. The score shows a full system of music with lyrics.

This musical score is for a piece titled "Tenada Carvajal 2". It is written for voice and guitar. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal melody and guitar accompaniment for the first line of lyrics. The second system contains the vocal melody and guitar accompaniment for the second line of lyrics. The guitar part is written in a style typical of tenada, with a steady rhythm and specific chord voicings. The vocal line is in a single register, likely soprano or alto.

Lyrics:

dia ma
 mo ... r

Cuando can-to pa-ran pi-fo
 y pa-ra de-cir me-jo

sien-to que vue-la muj-dio - ma
 lger-mo-su-ra de luj-fan - cin

Tenada Carvajal 2

co - mpu - na blan - ca pa - lo - ma
 di - ri - a queys ta fra - gan - cia

con sus pu - ri - si - las de ca - ri -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "co - mpu - na blan - ca pa - lo - ma / di - ri - a queys ta fra - gan - cia" on the first line, and "con sus pu - ri - si - las de ca - ri -" on the second line. The guitar accompaniment is shown in a single staff with a treble clef, featuring a series of chords and melodic fragments. There are two distinct guitar parts, one above the other, both in treble clef.

Toniada Corvajal 3

The second system of the musical score continues the vocal line and guitar accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "ca - ri -" on the first line, and "ca - ri -" on the second line. The guitar accompaniment is shown in a single staff with a treble clef, featuring a series of chords and melodic fragments. There are two distinct guitar parts, one above the other, both in treble clef. The system concludes with a double bar line.

Dentro del estilo occidental es importante la variante denominada **tonada menor, Carvajal o Española**, ya que es la única del **punto** que se realiza en modalidad menor. Obsérvese el carácter recitativo con que se expresa el canto, la alternancia interludio-tonada y los giros cadenciales. Consúltese *Música Popular Tradicional de Cuba (3)*. CIDMUC. La Habana, 1987.

*En las partes instrumentales del complejo genérico del punto, los trazos melódicos que ejecutan el laúd o el tres, se proyectan a través de **líneas melódicas** de mayor elaboración figurativa con relación al resto, para contraponerse a eventos- ejecutados por otros instrumentos-, que cumplen una función esencialmente armónica o rítmica estable, a modo de acompañamiento.*

Tal tipo de construcción sintáctica ha sido característico en el mundo mediterráneo y en toda la música europea⁵.

La alternancia y superposición de grupos rítmicos-métricos ternarios y binarios.

La alternancia y superposición, han sido representadas con frecuencia en esta música a través de los compases de seis por ocho y tres por cuatro, aunque en realidad el fenómeno que se produce es más complejo y en ocasiones resulta difícil de codificar.

Este elemento aparece a manera de cita en la música profesional, sobre todo cuando la intención del compositor es plasmar aquellos caracteres que pueden resultar más evidentes al escuchar la música campesina. Tal es el caso de la obra **Serenata**, de Harold Gramatges, que analizaremos en el siguiente capítulo. En otras composiciones que no parten de estos materiales pueden estudiarse otras formas de tratamiento de este rasgo.

Uso de fórmulas cadenciales como las del tipo frigio, utilización de estructuras melódicas de carácter modal y de elaboraciones melódicas que fluctúan entre lo modal y lo tonal.

⁵ Con respecto al influjo de los elementos de la cultura europea en el comportamiento de los planos tímbricos para otros géneros, obsérvese el tratamiento del bongó en los conjuntos de **son**, o el cajón quinto en los grupos de **rumba**.

Estos elementos sintácticos de la música de la cultura de dominación, que enunciamos en este punto, están en la música cubana, pero integrados a otros elementos fundamentales para la comunicación del africano: la concepción del espacio sonoro dividido en planos o franjas rítmicas y tímbricas con funciones respectivas.

El modalismo constituye un rasgo empleado con mucha frecuencia por el músico profesional para caracterizar elementos provenientes de la música campesina, aspecto este que puede encontrarse sobre todo en la tonada, a pesar de que en el interludio se utilizan giros melódicos que fluctúan entre lo modal y lo tonal.

En la música cubana culta del siglo XX el compositor recurre, frecuentemente, a emplear estas fluctuaciones para esquivar la tonalidad y acercarse, en algunos casos, a determinadas resultantes sonoras propias de la música guajira, en especial cuando se apoya en los giros cadenciales prototipos para este género. En otros casos, los recursos modales son medios adaptados por el creador para recordar, en algo, las melodías cubanas de fuerte antecedente africano que no responden a funciones tonales-armónicas. Este recurso fue utilizado por el **afrocubanismo**⁶.

Giros melódicos prototipos con sus variantes posibles, característicos para las partes instrumentales y cantables.

Estos giros cadenciales aparecen tanto en el interludio como en la tonada, y a pesar de sus variables, coinciden en la terminación sobre el quinto grado.

El compositor reproduce los modelos o fórmulas para concluir, propios del punto campesino y/o emplea la semicadencia en la terminación.

Utilización de la estructura poética de la décima y sus variables de combinatorias en cada tipo de tonada.

En obras específicas instrumentales, podemos hallar principios de estructuración de lo que corresponde como imagen a la tonada, muy similar a como se da en el folclore, a partir de procedimientos donde no se pierde la estructura de la relación texto-música, a pesar de que en la obra no se utiliza el texto. En otros casos, se reproduce la imagen cantable en contraposición a otra imagen que, generalmente se da a través del empleo del pizzicato o del rasgueado, es decir, de formas específicas de **toques**, características para los instrumentos de cuerdas pulsadas, además de otros recursos.

Uso de las formas del punteado, los tratamientos arpegiados y el tipo de figurativa, característicos para los acompañamientos que ejecutan los instrumentos de cuerdas pulsadas en el punto campesino.

⁶ Esta referencia aparece explicada en la página 40, en la nota al pie n° 10.

El laúd y en ocasiones el tres en el interludio, se mantienen haciendo improvisaciones sobre una base armónica que contiene fundamentalmente los acordes de primero o quinto grados. Las improvisaciones tienden a recrear estas funciones armónicas a partir de:

- 1) Formas arpegiadas que hacen mantener un principio de construcción melódica.
- 2) Ornamentaciones a modo de trinos o trémolos, que tienden a mantener ciertos sonidos y,
- 3) Figuras rítmicas donde se alternan, por lo general, valores largos con cortos. Las posibilidades del instrumento, debido a la disposición de sus cuerdas en seis órdenes, le permiten al laudista utilizar estos recursos virtuosamente.

Algunas de estas formas de acompañamiento son ya asimiladas por las contradanzas pianísticas de Manuel Saumell (1817-1870).

A mediados del siglo XIX, el compositor recurrió principalmente a la combinación rítmica, característica para el **punto**, y a la alusión de ciertos giros que el campesino acostumbraba en los acompañamientos, aunque en realidad estos materiales fueron utilizados, frecuentemente, a partir de las primeras décadas del siglo XX y lograron un mayor auge en los años 40, a través de las **guajiras** y **criollas** que correspondieron al movimiento guajirista, en el que estaban muy interesados las clases dominantes, movimiento que repercutió, no solo en la música, sino también en otras expresiones como la plástica y el cine.

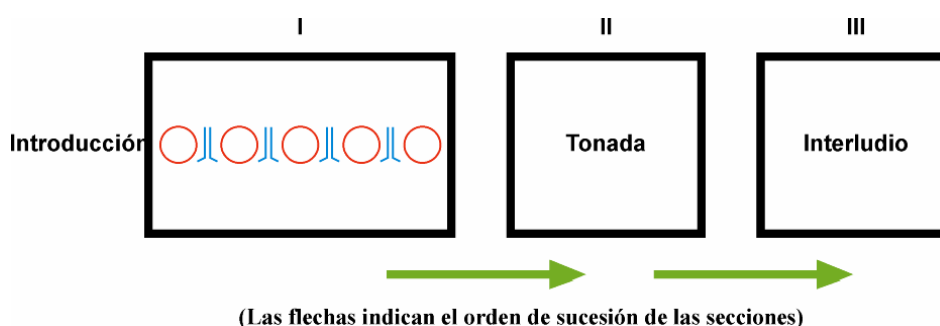
A N E X O

Análisis de la obra Punto y Tonadas de Carlos Fariñas

La obra de Carlos Fariñas (1980-1981), está construida sobre la interrelación dinámica de dos niveles de la estructura semántico-formal; una macroestructura conformada por una unidad que se desenvuelve por el principio de alternancia de partes, la cuales reproducen, de principio a fin, el concepto de alternancia de partes cantables e instrumentales propias del **punto**, y una microestructura (la estructura interna de esa unidad) en la que se evidencia la existencia de tres partes, cuyas dos primeras se desenvuelven por el mismo principio de alternancia que reproduce las partes cantables e instrumentales características del **punto**.

Así vista, en **Punto y Tonadas** se distingue la existencia de tres secciones y una introducción de dieciséis compases, cuyo esquema respondería al siguiente principio:

Ej I



La primera sección, la cual se indica por el número romano I representa, como imagen, la alternancia entre interludio y tonada. El círculo rojo señala el interludio y los pares de líneas verticales azules, la tonada.

Se trata de que cada sección de su obra representa una imagen específica si la relacionamos con el **punto** campesino. La primera de ellas refleja la alternancia entre interludio y tonada, la segunda reproduce la tonada y la tercera, el interludio.

En este caso el compositor, partiendo de las regularidades de la alternancia como principio en la música cubana de origen campesino, encuentra fórmulas nuevas propias de hacer discurrir el discurso musical, con relaciones de alternancia que como caso particular no se dan en la música campesina cubana, pero que no violan los principios esenciales establecidos en ésta. Ello explica cómo en esta obra, el empleo de la alternancia partes cantables- partes instrumentales se mantiene, aún cuando en la obra todo es instrumental, sin voz ni textos. Carlos Fariñas logró aquí – a través del manejo de determinadas estructuras- conservar la imagen de este tipo de alternancia, aunque para ello no empleó los mismos procedimientos que habitualmente son propios del **punto** campesino.

Como ejemplo de manejo particular, en el tratamiento de la función del laúd – instrumento por excelencia del **punto** -, hay que mencionar el papel que desempeñan las cuerdas de los violines primos. Aquí este laúd imaginario se mueve con una amplitud melódica de gran libertad creativa que rompe con el carácter cíclico que ocurre en el **punto** tradicional, sin abandonar en lo fundamental el clásico movimiento armónico de primero, cuarto y quinto grados. No obstante romper el sentido cíclico, el compositor mantiene el carácter reiterativo de las improvisaciones, propio del laúd. El resultado de ello es un procedimiento compositivo singular que rompe con la limitante del movimiento circular y sugiere un proceso en espiral.

Ej II

VI I Tema (laúd imaginario)

VI II etc.

Vla etc.

Vc. etc.

Cb etc.

Acompañamiento

La melodía en los violines primos se mantiene en una constante reiteración de figuraciones rítmicas y de repetición de sonidos, como es usual en el modo peculiar de empleo del laúd por los campesinos cubanos.

Con respecto a la tonada, C. Fariñas utiliza un principio de estructuración similar al folclore. Repite con la misma música la segunda idea melódica haciendo que a cada miembro de frase le pueda corresponder un verso octosílabo. Incluso en la partitura, el compositor señala una cesura a manera de respiración que coincide, si esto fuera realmente cantado, con la terminación de un verso.

El siguiente ejemplo evidencia la correspondencia absoluta que existe entre las articulaciones del texto y la música, lo que nos permitió incluir en el fragmento un texto que realmente no ocurre, para demostrar la reproducción casi literal que, en este caso, el compositor realiza tomando como referencia la estructura poética de una frase.

Ej III

I Presentación de La Tonada
Lento $d=C.A. 60$
Recitativo
Rubato

II Pres. de la Tonada
Lento $d=C.A. 56$
Recitativo
Rubato

Cuan-do se lle-ga-real *f* di-a da que Al fon-seg-qui-vi-nie-ra Cuan-do se lle-ga-real
di-a de que Al fon-seg-qui vi-nie-ra con su no-ble eom-pa
ñe-ra y vie-ra la pa-tria mi-a

(Este análisis se puede ampliar consultando la tesis de grado “Aproximaciones al problema de lo nacional e internacional en las obras de los compositores cubanos” que se encuentra en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, La Habana, 1984).

ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE COMUNICACIÓN DE LA MÚSICA CUBANA DE ANTECEDENTE AFRICANO MÁS PRÓXIMOS AL MUSICO CULTO

Todo lo que podamos considerar como aporte del hombre africano y sus descendientes en la cultura cubana, hay que situarlo en correspondencia estrechamente interaccional con los aportes hispánicos. La presencia dinámica de los mismos se vio sometida en toda su capacidad de desarrollo, desde los primeros instantes de la colonización. Así se operaron procesos de sincretismos particulares que dieron lugar a formas específicas de comunicación hablada, musical, plástica y danzaria.

Los aportes africanos en la cultura cubana están presentes- con las consiguientes variables que permiten el transcurrir del tiempo- en la música culta desde las obras de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), hasta los compositores actuales.

En la música, los modelos expresivos melódicos, rítmicos y organológicos más o menos cercanos a la cultura musical africana se distinguen en las músicas de los cultos sincréticos cubanos⁷.

De los elementos fundamentales de este lenguaje antecedente, el compositor transforma:

La estructura alternante solo-coro, el sentido de contraste tímbrico y la repetición.

En la música de procedencia africana el coro interviene principalmente como un elemento de contraste tímbrico para completar el trazo melódico

⁷ Los cultos sincréticos cubanos son conocidos como: la **regla de Ocha** o santería cubana, integrada fundamentalmente por concepciones de origen yoruba; la **regla de palo o palo monte**, de marcado antecedente bantú y la **regla arará**, que conserva elementos del culto **vodú** de los dahomeyanos. Junto a esta música religiosa tenemos la que se practica en las sociedades **abakua o ñañigos**, de antecedente carabalí.

En las celebraciones de los cultos sincréticos, la música y la danza desempeñan un papel fundamental. La música se desarrolla a través de una gran variedad de cantos que presentan una estructura alternante solista-coro. Estos cantos están acompañados por diversos conjuntos instrumentales integrados por idiófonos y membranófonos.

ejecutado por el solista. El coro unas veces repite el período expuesto por el cantor, o solo una parte de su canto.

En la música instrumental profesional la repetición de un mismo motivo, en uno o varios planos, y el carácter complementario que asume frecuentemente el contraste, pueden servirnos como muestras de este **sentido** que adquiere la relación solo-coro para el africano.

La distribución de las funciones rítmicas de cada instrumento de percusión, según sus registros.

Los instrumentos musicales abarcan tres registros: uno grave, otro medio y uno agudo. En el plano más grave, el instrumento que improvisa realiza una serie de modelos rítmicos segmentados los cuales, debido a su ordenamiento muy libre y cambiante, lleva a los resultados más variados, mientras que los demás instrumentos que ocupan los planos medio y agudo, ejecutan motivos reiterativos a manera de acompañamiento.

En obras específicas, incluso en pasajes determinados, aparecen las estructuras más estables en los registros agudos en contraposición con otras más variables, ubicadas en planos graves, aunque en relación muy estrecha con elementos sintácticos de la cultura europea. Tales ocurrencias se observan fácilmente cuando el creador parte directamente de estos materiales, con o sin el empleo de la cita transcrita o tomada del folclore. Sin embargo, queremos hacer notar que, esta distribución de planos, en superposición, está en toda la música cubana y se le puede detectar en el **son**, en la **rumba** y en la música culta.

En el canto de ascendencia africana, existen sonidos más fijos que actúan como referencia sonora fundamental, junto a sonidos cambiantes, de afinación no precisa, móviles, variables, según los textos que se improvisan. Generalmente estos cantos no exceden de una quinta.

Desde luego en la música profesional el compositor cuenta con posibilidades mayores para plasmar este rasgo. En ningún caso lo traslada exactamente igual, sino que se vale de procedimientos diversos. Esto solo es posible explicarlo en el contexto de una obra específica, como por ejemplo, en el análisis de **Elogio de la Danza**, de Leo Brouwer, o de la pieza número cuatro de la obra **Siete piezas para piano**, de Roberto Valera, de las que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

TA MAKUENDA YA YA

SOLO
Ta ma-kuen — da y ya ya Ta ma-kuen — da y ya ya

CORO

MARACAS

SOLO

CORO
Ta ma-kuen — da y ya ya Ta ma-kuen — da y ya ya

MARACAS

SE REPITE
VARIAS VECES

Este canto es representativo del kinfuiti, expresión músico-danzaria y organológica de marcado antecedente congo, aún vigente en la cultura popular tradicional de la pequeña localidad de Quebra Hacha, al norte de la provincia de La Habana. Obsérvese la alternancia solo-coro y sus características fundamentales. Para más información, consúltese *Música Popular tradicional de Cuba (1)*. CIDMUC, La Habana, 1986.

La música del conjunto instrumental de percusión presenta los siguientes rasgos:

Los eventos musicales acompañantes son generados en cada instrumento a partir de la repetición de grupos rítmicos con características específicas de variabilidad y estabilidad.

La variabilidad y estabilidad están dadas en:

-La distribución de acentos.

“Existen dos tipos de acentos: un acento que siempre permanece en el mismo lugar de una frase rítmica repetida continuamente (acento estable) y un acento que se desplaza a sonidos vecinos dentro de una misma frase

rítmica (acento móvil)” (Alén, 1986:122)⁸.

En la música profesional son diversos los manejos y recursos de los que se ha valido el compositor en cuanto al empleo de este rasgo tan característico para la música cubana.

El creador se apoya en la figuración, en el uso de acentos desplazados en partes débiles y acentos inesperados a tiempo (partes fuertes), en las formas distintas de ataques del sonido y sus combinatorias con los niveles de intensidad (aumento o disminución de la sonoridad).

-Las relaciones temporales.

Estas relaciones son distintas para cada instrumento, aunque vistas a nivel horizontal se mantienen relativamente estables produciéndose ligeros cambios. La resultante sonora muestra las variables de combinatorias entre los distintos eventos y sus relaciones de vínculos.

Por lo general, el instrumento que sirve de guía al resto del conjunto genera los eventos rítmicos fundamentales que acontecen en el **toque**. Las variables se producen gradualmente y están determinadas por las funciones que tiene cada instrumento (instrumentos que regulan el **toque**, que sirven de impulso a la improvisación, entre otras funciones). El conjunto en su totalidad se subordina a la distribución metro-rítmica del canto. La improvisación del tocador está directamente relacionada con el baile.

El tipo de variación gradual es muy utilizada en la música de concierto como procedimiento de elaboración de los materiales temáticos. Los cambios, aunque aparentemente bruscos, se preparan a través de ligeros movimientos, los cuales se asientan de forma gradual hasta producir el efecto de ruptura.

-Cada instrumento se mueve en un rango limitado de alturas a partir de sus posibilidades físico-acústicas.

⁸

A través de mediciones acústicas de alta precisión se logra reflejar objetivamente tales comportamientos en la música de antecedente africano. Así quedó demostrado en la investigación realizada por el Doctor Olavo Alén sobre la música de las sociedades de tumba francesa en Cuba, con la que obtuvo el Premio de musicología “Casa de las Américas”, en 1979.

Este rango de alturas, en los instrumentos membranófonos, queda distribuido en tres o más planos frecuenciales, con la característica que, al ser los eventos reiterativos, las alturas se repiten. A menudo las mayores distancias son empleadas a modo de impulso.

El comportamiento de este rasgo se estudiará en algunas de las obras seleccionadas para este trabajo. A partir del empleo de sonidos reiterativos que actúan en planos tímbricos específicos en combinación con parámetros rítmicos y tratamientos orquestales, se apreciará la gran riqueza que adquiere la manifestación de este rasgo en la música profesional.

-Las formas y recursos constructivos de los instrumentos musicales y las modalidades variadas de los procedimientos del toque, permiten distinguir una gama de variables tímbricas.

Las posibilidades de cada instrumento son aprovechadas al máximo. Los golpes se producen en cualquier parte (en la membrana, en el aro, en la caja), sin contar las formas variadas de ejecución y sus combinatorias.

En el marco de otras tradiciones y caracteres propios para la música de concierto en este siglo, el parámetro timbre adquiere una importancia extraordinaria que por supuesto no le es ajena, en absoluto, al músico cubano. Sin embargo, es sabido que en su música el africano, referencia indiscutible de la música cubana recurre, como recurso constructivo, a las diferencias de color sonoro y es en esta distinción de cualidades, de valoraciones tímbricas a partir de lo rítmico, donde se sitúa la esencia de la función comunicante de la música africana, rasgo éste al que el músico culto se acoge y desarrolla a través de procedimientos diversos.

-Las inflexiones en gradaciones muy sutiles de niveles de intensidad (leves crescendos y disminuendos, diferentes tipos de acentos y en casos específicos, planos dinámicos)⁹.

⁹ El comportamiento alternante de planos dinámicos en los conjuntos instrumentales de algunos grupos, puede aislarse en el instrumento más grave. En estos casos, el transcriptor, para graficar las improvisaciones que realiza este instrumento, suele utilizar dos sistemas de líneas que reflejan, por lo general, la relación que se establece entre dos planos dinámicos. El primer plano fuerte recoge los elementos rítmicos más complejos, y el segundo plano, piano, repite constantemente un motivo rítmico que le sirve de guía al tamborero para no perderse en las improvisaciones.

Estilo de La Habana

Okónkolo

Itótele

Iyá

The left system of the musical score consists of six staves. Each staff begins with a treble clef. The notation includes various rhythmic and melodic elements: triplets are indicated by a bracket with the number '3' above the notes; slurs are used to group notes across measures; and accidentals (sharps and naturals) are present throughout. The music is written in a style typical of a guitar or piano accompaniment, with a focus on melodic lines and harmonic support.

The right system of the musical score also consists of six staves, each starting with a treble clef. The notation continues from the left system, featuring similar elements: triplets marked with a '3' and a bracket, slurs, and accidentals. The overall structure and notation are consistent with the left system, maintaining the same musical style and complexity.

Left hand musical score for guitar, measures 1-5. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a sequence of chords and melodic lines. Measure 1: A4, C5, E5. Measure 2: A4, C5, E5. Measure 3: A4, C5, E5. Measure 4: A4, C5, E5. Measure 5: A4, C5, E5. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Right hand musical score for guitar, measures 1-5. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a sequence of chords and melodic lines. Measure 1: A4, C5, E5. Measure 2: A4, C5, E5. Measure 3: A4, C5, E5. Measure 4: A4, C5, E5. Measure 5: A4, C5, E5. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Toque a **Obbatalá** (deidad de la santería cubana) que ejecutan los tambores batá. La Habana, en este caso, constituye un centro focal de donde dimanan influencias hacia otras áreas del país. El ejemplo resulta curioso porque muestra la superposición rítmica tan característica para la música africana. Obsérvese la relación que mantienen (okónkolo) -(iyá-itótele).. Téngase en cuenta los cambios rítmicos que ocurren en la franja que ejecutan el iyá y el okónkolo, respectivamente. Preste atención a la función de guía que desempeña el itótele. Transcripción tomada de los “INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR DE CUBA” (2). CIDMUC, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997, pp. 335-336.

La dinámica, entre otros parámetros, se utiliza para completar las imágenes, los **sentidos** que adquieren para el músico popular las franjas de elaboración rítmica.

En las obras este indicador, por ejemplo, contribuye a la ubicación de los eventos en relieves distintos y tiene una incidencia particular en el comportamiento del principio del contraste en nuestra música.

Todos los rasgos, hasta ahora caracterizados, llegaron a la música culta a través de las músicas de los grupos étnicos de antecedente africano, como ya expresamos en párrafos anteriores, y de géneros como la **rumba** y el **son** fundamentalmente, proceso que se hizo consciente en la década de los años veinte y treinta del siglo XX y dio lugar a lo que se ha conocido como: **afrocubanismo**¹⁰.

¹⁰ El afrocubanismo representó una tendencia estética, sociológica y humanista liderada por las más grandes figuras de la intelectualidad progresista de los años 1920 y 1930 del siglo pasado. Surgió entonces, en aquellos años, la poesía de Emilio Ballagas, la de Nicolás Guillén, las investigaciones sociológicas y etnográficas de Fernando Ortiz, la literatura de Alejo Carpentier. El mundo del negro constituyó la fuerza potencial que aprovechó todo este grupo de artistas.

En la música, el afrocubanismo tuvo su expresión, por un lado, en las piezas que trabajaban materiales rítmicos y maneras de hacer que se identificaron con el negro; piezas que se difundieron en el teatro bufo y en general en los medios urbanos. La industria del disco, la radio y el cine contribuyeron a la expansión y conocimiento de esta parte de la música cubana que se conoció como **música afrocubana**.

Algunas de estas maneras de hacer ritmos y géneros, pasaron a la música profesional a las obras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra, exponentes, por otro lado, más representativos de esta tendencia por los aportes considerables que hicieron en el campo de la creación musical al plantearse la definición del estilo de la música cubana, en la esfera de la creación profesional, a partir del criterio generalizador de los antecedentes culturales cubanos.

ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE COMUNICACIÓN DE LA CONRADANZA BAILABLE CUBANA Y EL DANZÓN MÁS PRÓXIMOS AL MÚSICO CULTO

La contradanza fue el género popular más cercano a la música profesional en el siglo XIX. Al respecto, María Teresa comenta que, “la contradanza fue la pieza bailable preferida por todas las personas, de distintas clases sociales, según se plantea por los cronistas a mediados del siglo XIX” (Linares, 1998:118). Este género con la figura de Manuel Saumell (1817-1870), “perdió su intención de propiciar el baile, para convertirse en una pieza de concierto” (Alén, 1981:5). De la contradanza¹¹ el músico culto principalmente incorporó, los siguientes elementos:

La forma binaria: A-B.

Cada sección contrastante posee ocho compases que se repiten. Generalmente, en la segunda sección se acentúa la presencia de rasgos rítmicos característicos para este género.

Las contradanzas de Manuel Saumell mantienen esta clásica estructura de dos partes, casi siempre contrastantes, en la que la segunda parte, por lo general, es más movida, más rítmica que la primera. Normalmente las ideas temáticas abarcan la estructura de 8, 16 ó 32 compases, en dependencia de la extensión de la pieza.

La figura rítmica de tango o habanera: ♩ ♩ . ♩ . ♩ . *En ciertas contradanzas y danzas la utilización de una figuración derivada de la habanera:* ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ *muy empleada en la guaracha,¹² con sus respectivas variables.*

¹¹ Baile de cuadros cuyo origen se encuentra en la contradanza europea traída a Cuba. Ya a principios del siglo XIX este género devino contradanza criolla. Sus figuras de baile se llamaban: paseo, cadena, sostenido y pedazo. Dos de estas secciones tenían un carácter tranquilo y pausado, al contrario de las otras que eran más movidas y agitadas.

¹² Género cubano cantable y bailable que durante el siglo XIX estuvo unido al teatro bufo. Entre sus rasgos esenciales podemos situar: su texto picaresco, satírico y la alternancia solo-coro.

En todo el repertorio pianístico que aborda la pequeña forma en el siglo XIX, e incluso en el XX, y en otros géneros, en los que se quiso sonar a una primera audición como “cubano”, el empleo de este figurado de habanera, con sus variables, se hizo obligado. Es probable que el ritmo de habanera y el del cinquillo cubano sean los estereotipos más aludidos en la música popular y de concierto, en Cuba, e internacionalmente. No olvidemos la trascendencia de esta formación rítmica tal y como nos dice el musicólogo español Faustino Núñez Este patrón puede encontrarse en diversos géneros tales como: “el tango argentino, el pasodoble español, gran parte del repertorio de la canción napolitana, numerosas canciones mexicanas o el ragtime norteamericano” (Núñez, 1998:187).

18 **Pst!**

ALLEGRO MODERATO (♩ = 84)

Ejemplo de Danza del compositor cubano Ignacio Cervantes (1847-1905).

El uso de los compases de seis por ocho y dos por cuatro.

Algunas de las contradanzas de M. Saumell escritas en seis por ocho, responden al sentido rítmico característico del tres por cuatro. Sin embargo, hay que apuntar, que la contradanza, escrita generalmente en

ritmo de seis por ocho, fue transformando sus acentos paulatinamente hasta llegar a binarizarse. De esa binarización resultó el patrón de habanera, todo un símbolo en la música cubana.

Los criollísimos títulos de las contradanzas populares.

En el siglo pasado, al anunciar el estreno de una contradanza popular, se hizo costumbre, dedicarlas a una dama, a cualquier personalidad relevante, o se hacía alusión en su título a un sitio pintoresco.

Todavía esta costumbre permanece, sobre todo, en la obra pianística y en pequeñas piezas escritas para instrumentos solos. Consúltese para ello los catálogos de compositores tales como: Harold Gramatges, Carlos Fariñas, Leo Brouwer, Roberto Valera y Juan Piñera, entre otros.

En su evolución, la contradanza cubana dio lugar a otros géneros musicales como: la **danza**,¹³ el **danzón** y el **danzonete**.

María Teresa nos señala que “el danzón que se bailó después de la danza cubana, con igual coreografía de danza de cuadros, fue sólo una danza ampliada con muchas figuras y de más de una hora de duración” (Linares,1998:120). Sin embargo rápidamente, por influencia de algunos bailes europeos, comenzó a bailarse en pareja.

Del danzón,¹⁴ el compositor fundamentalmente asimiló:

-El principio de alternancia entre secciones.

En el caso del danzón, se evolucionó de la forma binaria al rondó, es decir, se aumentó, con relación a la danza, un número de partes en

¹³ En realidad no se establecen diferencias estructurales entre la contradanza y la danza. Se supone que el nombre de danza se deba a un proceso de simplificación nominal. Sin embargo, queremos hacer notar que la mayoría de las danzas publicadas están en dos por cuatro, muy pocas en seis por ocho. Véase la presencia de este rasgo en las danzas de Ignacio Cervantes (1847-1905).

¹⁴ Géneroailable derivado de la danza. Los danzones eran bailes de cuadros. Desde los primeros momentos este género ofreció cambios en su estructura y poco a poco perdió su característica inicial de forma binaria y asumió la forma rondó con un número variable de partes. Los danzones se escribieron en dos por cuatro. Posteriormente se bailaron en parejas independientes.

dependencia de las exigencias del bailaror. Por eso el danzón se hizo más variado que la danza.

Se escribieron muchos danzones como piezas independientes. Se incluyeron muchos de estos en el género teatral alhambresco. Con relación a ello, las musicólogas Victoria Eli y María de los Ángeles Alfonso nos recuerdan la importancia que tuvo este género junto a la rumba en el repertorio musical del “Teatro Alhambra”, fundado en 1890. “El danzón alcanzó un gran protagonismo, pues una buena parte de las oberturas seguían la forma y el ritmo de este género. La forma rondal del danzón permitía intercalar los principales temas musicales que después estarían presentes en el transcurso de la obra” (Eli y Alfonso, 1999:79).

Con respecto al principio de alternancia entre secciones, fuera de las alusiones más directas, encontraremos un comportamiento singular en algunas obras seleccionadas para este trabajo que motivarán nuestros comentarios. Véase el segundo capítulo de esta tesis.

-La base rítmica del género, que descansa en el llamado ritmo del cinquillo cubano $\frac{2}{4}$. ♩ ♩ ♩ ♩ y sus variables de combinatorias.

El patrón del cinquillo junto al de la habanera constituyen referencias obligadas en el repertorio musical cubano. De hecho, este ritmo fue el que fundamentalmente se empleó, como alusión clara y directa de la presencia de “lo cubano”, en la música instrumental de concierto desde los años 1920 hasta los que corresponden a la década de 1950, principalmente. Consúltese, por citar un ejemplo, la obra del Grupo de Renovación Musical (obras de H. Gramatges, H. González, E. Martín, A. León, entre otros).

EDEN CONCERT
DANZON E. PEÑA

PIANO.

D.C.

1006 J. ORRALP & Hijo. - HABANA

Según refiere María Teresa Linares, este danzón pertenece a Enrique Peña. El ejemplo es tomado de su libro “La música entre Cuba y España”, Fundación Autor. Madrid, 1998, pág 128.

-Los caracteres melódicos propios para las partes reiterativas y las que contrastan.

Cada una de las partes contrastantes se dedicaba a un instrumento y se conocía en los tocadores del danzón como: parte de violín, parte de clarinete, parte de la flauta y parte de piano. La incorporación de la parte de piano ocurre con el cambio tímbrico que se opera de la orquesta típica a la charanga.

En la música de concierto, es posible que éste sea uno de los rasgos que más atrajo la atención de los compositores cubanos de todas las épocas. Las estructuras reiterativas en la música cubana tienen un comportamiento específico. Las partes más melódicas tienen una forma de expresarse y estructurarse diferente de aquellas partes más rítmicas, las cuales también contienen melodías propias y por ende contrastantes con respecto al resto. Cada parte, por tanto, se distingue y se identifica dentro de una estructura que contempla como principio básico, el contraste.

-Sonoridades tímbricas características para este género vinculadas a determinados instrumentos (pailas, güiro, entre otros).

Ha sido, sobre todo en siglo XX, muy extendida la práctica por parte de los compositores, de los **repiques** y del **toque de caja**¹⁵ muy usados en la **paila**. Particularmente en el danzón, se hace imprescindible la presencia del güiro con su rasgueo típico que reafirma, con timbre diferente, la base rítmica que ejecutan las pailas.

La contradanza y la danza figuraron en la producción musical de casi todos los compositores del siglo XIX. La danza en particular, se mantiene durante la primera mitad del siglo XX y no son pocos los creadores que la trabajaron, aunque con cambios en su concepción.

En cuanto al danzón, este género aparece en el catálogo de algunos compositores de primera y segunda mitad del siglo XX como pieza de concierto escrita generalmente para piano, como expresamos en párrafos anteriores.

Mucho se discutió en nuestra historiografía a cerca de la ubicación y caracterización de estos géneros en la música cubana. La formulación de

¹⁵ Entre las formas características de ejecución de las pailas se encuentra **el abanico** que constituye una especie de repique o redoble con las dos baquetas. Este redoble se realiza en la paila macho. Otra forma de ejecución conocida es **la cáscara**. Es el golpe en la caja del instrumento que se ejecuta entre ambas pailas. Estos caracteres han sido tomados del trabajo “ Las pailas cubanas”. Trabajo de Organología, 1982 de su autora, Marta Rodríguez Cuervo.

que si podían considerarse, en lugar de las sinfonías, óperas y cuartetos, las formas en que se manifestó la música profesional en Cuba durante los siglos XIX y una parte del XX, motivó largas discusiones y no pocos trabajos. Y es justamente en este punto, donde radica, ya sin la menor duda, la especificidad que tuvo un género como la contradanza, presente también en la creación europea, pero con características muy particulares en el quehacer musical cubano.

Estas pequeñas piezas, para piano, que en momentos recordaban la factura clásica de un J. Haydn y que en otros, como es el caso de las danzas de I. Cervantes, rememoraban a un F. Chopin, constituyen lo más significativo de nuestra creación profesional en el siglo pasado y fueron la primera muestra de consideración que encarnó lo más representativo de la cultura popular tradicional urbana, prácticamente en el mismo momento en que estos géneros adquirieron presencia y popularidad social, ya como reflexión, como proceso de intelecto, que tuvo como representantes más destacados a Manuel Saumell, Ignacio Cervantes y Ernesto Lecuona, entre otros.

ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE COMUNICACIÓN DEL COMPLEJO DEL SON MÁS PRÓXIMOS AL MÚSICO CULTO

El **son** es en la música cubana un género de canto y baile resultado de la interacción de los elementos antecedentes de nuestro folclore, o sea, de las raíces musicales españolas y africanas. Su incidencia es notoria en diversas expresiones de la creación musical, conformando un **modo de hacer** cuya trascendencia se hace palpable, incluso, en otras manifestaciones de la cultura cubana¹⁶.

Lo sonero está presente en las obras musicales contemporáneas desde Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, hasta la actualidad.

UN MENEITO
SON POPULAR

Del Sexteto Habanero. Transcripción para Canto y Piano por FELIPE B. VALDÉS

REGISTRADO CONFORME A LA LEY

¹⁶ En los trabajos más recientes realizados por el Doctor Danilo Orozco sobre el fenómeno sonero, queda demostrada la proyección de este género en otras expresiones no musicales como la poesía y la novela. Algunos de estos análisis pueden leerse en: El **son** ¿baile o reflejo de la personalidad cultural cubana? Que aparece en el libro “Musicología en Latinoamérica”, publicado por la editorial cubana Arte y Literatura, en 1985.

Ejemplo tomado del libro: “La música entre Cuba y España” “La Ida” de María Teresa Linares, Editado por la Fundación Autor, 1998, pág 159. Edición para voz y piano.

En este trayecto del tiempo el compositor asimiló, de un modo u otro los siguientes rasgos constructivos:

La alternancia copla-estribillo.

La estructura formal del **son** consta de la repetición constante de un estribillo ejecutado por un coro, en alternancia con un motivo contrastante (pasaje o copla) que interpreta un solista vocal.

“Como consecuencia de la evolución que se produce dentro del **son** –al acercarse éste a los medios urbanos- se incorpora una primera sección, formada por dos partes iguales, detrás de la cual continúa la parte alternante o estribillo, que asumió entonces la denominación del **montuno**” (Alén, 1981:18-19).

El sentido que adquiere esta relación alternante en el **son**, muestra a manera de síntesis, el comportamiento de este principio en el **punto** y en la música de origen africano.

En obras determinadas, el creador recurrió a la utilización de esta estructura a partir de elementos que caracterizan la expresión de cada uno de estos dos componentes dados en el modo de comunicación sonero. De esta manera, para plasmar la imagen del estribillo, el compositor ha empleado estructuras reiterativas, concentradas, en contraposición con otros más cantables, menos segmentadas y variables tímbricamente con respecto a aquellas, para así corresponder al sentido que tiene la copla en los sones populares.

Un proceder similar se puede observar en otras obras en las que no ha sido propósito consciente plantearse lo sonero, aunque como ya se expuso, por el arraigo que ha tenido este modo de hacer en los músicos isleños, este género constituye una expresión generalizada en el cubano.

La concepción de planos tímbricos y rítmicos superpuestos.

Esta concepción refleja la síntesis que en el **son** se produce entre los elementos provenientes de la música de origen africano y los de la música europea.

El instrumental que se emplea en este género, repite la orquestación por planos que hemos descrito en el tratamiento de los ritmos y timbres en la música más cercana a las raíces afroides.¹⁷ En el bongó- instrumento característico de la organología cubana que aparece en el son- se plantea la presencia de eventos rítmicos segmentados y libres, que en la música africana ejecuta el tambor más grave, ahora en el plano agudo, por influencia de la cultura europea.

En la música de concierto, con mayores posibilidades de expresión, esta distribución de planos sonoros, aparece en alternancia breve o superposición.

Las formas de ejecución de los instrumentos que acompañan el son.

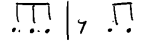
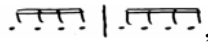
-El **tres**: Resume rasgos integradores de lo afro-europeo. Su función es esencialmente rítmico-melódica sobre una base armónica que contiene los acordes fundamentales. De manera particular resalta su peculiar forma de acentuar y mantener ciertos sonidos como sostén.

-La **guitarra**: A través de algunos rasgueos semipercurtidos, el motivo que realiza este instrumento conlleva a un singular desplazamiento de acentos. Realiza el sostén armónico cuando aparece como único cordófono en el conjunto sonero.¹⁸

-El **bongó**: En el estribillo, los modelos rítmicos prototipos, los tipos de **repiques**, la interrelación bongó-cencerro, hacen de este instrumento uno de los más utilizados en la música de concierto. Al respecto, el musicólogo Danilo Orozco, en conferencia, menciona los cortes que representan los figurados ejecutados por el cencerro, cuando este instrumento alterna con el bongó en el montuno.

¹⁷ Los sextetos y septetos fueron los primeros tipos de conjuntos o agrupaciones que interpretaron sones en La Habana alrededor de los años veinte del siglo pasado.. Actualmente se utilizan formatos diversos que incorporan nuevas sonoridades tímbricas al típico conjunto sonero y se han establecido formatos totalmente nuevos que incluyen instrumental electrónico.

¹⁸ Con respecto a las funciones de los instrumentos en el conjunto sonero, como es el caso de la guitarra, consultar “INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR DE CUBA” (2) Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1997, pág 448.

Las **claves** con su respectivo esquema rítmico $\frac{2}{4}$  y el ritmo regular y constante de las **maracas** $\frac{2}{4}$ , forman una franja estable de carácter reiterativo.

-El **contrabajo**: Ejecuta un diseño constante en pizzicato con el que se fija la base rítmico-armónica del **son**. Este diseño es conocido como **bajo anticipado** (sincopado) que constituye uno de los rasgos más característicos para este género.

Los rasgos y comportamientos descritos son detectables en las obras a través de disímiles elementos, recursos y procedimientos- algunos de ellos ya mencionados- que responden a las concepciones o códigos del autor en una determinada composición.

Es indudable que todos estos caracteres- y otros muy específicos que provienen del **pregón**, la **rumba** y la **canción**-,¹⁹ son elaborados por el músico culto dentro de combinaciones más audaces a partir de las múltiples posibilidades con las que cuenta, sin perder su relación con la base popular.

Por ello, el trayecto de lo cubano, que a continuación presentamos, muestra los modos diferentes de conceptualización que el creador lleva a cabo, tomando como punto de referencia estos presupuestos de estilos; referencias que, como tendencia, no implican la presencia de un **cinquillo**, de un ritmo sonero, de unas maracas, en fin, de todo aquello con lo que comúnmente hemos identificado “lo cubano”. Por el contrario, los caracteres, que iremos situando en la explicación, son el resultado de la asimilación de un medio cultural-histórico transmitido a través de vivencias, dominio técnico y una práctica musical que pone de manifiesto, instancias de este desarrollo.

¹⁹ En obras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla y de compositores actuales, se observan algunos modelos de construcción melódica que provienen de arquetipos tales como: el pregón callejero, la diana de guaguancó (especie de improvisación vocal de referencia para la afinación del coro en este género), el movimiento a dos voces por terceras y sextas muy típico de la canción y de otros géneros antecedentes de nuestra música. En muchos casos no son patrones melódicos dados en su esquema fundamental. Es decir, su ordenamiento en las obras no corresponde a una transcripción mecánica del folclore. Aparecen, más bien, como elaboraciones que rememoran ciertos giros o maneras de hacer. Por el modo particular de expresión que estos rasgos adquieren en la música culta, a partir de detalles esporádicos o en momentos muy específicos, su comportamiento no puede enunciarse al margen de la obra misma.

Un tratamiento musicológico en esta dirección, con todas sus implicaciones, al partir obviamente de la obra, estaría exento de cerebralismos inútiles e incidiría, por las vías de análisis que proponemos, en la canalización de un mayor conocimiento de la identidad cubana, en la música .

CAPÍTULO II

TRAYECTO DE LO CUBANO EN UN ESPACIO DEL TIEMPO

En **Elogio de la Danza**, para guitarra, de Leo Brouwer¹, aparecen desde el inicio una serie de principios constructivos que regirán en toda la obra: la presencia, a modo de ostinato en planos diferentes, de sonidos repetidos (funcionan a manera de pedal), la reiteración de ciertos intervalos y figuraciones rítmicas de valores breves, que aunque cambiantes, mantienen caracteres análogos, imágenes éstas que son reflejo de la representatividad plástica en el movimiento danzable, como el universo al que va a aludir la obra².

¹ Leo Brouwer, compositor, guitarrista y director de orquesta, nació en la Habana en marzo de 1939. Realizó sus primeros estudios musicales en el propio seno familiar. Luego pasó a estudiar con Isaac Nicola. Sus estudios de armonía, contrapunto, forma y composición son autodidácticos, esencialmente. Completó su carrera en la Escuela de Música “Juilliard” y en el Departamento de Música de la Universidad de Hartford (1959-1960). Como guitarrista ha recorrido numerosos países donde ha ofrecido conciertos, entre los que se destacan su participación en los festivales de Aldeburgh, Avignon, Edimburgo, Spoleto, Toronto, Arles y Martinica, incluidos los de los países del Este. Ocupó el cargo de director del Departamento Experimental del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, donde continuó su trabajo como compositor y el cargo de Director de la orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. En la actualidad es el Director titular de la Orquesta Sinfónica de Córdoba. Sus obras integran un amplio catálogo, donde figuran títulos como: **Cuarteto** (cuerdas), **Sonograma I**, para piano preparado, **Tropos**, para orquesta, **La tradición se rompe... pero cuesta trabajo**, para orquesta, entre otras. Para ampliar esta información, consúltese el Apéndice II.

² Esta obra, que consta de dos partes (Lento, Obstinado), fue escrita en 1964, por encargo del conjunto danzario que residía en el entonces Teatro Nacional, bajo la dirección de Ramiro Guerra.

Recordemos que el pedal es una nota o una figuración melódica o rítmica que se mantiene durante varios compases, o a veces durante todo un período u obra, dando lugar a distintas formaciones armónicas o melódicas superpuestas. Ello de hecho presupone, tipos distintos de pedales, lo que equivaldría a decir, usos diferentes del mismo, hoy día conocidos por las innumerables obras que ejemplifican el empleo diverso que este procedimiento-característico de la música de nuestro tiempo y que proviene de épocas anteriores-, ha tenido en su devenir. Obras tales como: el final de **Edipo Rey** y **La Consagración de la Primavera**, de I. Stravinsky (1883-1971), **Mi madre la Oca**, de M. Ravel (1875-1937) y **Mikrokosmos, n°136**, de B. Bartok (1881-1945), podrían servirnos como muestras para argumentar estas ideas³.

El motivo inicial motriz que tiene doble componente, está representado por una figuración en valores iguales que repiten un mismo sonido en el grave (mi), y el otro que le sucede, dado por valores muy breves, iguales, que resuelven en línea ascendente, a un valor que se hace prolongado en el agudo (do#).

Ej.1

Aquí la repetición del sonido **mi** es **discontinua**, puesto que **alterna** con otra figuración de carácter eminentemente **contrastante** para volver a repetir el evento, que sugiere un movimiento progresivo de **carácter**

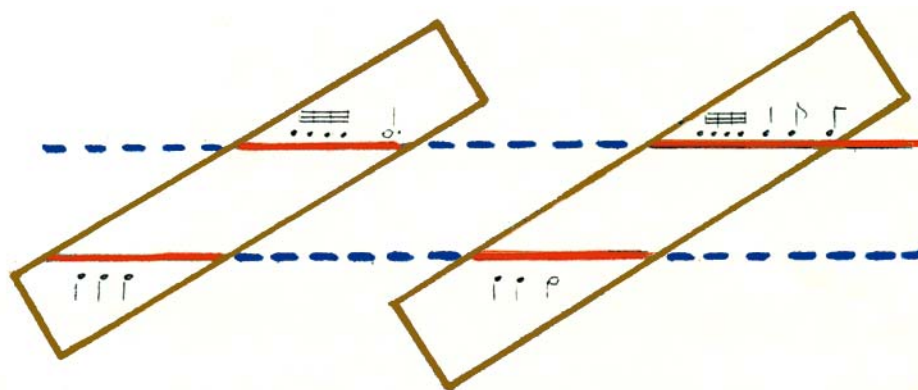
³ No ha sido casual la elección de los compositores citados. Un estudio de los contactos de otras culturas con la cultura cubana, arrojaría la presencia de un conjunto de procedimientos y recursos compositivos, empleados por otros autores, en las obras de autores cubanos. El curriculum, los datos biográficos de los compositores que relacionamos en el transcurso del trabajo, ponen de manifiesto, tales interacciones.

cíclico⁴, y retomar el **do#** en función de pedal. Esta repetición ocurre con pequeños cambios, lo que haremos notar, a continuación, dado el significado que adquiere **la variable** en la música cubana, la cual se produce poco a poco, “por pasos” en grados o peldaños, con un **sentido de acumulación**.

En efecto, la dinámica en esta obra constituye un indicador complementario de la significación que junto a **formas de ataques** contribuye a otorgar, en el decurso de la idea, **contrastes significativos**, aspecto éste esencial para comprender no sólo el **sentido** de esta obra en particular, sino las formas de realización, o las **maneras de hacer** de esta música.

Resumimos en un esquema, lo explicado anteriormente:

Ej.2



Las líneas rojas señalan los dos motivos, tal y como se suceden en la obra. Por su parte, las marcas azules, indican la continuidad imaginaria de aquellos. Los rectángulos en marrón, muestran los vínculos de dependencia y las relaciones de alternancia en que ambos motivos se mantienen.

Analicemos los caracteres de este motivo generador.

⁴ Tales formas de desplazamientos son características para el **Punto Campesino**, en especial para las funciones que realiza el laúd en el interludio instrumental; progresiones que responden a un concepto armónico en primero y quinto grados, hasta llegar al giro cadencial que termina en semicadencia, para reiterar en una nueva presentación una figuración que se hace similar, a pesar de sus variables. En el **son**, se utiliza el recurso de repetir la primera parte antes de dar paso al estribillo, retornando al momento inicial, como impulso, para un ulterior movimiento.

En este pasaje, altura y figuración implican diferencias de espesor o densidad sonora de **un sonido**, de **intervalos armónicos** o **acorde**. Estas diferencias se expresan en registros distintos con sus funciones respectivas.

<p><u>Primer componente</u> Sonido profundo, pesante que ejerce atracción.</p>	<p><u>Segundo componente</u> Sonidos ligeros, leves como complementación.</p>
---	--

La atracción, en este caso, no responde a un criterio armónico, ya que, como puede observarse, la tonalidad queda oculta o escondida, si bien podemos hablar de la existencia de centros tonales⁵. El peso que ejerce este sonido **mi** nos hace pensar que en L. Brouwer, la primera unidad recurre a un elemento referencial que se aproxima al efecto producido por el contrabajo en el **son**, e incluso a los sonidos acentuados y repetidos que ejecutan el **tres**, o por lo general los instrumentos de cuerdas pulsadas en el **son**, o en otros géneros, a manera de sostén o soporte. La segunda unidad, por los valores sintácticos ya descritos, queda **aspirada** en función similar a las **formas del habla del hombre cubano**: el movimiento ascendente de este giro melódico y su terminación abierta, colgante, suspendida, constituyen manejos muy usuales en nuestra música.

En tal caso, el compositor suele **repetir el evento** o **cerrar de manera abrupta**, como en la pieza IV de R. Valera (**Siete Piezas Para Piano**).

Véase después el ejemplo n°1.

⁵ Remitirse a la página 119 del Apéndice I.

Ej.3

Handwritten musical notation for Ej.3. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. A box highlights a melodic phrase with a slur. Labels include "Terminación abierta" above the box, "continúa" below the staff to the right, and "Cierre abrupto" below the bottom staff. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, with notes corresponding to the top staff.

La complementación, por tanto, se da en el sentido de conclusión de la idea- el contraste mismo, por esta razón, adquiere tal carácter- y como apoyo a la función de atracción que ejerce el primer componente. Si bien por un lado, el movimiento melódico ascendente y la figuración permiten que este evento se sienta, se perciba más ligero, por otro, encontramos intervalos que hacen de eje, como la segunda- y su inversión en séptima- que se mantendrán durante toda la primera parte de la obra y que dividen el acorde en dos estructuras o planos.

Ej.4

Handwritten musical notation for Ej.4. It shows a single staff in treble clef with a key signature of one sharp. A melodic line is shown with notes and stems. A bracket below the staff labels two intervals as "2da" and "2da", with a larger bracket below them labeled "eje".

El principio de mantener estos puntos de apoyos en los momentos de desplazamientos o movimiento, aparece en toda la obra;

Ej. 5



referencia

Ej. 6



La progresión descendente se realiza con intervalos de terceras y segundas que encontramos en el motivo generador. El impulso se logra con el empleo de la cuarta y quinta que aislamos,

Ej. 7



arrojando que: este intervalo eje (segunda), no solo se mantiene, sino que funciona como sostén, dada la reiteración y la combinatoria.

Ej. 8



La progresión ascendente se realiza con intervalos de séptima (inversión de la segunda); El impulso se logra con el empleo de cuartas.

Grupos Secuenciales

y reitera este sentido de ostinato, incluso en **registros distintos**, sin perder las exigencias propias del lenguaje musical.

Ej.9

Ej.10

Handwritten musical notation for Ej.9 and Ej.10. Ej.9 shows a treble clef staff with three notes in the first measure, labeled "compás 1". Ej.10 shows a treble clef staff with a sequence of notes in the third measure, labeled "compás 3", including a triplet and a dynamic marking "mf" with a crescendo hairpin.

Sonidos repetidos que funcionan a manera de pedal, en los momentos de **relativa estabilidad**. En ambos casos se observa la ubicación de estos (los sonidos), en planos diferentes.

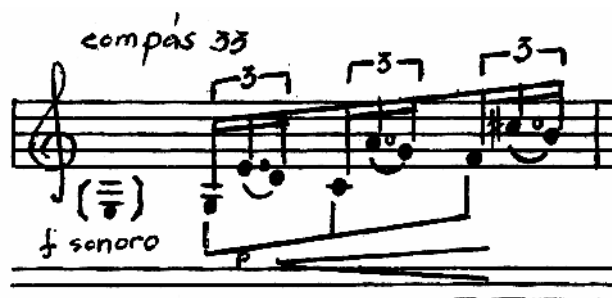
Dinámica, densidad sonora, figuración y función contribuyen a otorgarle un sentido de impulso.

Ej.11

Handwritten musical notation for Ej.11. It shows a treble clef staff with a sequence of notes, labeled "compás 32". The notes are grouped into a five-measure phrase, indicated by a bracket with the number "5". A dynamic marking "mp" and a "cresc" hairpin are present below the staff.

Los momentos de movimiento o desplazamientos reiteran no solo los sonidos, intervalos y figuraciones rítmicas aparecidas con anterioridad, en el motivo generador,

Ej.12



sino también la colocación de los eventos sonoros en planos diversos. Remítirse al ejemplo n°1. Compárese con el ejemplo n°11.

La relación **estabilidad – movimiento**, que dejamos reseñada en las referencias 9 al 12; así como la de **contracción** (o concentración)-**expansión**, que mencionamos en la página 10, se expresan en la música cubana a través de un claro y evidente contraste, diríamos de carácter enfático, desde el inicio mismo de la pieza.

Estos contrastes, como ya se ha visto, pueden darse de diversas formas. Las más características en **Elogio de la Danza** son aquellas que dan paso a un **comportamiento de segmentación periódica** en el curso de una idea⁶.

Ej.13

Los dos motivos con corchetes constituyen contrastes evidentes y permiten agrupamientos irregulares. Si seguimos la línea melódica, nos damos cuenta que las relativas cesuras que se establecen por la presencia

⁶ Obsérvese la presencia de motivos contrastantes y su comportamiento específico en las páginas 119 y 120 del Apéndice I.

de aquellos motivos contrastantes (A-B), implican la existencia de unidades (X-Y) que, en cuanto a extensión, **no son equivalentes entre sí**, una es más larga y la otra más corta.

En el primer caso no se produce un cambio de figuración; con la adición de acentos- que demanda el compositor en la partitura- y una indicación de **forte**, logra que este evento se ubique en un plano más inmediato, es decir, se destaque con relación a aquellos otros que lo anteceden y le suceden⁷.

En el segundo caso, el cambio de compás nos señala que los seis sonidos que constituyen el motivo que marcamos por **B**, deben ser realizados en un **golpe** lo que produce el efecto de compresión, de contracción que se apoya en la figuración, en el ataque de un sonido (re), así como en la dinámica.

El rasgo esencial de este tipo de contraste, que acabamos de describir, es que los motivos que así se distinguen del resto, porque implican cambios bruscos, **aparecen y desaparecen con cierta frecuencia**, a veces en puntos diferentes, como en el ejemplo 14, y como lo ilustramos en el ejemplo 13.

Ej.14

The image shows a musical score for Example 14. It consists of a single staff in treble clef. The piece begins in 12/8 time, marked *mf marc.* The first section features a rhythmic pattern of eighth notes. At the 9-measure mark, the time signature changes to 9/8. Two specific motives are highlighted with brackets and labeled "motivo contrastante". The first is a six-note phrase starting with a sharp sign, and the second is a similar phrase starting with a natural sign. Both are marked with accents and dynamic markings.

La sensación de “corte” o “cesura” nos da este sentido de fragmentación como si la melodía, el canto, por instantes se quebrara.

⁷ Tales procedimientos de superposición de diferentes medios expresivos para lograr un efecto de color de carácter contrastante, son típicos para la música cubana. Esta concepción conlleva al tratamiento tímbrico en franjas, en planos superpuestos o alternantes. Para el músico profesional los recursos que da la armonía y el contrapunto, permiten individualizar la marcha de las voces.

Ej.15

En Leo Brouwer, como ahora, en el transcurso de **Elogio de la Danza**, estos **signos identificables** adquieren dimensiones distintas dadas sus presencias más o menos fuertes en dependencia de la función de cada parte. Lo cierto es: podemos hablar así de una **estabilidad relativa**, de impulso⁸, y un **movimiento**, de apoyo o complementación, que responden, en definitiva, a tres principios constructivos: 1) acontecimientos del bajo irregularmente distribuidos, 2) desplazamientos dinámicos, y 3) ataques de sonidos en planos distintos con sus funciones respectivas, entre otros. Algunos de estos recursos constituyen expresión de las propuestas del compositor en esta obra, pero no excluyen la presencia de estos propios principios en otras obras del mismo compositor, como también en otros compositores, incluso, en algunos casos, independientemente de la época o del período en que las obras fueron escritas.

Probablemente la pieza IV, de la obra **Siete Piezas Para Piano**, de Roberto Valera, sea un tipo de obra “sui generis”, en la que estos rasgos se manifiestan, no obstante recurrir en el proceder compositivo a una clara estructuración de su discurso en lo que vamos a considerar ahora como **períodos**, digamos como principio de organización de la idea musical.

Al respecto podemos plantear que no es menos cierto, y esto ameritaría un cuidadoso estudio, que han existido factores diversos de tipo técnico y

⁸ Los momentos de impulso se dan a través de la dinámica, altura, figuración, función o sentido, con la particularidad de que el silencio juega un papel esencial, tanto en los momentos de desplazamiento de la música, como en los **reposos de carácter tensos**. Con frecuencia, en los instantes de cierre o terminación de la idea, se recurre a buscar estos puntos de relativa **estabilidad**, a la vez de **tensión**.

cultural que históricamente, en el transcurso del siglo XX, se han comportado como frenos o impedimentos para la innovación.

En el “Prólogo” para este trabajo valoramos, en la música cubana, el concepto de supeditación de distintos parámetros a uno fundamental, que en nuestro caso sería: subordinar los elementos armónicos o formales al ritmo para la música de origen africano, y que caracterizó una buena parte de la música culta a partir de los años veinte al cincuenta del siglo XX⁹.

Habrían, por supuesto otros factores, precisamente las estructuras formales regulares (período, frase, semifrase), que conllevaron a una conceptualización de equilibrio, de belleza, tal y como la práctica musical decantó, y establecieron un uso, un manejo por parte de los compositores que pueden hoy día impedir la concentración y expansión de las estructuras, tratamientos éstos, propios de la música de nuestro tiempo.

Desde luego, la obra de R. Valera¹⁰ demuestra lo contrario, lo que nos hace pensar que, el **período** constituye en este compositor un principio formal externo en el que él se apoya para organizar la idea musical, pero no implica su modo de estructuración como concepto, puesto que además de los factores comunes presentes en esta obra- comparables con la obra de L. Brouwer, ya analizada- lo que más salta a la vista es la combinatoria que resulta de un particular uso de la articulación.

⁹ Dentro de la tradición occidental, desde la polifonía en adelante, toda la música se basa en el intervalo más que en el ritmo, que se subordinó siempre a la función privilegiada que ejerció la armonía. El ritmo, como temporalidad que estructura la música, emergió como un problema central únicamente en el seno de un mundo musical contemporáneo bajo la influencia de tradiciones musicales extraeuropeas.

¹⁰ Forma parte de un ciclo de siete piezas para piano escritas entre 1962 y 1965, justamente antes de su viaje a Polonia en este último año, beca que le otorgó el gobierno cubano para estudiar durante dos años en la Escuela Superior de Música de Varsovia. Nacido en La Habana, en diciembre de 1938, estudió en el Conservatorio de La Habana bajo la dirección de Leo Brouwer, José Ardévol y Edgardo Martín. Trabajó en el departamento de música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. A su regreso de Polonia, fue designado subdirector del Conservatorio Alejandro García Caturla y, en 1968 pasó a ocupar la cátedra de armonía y técnicas contemporáneas en la Escuela Nacional de Arte. Desempeñó el puesto de presidente de la asociación de músicos de la Unión de escritores y artistas de Cuba. Actualmente es profesor de composición del Instituto Superior de Arte. Su catálogo comprende desde obras para orquesta y música de cámara, hasta piezas para voz y coro y música coral. Para ampliar la información, consúltese el Apéndice II.

Entre estos aspectos comunes, es notorio, en Valera, la presencia de sonidos repetidos que funcionan a manera de ostinato pero que, en este caso enfocaremos desde otro ángulo, también explicable en **Elogio de la Danza**, de Leo Brouwer.

En la pieza número cuatro, para piano, la reiteración de sonidos que varían de altura, en el transcurso de la obra, constituye, prácticamente en todos los casos, componente de las relaciones interválicas que el compositor emplea predominantemente en esta pieza (la cuarta). De este modo, si bien las alturas de los sonidos que se repiten cambian, sus funciones y resultantes sonoras son las mismas o similares, por lo que, vistos desde el ángulo de su función (búsqueda de color a partir de la altura), los sonidos son los mismos, ubicados en tesituras diferentes. Esta imagen reiterativa no obvia, sin embargo, la presencia de un diseño melódico.

Ej 16

Referencia



Ej 17



Compárese con el ejemplo 16.

Ej 18



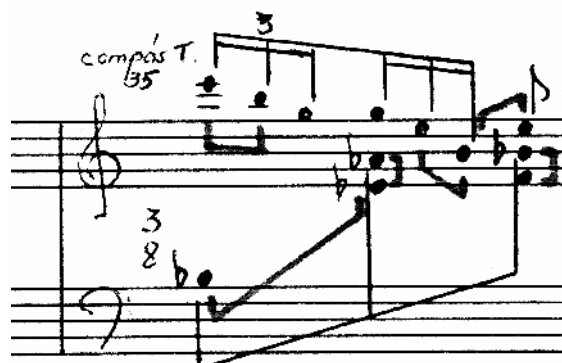
Compárese con los ejemplos 16 y 17. Véase después el ejemplo 19.

Ej 19

La altura del sonido fa que se repite, cambia (fa#). Compárese con el ejemplo 18. El movimiento ahora se realiza descendente¹¹.

¹¹ Remitirse a las páginas 125 y 126 del Apéndice I.

Ej 20

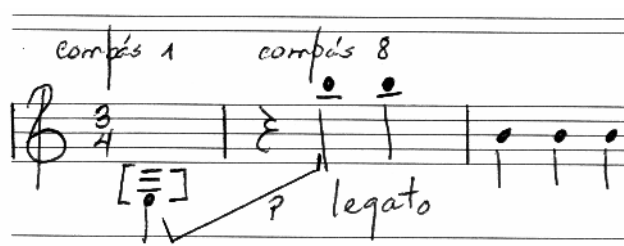


La referencia (mi-si) que aparece en la voz superior se ubica en tesituras diferentes, así como los intervalos (fa-sib) (mib-lab), que se encuentran en un plano más grave. Compárese con el ejemplo 18.

El movimiento entre dos puntos extremos de un ámbito de cuarta, o de quinta como ocurre también en **Elogio de la Danza**, es característico para las formas de realización del canto africano. “La música que aún se conserva en los grupos yorubas está estructurada a partir de la distinción de dos planos sonoros. Los motivos melódicos forman una cadena que se apoya en dos puntos terminales” (León, 1984:55).

Elogio de la Danza.

Ej 21



En la sección inicial de la primera parte (Lento), la música se mueve entre los centros mi y si a pesar de que el punto culminante se halla en el do#, que constituye una extensión en octava alta de un movimiento resolutivo de segunda descendente (re do#) y que señala la presencia de uno de los intervalos más frecuentemente usados en toda esta parte (la séptima).

El movimiento entre dos puntos extremos de un ámbito de quinta se realiza a nivel de macroestructura. Véase después el ejemplo 1.

Pieza IV de R. Valera

Ej 16

Referencia

Los ejemplos del 17 al 20 muestran la permanencia del intervalo de cuarta y el valor de esta relación de alturas.

El movimiento entre dos puntos extremos de un ámbito de cuarta se realiza a nivel de microestructura. Remitirse a los ejemplos del 17 al 20.

La idea temática en lo fundamental, comprende cuatro compases, pero en sus dos unidades más mínimas se conforman grupos que no corresponden con las divisiones establecidas por el compositor, con el lugar que ocupan las barras divisorias. Los acentos, ante todo, producen este efecto de correr de lugar estas líneas en busca de una mayor flexibilidad, al cambiarse el concepto estrecho de compás¹² y de partes fuertes y débiles, por el de unidades sintácticas y sonidos acentuados que demandan, según su ubicación, combinatoria y significación, **varios tipos de lecturas** muy útiles para la interpretación.

Ej 22

¹² El ritmo clásico recortado y medido convenientemente gracias al compás, se sustituye por un ritmo más interior, más sintético que existe en la conciencia musical del creador.

Determinación de la primera unidad (núcleo generador) por los siguientes valores:

- Acentuación del sonido **la** en la línea melódica superior e indicación de legato.

Ej 23



- Combinación de valores cortos con largos: produce un efecto de pausa relativa, de reposo suspendido, no concluso.

Ej 24



-
Giro melódico de carácter cíclico.

Ej 25



Determinación de la segunda unidad por los siguientes valores:

- Repetición de un mismo sonido **mi** acentuado.

Ej 26



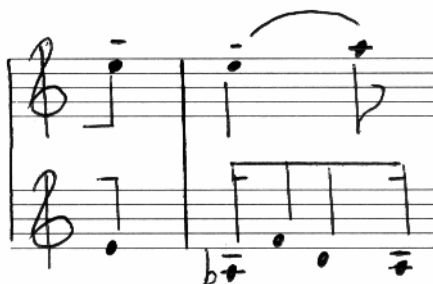
- Terminación abierta en combinación con el legato.

Ej 27



- Figuración sincopada que transcurre en un plano más grave.

Ej 28



- Cierre abrupto. Remitirse al ejemplo 3.

Determinación de la tercera unidad por los siguientes valores:

- Sonido en el grave (sol) que sustituye al sonido que se omite con la colocación del silencio de semicorchea. Este sonido grave suena más fuerte para **servir de referencia** al otro evento que se produce en la línea melódica superior.

Ej 29



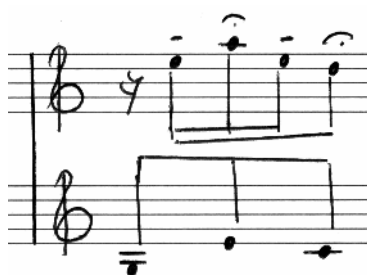
- Compárese con el motivo inicial generador. En lugar del sonido **mi** pudo haberse escrito un silencio. El efecto es similar.

Ej 30



- La combinación de figuración y articulación (acento-staccato-legato) le otorga a este motivo un sentido **martillante**. Si bien esta unidad coincide con las líneas divisorias de compás, este sentido martillante produce el efecto de acortamiento.

Ej 31



Determinación de la cuarta unidad por los siguientes valores:

Similar a lo que ocurre en la tercera y segunda unidades.

- La voz superior es exactamente igual a la que transcurre en la tercera unidad, mientras que, la que ocurre en un plano más grave es similar a la segunda. En este caso los sonidos de este motivo con relación a lo sucedido con anterioridad, se reordenan de manera diferente.

Segunda unidad. Plano más grave

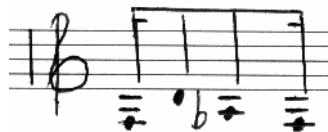
Ej 32



La referencia la constituye el sonido lab

Cuarta unidad. Plano más grave

Ej 33



La referencia la da el sonido fa

El núcleo generador contenido en esta idea temática puede enfocarse, de acorde a su uso posterior, desde el punto de vista figurativo y melódico en cuanto a :

Si intentáramos repetir rítmicamente este motivo de manera continua y las diferencias de altura que están fijadas las entendiéramos como sonidos que se ejecutan en zonas diferentes del parche de un tambor cualquiera, la resultante no estaría lejana de los eventos rítmicos que habitualmente estamos acostumbrados a escuchar en un **toque africano**, sea cual fuere.

Desde este ángulo, este motivo bien pudiera interpretarse como efecto estereotipado de fórmulas que comúnmente se encuentran en la música de antecedente africano, cuya característica es que los giros o sucesiones que ocurren muy a menudo, se convierten en imágenes fijas con sentido

unívoco bien patente. Tan unívoco, que una vez que se presenta el comienzo, inmediatamente y automáticamente se produce una espera de la continuación prevista. La fórmula lleva inexorablemente a un determinado resultado.

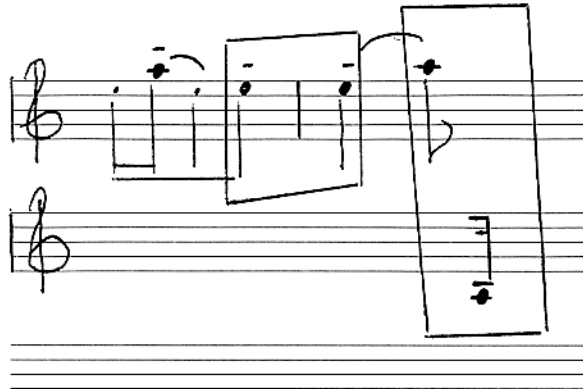
Melódicamente el giro es de carácter cíclico y se contrapone a este otro, descrito en párrafos anteriores, de terminación abierta, suspendida.

De este modo el giro melódico, la articulación y figuración condicionan un comportamiento de relativa estabilidad en aquella primera unidad con relación a la que le sucede que tiende más a movimiento, si bien a nivel de semifrase (macroestructura de esta microestructura), la repetición misma, aunque con variables, de este evento musical en los dos siguientes compases, hace que la reiteración se perciba también como movimiento. En todos los casos la relación de alternancia entre motivos que funcionan con relativa estabilidad y motivos que tienden a movimiento o proyectividad, se mantienen.

Por otra parte, si observamos atentamente los cuatro primeros compases, notaremos inmediatamente que existen dos líneas melódicas independientes (la que corresponde a la voz superior y la que transcurre en un plano más grave). Sin embargo, los ejemplos así como las caracterizaciones que hemos venido ofreciendo en el transcurso de nuestra explicación, ponen en evidencia la necesidad de leer este pasaje en un sentido de verticalidad, como superposición. Desde luego, la notación pianística no permite otra posibilidad, puesto que se cuenta con dos manos para tocar. Se trata de entender que las combinatorias que el compositor realiza, exigen una lectura que no pierda de vista la diversidad de planos yuxtapuestos, a manera de relieves, salientes, que aquí se ponen de manifiesto.

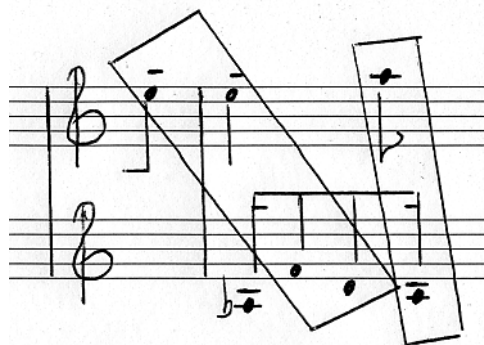
Veamos los siguientes ejemplos:

Ej 34



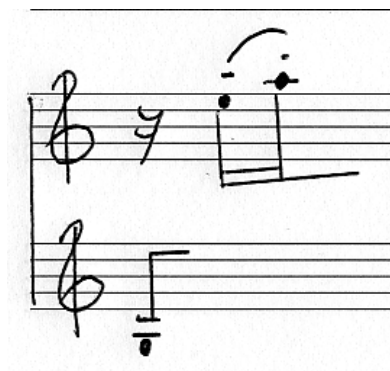
Al interpretar este fragmento tocando solo los sonidos acentuados y el cierre, pero pensando en todo lo que está escrito, resulta que: el sonido inicial la se ejecuta con una intención menos marcada en relación a los sonidos mi acentuados que se suceden a continuación. La repetición del acento en un mismo sonido funciona como impulso y enfatiza este carácter marcado que resuelve en una terminación abierta y en el cierre abrupto de este pasaje.

Ej 35

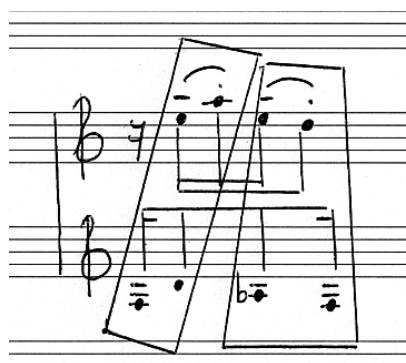


Prolongación de aquellos sonidos más agudos mi, en un plano diferente.

Ej 36



Ej 37



El efecto de acortamiento permite estudiar este evento tal y como aparece en el ejemplo 36, en especial para resaltar el ataque del sonido mi, pero tómesese en consideración que este motivo más pequeño no constituye una unidad sintáctica en sí misma. Aquí la figurativa restante y el giro melódico completo, resultan determinantes. La ejecución de este fragmento es rápida y al estudiarse, por tanto, se debe hacer simultanear ambas formas de lecturas.

La prolongación o la relación proyectiva de estas unidades sintácticas o grupos, en planos tímbricos distanciados, a partir de registros distintos, o en planos diferentes a manera de relieves, intermitentes, exigen una **demanda de atención** por la diferenciación de los detalles, lo que expresa un trabajo pormenorizado con los medios expresivos que contempla la obra.

Al intentar la representación gráfica de estas peculiaridades de lectura a través de la notación convencional, resulta que esta notación no siempre refleja exactamente el fenómeno musical resultante y solo permite una aproximación promedio dada en relaciones simples, de lo que constituye un fenómeno más complejo. Quizás esta sea la razón por la que comúnmente los compositores e intérpretes refieran el hecho de que en la música cubana lo que suena finalmente es más de lo que está escrito y que el ejecutante conoce y reproduce a veces sin necesidad de aclaraciones e indicaciones en la partitura.

Este fenómeno que devino en este siglo en búsqueda de soluciones de escritura que respondiesen a las exigencias del compositor, a las demandas tímbricas, de dinámica, hasta formas y estilos de ejecución, quedó resuelto, en gran medida, en las varias manifestaciones de la música de vanguardia- desde la música concreta hasta la aleatoria, la puntillista, etc.-, las cuales han supuesto grandes problemas de grafía.

Los nuevos rasgos que caracterizaron estas músicas, fueron: los nuevos sonidos, no solo los producidos por instrumentos, sino los “ruidos” y los sonidos sin altura determinada, las estructuras rítmicas ajenas a toda tradición, entre otros.

Habiéndose demostrado que el pentagrama era inadecuado al fin propuesto, se ha recurrido a infinidad de signos integrables al objeto, con el fin de fijar la nueva realidad sonora. En la música aleatoria, a veces, se ha abandonado completamente el pentagrama y se ha hecho consistir la partitura en elementos gráficos de representación plástica que deben servir de “libre” estímulo para el ejecutante, quien entonces crea una obra valiéndose de las infinitas posibilidades que el compositor ofrece. Asimismo, se ha dado el caso de composiciones hechas por secciones que se pueden unir las unas a las otras de muy distintas formas.

Estos recursos revelan esa fuerte exigencia de crear una relación abierta y creativa entre el ejecutante y el público. Así, la composición se plantea con frecuencia como una serie de elementos aislados, frente a la cual el intérprete y el receptor deben ejercer su actividad unificadora con el fin de instaurar las relaciones pertinentes entre dichos elementos.

En el año 1961, Leo Brouwer fue invitado al Otoño Varsoviano, conocido festival polaco especializado en la música de la llamada vanguardia. El estreno de un conjunto de obras entre las cuales se encuentran **Homenaje a las víctimas de Hiroshima**, de Penderecky, “causaron un impacto tremendo”. “Aquella audición en Varsovia fue un impulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana” (Brouwer, 1982:26-27).

A partir del año 1964, se hizo la audición en Cuba de **Sonograma 1** (1963) de L.Brouwer, para piano preparado- primera partitura aleatoria escrita en Cuba- a la que le siguieron una serie de obras de música concreta y electrónica de diversos compositores.

Para los cubanos, estas constantes son información no determinantes en la manera de hacer, pero sí formantes en el repertorio de referencias, en el balance técnico y estético de sus obras.

La Espiral Eterna de 1971 para guitarra, emplea procedimientos aleatorios controlados, a través de los cuales su compositor, Leo Brouwer pone de manifiesto rasgos constructivos que muestran lo común de un proceso de identidad, a pesar de valerse de procedimientos y técnicas

composicionales distintas, cuyas funciones no distan de las empleadas en obras de concepciones más “tradicionales”.

Así tenemos que, en la primera sección aparecen varios grupos cortos que se suceden a partir de un grupo base conformado de tres elementos con un componente esencial: la nota fija al aire que tiende a servir de eje, en torno a la cual se mueven el resto de los sonidos que integran el grupo.

La función de estos grupos, en la primera sección, consiste en su repetición variable, la cual implica grados de concentración y expansión al alternarse, en una combinatoria específica, el grupo base y sus variantes con otros grupos que representan ampliaciones de los generadores o motrices¹³.

Ej 38

A Grupo base
1

PPP ← PP
dejar vibrar siempre

Ej 39

Variantes

6 13 15

PP PP PP

La música dentro de un rectángulo es repetible.

¹³ Ampliar la información de los ejemplos del 38 al 44 en las páginas 133 y 134 del Apéndice I.

Las tres líneas diagonales, que atraviesan la figura, indican que los grupos se ejecutan muy rápidos.

Ej 40

11

12

Grupo base

Ampliación del grupo

Ej 41

15

16

Grupo base variante

Ampliación del grupo

En otra sección de la obra, Leo Brouwer utiliza, de manera esencial, el mundo sonoro que le rodea; lo apresa y devuelve en imágenes sonoras nuevas, sintéticas, pero sustentadas en nociones artísticas que caracterizan un modo compositivo cubano.

Obsérvese a continuación en los ejemplos del 42 al 44 los rasgos siguientes:

-Ataques muy acentuados de sonidos aislados en combinatoria con tipos especiales de glissandos y vibratos que ayudan a enfatizar aún más estos ataques.

Ej 42

8 Un poco lento

Ej 43

glissando perpendicular a la cuerda con las uñas de la mano derecha.

- Función de atracción de aquellos sonidos en relación a los grupos que los acompañan, los cuales se caracterizan por: velocidad e intensidad variables.

Ej 44

- Efectos tímbricos contrastantes dados en: formas específicas de toques (legato, pizzicato, staccato) y alternancias, entre los modos de ataques de los sonidos aislados y los grupos. La alternancia además expresa relaciones irregulares, al combinarse grupos de constitución diversa, con variables de altura, velocidad e intensidad. Véase ejemplo 44.

-Y, por último, efecto de acortamiento en las formas de ejecución que demanda el compositor en la obra. Remitirse al ejemplo anterior.

Hay que destacar que en los momentos de improvisación de **La Espiral Eterna**, Leo Brouwer recurre a referencias que se apoyan en intervallos específicos los cuales, funcionan a manera de soporte en un plano tímbrico más de fondo, profundo, para superponer otros grupos- ubicados en relieves inmediatos- y establecer así un contrapunteo, cuyas formas de realización, en gran medida, son determinadas por el intérprete, a partir de estos presupuestos de estilo.

Ej 45

Handwritten musical notation for Ej 45. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation shows a series of notes with stems pointing downwards, indicating a descending line. Handwritten annotations include "improvisar sobre las notas y las figuraciones" and "no cambiar las notas".

Aquí las figuraciones lineales están dibujadas con saltos interválicos que caracterizan rasgos estilísticos del compositor. Véase después los ejemplos que corresponden al análisis de Elogio de la Danza.

Ej 46

Handwritten musical notation for Ej 46. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a series of notes with stems pointing downwards, indicating a descending line. Handwritten annotations include "40'' 45''", "sfz (muy corto)", ">> sim.", and "segue".

Obsérvese la superposición de grupos a manera de relieves con funciones respectivas.

En resumen, **La Espiral Eterna** constituye una obra en varias secciones basadas en tres notas conjuntas que van gradualmente desde el sonido determinado al indeterminado. **La Espiral Eterna** busca la expansión de la materia sonora por ascenso y descenso y encuentra distintos elementos

contrastantes, a veces explosivos, en fin, conjuga el paisaje circundante con el clima universal.

Durante este período, L. Brouwer va rechazando un poco las formas periódicas y las sustituye por núcleos de cuatro o cinco notas. Abandona las formas musicales tradicionales para emplear, incluso, formas extramusicales: geométricas, pictóricas.

En todo proceso de transformación de la creación musical, han tenido mucho que ver los grandes aportes de la ciencia, y estos van desde la ampliación del sonido de los instrumentos convencionales, la creación del sintetizador y el uso del ordenador como vía de expresión, hasta la elaboración de la música por otros medios mecánicos- bandas magnetofónicas, por ejemplo- sin el empleo de instrumento convencional alguno o con la mezcla de ambos a la vez.

Esta situación se da en Cuba hacia la década de 1960, cuando se inicia un proceso en el cual el compositor se planteó la necesidad de emplear nuevas técnicas y los recursos que ofrecen las sonoridades más novedosas posibles. Se plantea la conceptualización como propuesta filosófico-estética y enfrenta una problemática que ha inquietado a todos los artistas desde hace algunas décadas: El tiempo.

La teoría y la práctica científicas de los últimos años han llevado al hombre a enfrentar nuevos conceptos, con revolucionarias concepciones acerca de las dimensiones esenciales de la realidad concreto-sensible. El tiempo y el espacio, por ejemplo, como formas de existencia de la materia, se presentan para el hombre actual, bajo la dimensión de nuevas leyes y preceptos teóricos. Leo Brouwer, Roberto Valera, Carlos Fariñas y Harold Gramatges se lanzan a la “aventura” de remover el ambiente musical cubano, tal como lo habían hecho en la década de 1930, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán.

El problema del tiempo, por tanto, ha preocupado a más de un creador en las diferentes manifestaciones del arte y la literatura¹⁴. En Cuba, en la esfera de la música alrededor de los años 70, aparecen una gran cantidad de obras las cuales reflejan en sus títulos y estructuras estas propuestas de manera consciente.

¹⁴ La intuición de una diferente naturaleza del tiempo se tiene a partir de C. Debussy. En él se da la primera tentativa para dejar de concebir la música como discurso lineal y rectilíneo, lo que se consigue gracias a la copresencia de varias sucesiones temporales (búsqueda de asimetrías rítmicas), mediante el rechazo de las formas preestablecidas.

Devenir de 1970, para orquesta, logra expresar el decursar del tiempo, o, mejor, de la acción en el tiempo a través del proceso de acumulación en el que se muestran gradualmente los formantes que constituyen la materia sonora seleccionada por su compositor, Roberto Valera.

Ej 47

The image displays a musical score for 'Devenir' by Roberto Valera, specifically Example 47. The score is arranged in a vertical layout with the following parts from top to bottom:

- Clarinetto in Do**: Marked 'J. ca. 80', starting with a *p* dynamic and ending with *pp*.
- Trombe in Do**: A three-part setting (I, II, III) with dynamics ranging from *p* to *f*.
- Tuba**: Marked 'J. ca. 80' and 'Stacc. Rhythmic', starting with a *p* dynamic.
- Violini I & II**: Marked 'J. ca. 80', starting with a *p* dynamic.
- Viola**: Marked 'J. ca. 80', starting with a *p* dynamic.
- Violoncelli**: Marked 'J. ca. 80', starting with a *p* dynamic.
- Contrabbassi**: Marked 'J. ca. 80', starting with a *p* dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks. A vertical dashed line is present on the left side of the page.

Las contraposiciones de materiales temáticos no excluyentes pero sí distintos, conforman los planteamientos iniciales de la obra. Las funciones de soporte, estables, no sólo se mantienen sino se **intercambian**, alternan o superponen con aquellas otras que tienden más a movimiento. Este intercambio de funciones logra concretarse en la zona

climática y es preparado también, gradualmente desde el comienzo mismo.

Tres recursos composicionales son utilizados en este proceso de preparación:

- Las combinatorias de alturas dadas en una interválica que se desenvuelve a partir de segundas, preferentemente, y cuartas, a manera de impulso.
- Los relieves tímbricos en entradas graduales, dados en el manejo de la instrumentación. Las múltiples interrelaciones que de ello se derivan, determinan, en el decurso de las ideas agrupadas en secciones, momentos de concentración o contracción y expansión.
- Los modos de alternancia, superposición, contrastes en: Tipos determinados de toques o formas particulares de ejecución. Estos modos de combinatorias conllevan a cambios entre los instrumentos que ejecutan estructuras más estables (a manera de soporte o apoyo) y entre los que realizan eventos contrastantes.

Los contrastes se producen por: diferencias de densidades sonoras a través de timbres distintos y las gradaciones progresivas en el empleo de las combinatorias tímbricas hasta llegar al efecto percutido realizado por las trompetas en do, que consiste en golpear con la palma de la mano la boquilla, preparando así la entrada de la percusión.

En lo sucesivo, los modos de alternancia, superposición y contrastes-a los que habíamos hecho referencia- le permitirán al intérprete un uso más libre de los elementos tempo y ritmo dentro de un área cada vez más vasta de posibilidades. En momentos particulares se recurre a una notación aproximada, para detalles esporádicos, o en secciones delimitadas de la composición.

Ej 48

The musical score for Example 48 consists of five staves. The top staff is for Violin I (vi. I), the second for Violin II (vi. II), the third for Viola (Vla.), the fourth for Violoncello (Vcl.), and the fifth for Double Bass (Cb.). The score is divided into three measures. In the first measure, all instruments play a melodic line. In the second measure, each instrument has a 'Solo' section. In the third measure, the instruments play a pizzicato passage. Dynamics are marked as p, mf, f, and mp.

El contraste, que representa el pasaje ejecutado por los violines solos primero, segundo y chelo, resalta a este evento y lo ubica en otro relieve tímbrico, para inmediatamente desaparecer, efecto similar que anteriormente realizaron las trompetas y más adelante escucharemos en el piano¹⁵.

Estos contrastes significativos aparecen y desaparecen con cierta frecuencia y responden a funciones específicas que son determinadas por los manejos y formas de realización del material sonoro seleccionados por el compositor según sus códigos.

¹⁵ Ampliar la observación de este ejemplo en la página 142 del Apéndice I.

Ej 49

The image shows a musical score for Exercise 49. It consists of several staves:

- Fl. picc.**: Flute Piccolo, starting with a series of notes and rests.
- Trb. I, II, III, IV**: Four Trombone staves, each with a "bouché" (muted) instruction. They play a sustained note.
- Tub.**: Tubas, playing a melodic line with slurs.

The score includes a rehearsal mark (a square with the number 2) and a dynamic marking of *ppf* (pianissimo fortissimo) at the end of the tuba part.

El contraste que realiza la flauta, cada vez se hará más significativo.

Con la entrada de los instrumentos de viento metal, comienza de manera intensiva la preparación al clímax en el que se incrementa aún más el papel de estos contrastes, a partir de la presencia de eventos ejecutados inicialmente por las maderas, los cuales gradualmente adquieren corporeidad hasta el punto donde se produce definitivamente el intercambio de funciones.

Este intercambio de funciones resulta de gran importancia para la música cubana.

Al enfrentarnos al estudio de diversas obras, con frecuencia encontramos que un mismo evento puede tener funciones distintas o enfocarse desde ángulos diferentes en dependencia del efecto que produzca, a través de combinatorias específicas, el tipo de figurativa, acentuación y giro melódico empleados, entre otros factores. La reiteración de una estructura o motivo, por ejemplo, no necesariamente implica la mantención de una misma función, como se demostró en **Devenir**. De esta manera la articulación y los relieves tímbricos deben quedar claramente expresados en la partitura.

Es sabido, que tradicionalmente la notación no es más que una indicación aproximada de las intenciones del compositor con respecto a la ejecución y que toda la historia de su desarrollo puede describirse como la progresiva codificación en fórmulas gráficas precisas de espacios confiados anteriormente a los convencionalismos de la praxis ejecutiva. Desde este punto de vista los signos, que como indicadores nos señalen el énfasis de los parámetros que actúan como principios constructivos, deben quedar representados de una u otra forma.

Las estructuras que por contraposición en el comienzo de la obra aluden a movimiento, ahora se emplean con un sentido más estable, a nivel de macroestructura, mientras que, los instrumentos de viento metal que junto a las cuerdas venían aportando una función de soporte, a partir de este instante contrastan de manera alterna con los eventos que realizan las maderas, para volver a repetir el procedimiento hasta incorporar todos los agrupamientos instrumentales, e inmediatamente diluir¹⁶.

¹⁶ Consultar la página 152 para facilitar la lectura del ejemplo 50. Observar la preparación al clímax desde la página 146 del Apéndice I hasta la página 152.

Ej 50

En otras composiciones de este mismo período, podemos encontrar ejemplos de utilización del contraste como elemento complementario de una estructura, ahora sustentada fundamentalmente en la superposición de materiales temáticos genéticamente contrapuestos. Tal es el caso de la obra **Diseños**, de Harold Gramatges escrita en 1976 para quinteto de viento con el empleo de instrumentos de percusión cubana. Esta obra la dedicó al pintor y dibujante Servando Cabrera Moreno¹⁷.

¹⁷ Nace en Ciudad de La Habana el 28 de mayo de 1923. Realiza estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, donde se gradúa en 1942. Su primera muestra personal se realiza en el Lyceum de La Habana, en 1943. Ha obtenido premios en diversos Salones y varias distinciones, en las que sobresalen la Primera Mención en el VIII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, celebrado en Barcelona, en 1969. Entre sus obras más conocidas se encuentran: “Los Carboneros del Mégano” (1954), y “Héroes Jinetes y Parejas” (1964). Muere en la Ciudad de La Habana el 30 de septiembre de 1981.

Mientras que en **Devenir**, de Roberto Valera, la percusión no adquiere valor en sí misma como elemento tímbrico aislable, sino en un proceso en el que la ampliación del espectro sonoro constituye su propuesta esencial, en **Diseños** ocurre todo lo contrario. Aquí la resultante se asocia con la fuente que la genera y es por ello que en las tres versiones planteadas por el compositor, según el ordenamiento de los diez diseños de que consta la obra, el principio general que se mantiene es el de alternancia a partir del agrupamiento instrumental empleado.

Ej 51

A - T	A - T	f - T
b - PC - T	E - PC - T	G - PC - T
c - T	f - T	D - T
D - T	G - PC - T	E - PC - T
E - PC - T	H - T	A - T
f - T	I - PC solo	I - PC solo
G - PC - T	c - T	c - T
H - T	b - PC - T	b - PC - T
I - PC - solo	D - T	H - T
J - T	J - T	J - T

Legenda

Comienzo y terminación de la obra con empleo de instrumentos tradicionales europeos (T).
Empleo de instrumentos de percusión (PC).
En esta sección (D) de principio a fin se utilizan figuraciones sonoras sin inclusión de instrumentos de percusión (Procedimiento contrario al utilizado en las restantes secciones).
Las secciones f, G aparecen seguidas en las tres versiones. La G seguida de la f.
Empleo sólo de instrumentos de percusión (sección I).

El material sonoro seleccionado por el creador, responde a dos criterios fundamentales: por un lado, se recurre a determinados prototipos métricos y rítmicos propios de la música cubana, cuyos elementos devinieron en significados esenciales condicionados dentro de un orden musical cubano históricamente establecido, por otro, se emplean procedimientos cuyas combinatorias y resultantes sonoras hacen derivar timbres afines a otras culturas.

Si bien encontramos un conjunto de rasgos propios del lenguaje musical utilizado en estos años, es este un procedimiento que proviene de los compositores que se integraron en el **Grupo de Renovación Musical**, bajo la dirección del músico español José Ardévol¹⁸.

Desde luego son muchos y diversos los factores que hicieron posible tales tipos de recurrencias no exclusivas, incluso, para el caso cubano en particular, sino que como fenómeno podríamos también explicar en el resto de la América Latina.

Frente a las valoraciones impuestas por la penetración colonialista, como por la neocolonialista posteriormente, “los países colonizados se defienden, protestan y se definen usando un lenguaje propio, nacional, lenguaje que de cualquier manera esquivo el colonizador. Así, mientras más brutal es la imposición del colonizador, más se “enquista” el arte nacional, como defensa” (Brouwer, 1982:24-25).

De este proceso, salieron obras que constituyeron verdaderas caricaturas que recurrían a imágenes calcadas de lo nacional con materiales que quedaban fuera del sistema de comunicación y de las estructuras en que se integraban significativamente.

¹⁸ El **Grupo de Renovación Musical** se constituyó en 1942 en La Habana, bajo la dirección del músico catalán José Ardévol. Formado por jóvenes músicos que estudiaron con este compositor en el Conservatorio Municipal, entre ellos Harold Gramatges, Edgardo Martín, Julián Orbón, Argeliers León, Hilario González, Serafín Pro y Gisela Hernández, en el transcurso de su existencia hasta 1948, contribuyó a que el medio musical cubano se pusiera al día, no solo en lo que respecta a nuevas corrientes musicales, sino en el conocimiento de la música del Renacimiento, el Barroco y del Clasicismo. El grupo organizó numerosos conciertos en la sala de la antigua sociedad **Lyceum**, para dar a conocer la obra creadora de sus propios compositores. Alentó entre sus miembros a futuros directores, ejecutantes, críticos y profesores, los cuales han creado durante todos estos años, las condiciones para el desarrollo ulterior de la composición, la musicología, la interpretación, tal y como se ha dado en integrantes de las generaciones siguientes.

Sin embargo, a pesar del uso de fórmulas estereotipadas, el traslado mecánico de combinaciones rítmicas, la mera adición de efectos tímbricos, existieron, en ese mismo contexto, composiciones que ameritaría someter a un cuidadoso examen. Y, si bien aquellas obras pudieran parecer a la ligera un calco conceptual de las músicas que llegaron al concierto provenientes de Europa, con determinados materiales o elementos de estilo que se identificaron con algunos géneros tradicionales urbanos que en aquel entonces se escuchaban, un profundo estudio pudiera mostrar una actitud diferente en el compositor. Me refiero al compromiso de crear una música capaz de insertarse en una tradición que mostrase los propios saltos que ocurrían en la música cubana, donde los préstamos que se hacían de la música que llegaba de Europa o Estados Unidos, se limitaron a los meros recursos compositivos.

Aún hoy aparecen en algunas obras estos medios de expresión con que contó el nacionalismo latinoamericano en una etapa específica de su historia.

De esta manera, los compositores del **Grupo de Renovación Musical**, conjugaron en sus obras la polifonía, la poliarmonía y el modalismo cuyas bases habían constituido el fundamento de las enseñanzas recibidas de José Ardévol en las aulas del Conservatorio Municipal de La Habana.

Serenata de 1947, para orquesta de cuerdas, de H. Gramatges¹⁹ pertenece a este tipo de composición en la cual, en los distintos niveles de la forma están utilizados diferentes modos asociativos. En otras

¹⁹ Harold Gramatges, compositor y profesor nació en Santiago de Cuba en 1918. Después de su preparación con Dulce María Serret, en su ciudad natal, H. Gramatges cursó en el Conservatorio Municipal de La Habana, con A. Roldán y J. Ardévol, la composición y estética y con la pianista Flora Mora amplió los estudios de su instrumento. En 1942 ganó una beca y tomó cursos, en Estados Unidos, con A. Copland y S. Kousevitzky. Ha trabajado como profesor de armonía, contrapunto, historia de la música y estética, en el Conservatorio, en las Escuelas de Verano de las Universidades de La Habana y Oriente, y actualmente en el Instituto Superior de Arte. Ha dado conferencias en Cuba y en otros países. Durante diez años presidió la sociedad cultural **Nuestro tiempo**. A partir de 1961 hasta 1964 fue Embajador de Cuba en Francia. Desempeñó también otras misiones diplomáticas. Posteriormente organizó el departamento de música de la **Casa de las Américas**. En 1996 recibió el distinguido Premio Iberoamericano de la Música **Tomas Luis de Victoria** instituido por el SGAE. Su música ha logrado muchas ejecuciones en diversos países y numerosas ediciones. Su amplio catálogo abarca obras de cámara, sinfónicas, para guitarra, para piano, música para teatro, ballet y cine. Entre otras se destacan: **Dúo** para flauta y piano, **Serenata**, **Sinfonietta**, **In Memoriam**, **Móvil 1**, **Diseños**. Para más información, consúltese el Apéndice II.

palabras, en los distintos niveles de la forma están utilizados otros recursos exponentes de lo cubano.

Ello explica, cómo en esta obra se combina el tratamiento de la alternancia propio de la música cubana de origen campesino, con fórmulas de alternancia, como principio éstas en la **sonata**, considerada como expresión del tratamiento de la alternancia en tanto su aceptación universal.

En especial, en su primera y tercera partes el compositor recurre a rememoraciones de la **guajira** y el **zapateo** respectivamente, a través de determinadas tomas y reelaboraciones.

En **Serenata**, H. Gramatges parte de la **guajira de salón**, género reconocido como representativo de lo nacional en la temática campesina por los círculos consumidores del mismo y hacia los cuales va dirigida fundamentalmente esta obra²⁰.

De este **guajira de salón** el compositor asume aspectos que genéticamente devienen del folclor campesino y aún cuando no revelan la esencia del mismo, muestran un primer nivel de aproximación a la manera en que su esencia se manifiesta. La fuente de la que se parte no es directa, y por otro lado, la temática campesina no estuvo lo suficientemente difundida, como para garantizar el necesario nivel de

²⁰ En su obra, H. Gramatges emplea diversas citas de **guajiras de salón**, aunque ellas no implican la intención del compositor de escribir en su primer movimiento una **guajira**, sino simplemente utilizar su modelo para dar un contenido a la obra, procedimiento éste distinto del empleado por los autores de **guajiras** muy conocidos como Jorge Ankermann, José Marín Varona, Eduardo Sánchez de Fuentes y otros.

J. Ankermann fue el primer compositor en escribir **guajiras** tal y como se las conoce en la música profesional. Para ello él toma del **punto** fundamentalmente los giros instrumentales y los plasma a manera de estampa en sus **guajiras**. La propia sucesión de tríadas disueltas en forma de arpeggio, proviene de la parte del **tres** en el **punto campesino**. J. Marín Varona y E. Sánchez de Fuentes, escribieron **guajiras** sobre el modelo creado por J. Ankermann, con pequeñas variaciones fundamentalmente de elaboración, pero manteniendo en esencia los patrones estructurales y expresivos creados por J. Ankermann. En este sentido, si bien H. Gramatges conserva la estampa o modelo que caracteriza al género, sólo esto sirve como punto de referencia para determinar el carácter de un contenido, el cual se expresa en una forma de carácter universal.

interiorización de que la misma requiere el compositor²¹.

Los rasgos y principios que aparecen reflejados en **Serenata**, dados en interrelación, conjuntamente con los presupuestos de estilo profesional de trabajo que le impone la sujeción a determinados procedimientos formales de construcción, condicionan en el compositor la vía asumida para encarnar el contenido nacional.

En el nivel de aproximación que le es dable al autor en su obra **Serenata**, se evidencia la alternancia y la contraposición de planos tímbricos a través de la presencia de dos imágenes (una cantable a arco y una segunda en pizzicato).

Ej 52

**Primera parte del primer movimiento.
Obsérvese la contraposición tímbrica**

La alternancia tímbrica – que constituye la forma en la que el compositor manifiesta la alternancia de partes instrumentales y cantables- junto al tratamiento de los parámetros rítmico, melódico y armónico, posee no solo la capacidad de motivar tales asociaciones, sino que al mismo tiempo constituye un recurso utilizado por el autor para distinguir las distintas unidades estructurales que internamente conforman la forma **sonata**, en la cual se expresa su pensamiento musical.

La alternancia entre segmentos instrumentales y cantables como principio de construcción formal, es sustituida a través del empleo de la forma **sonata**, por la alternancia entre secciones rápidas y lentas, propia de las formas cíclicas, lo que habla del carácter secundario de la fuente de información de la cual se parte : la temática campesina.

El segundo movimiento, por su parte, plantea un conjunto de procedimientos que muestran una mayor reelaboración con respecto al primero y tercero. En este caso, me refiero al material sonoro tratado

²¹ Desde el inicio del primer movimiento, se observa un acorde repetido tres veces cuya distribución, fundamentalmente en intervalos de quinta donde también se emplea el de cuarta y sexta, y la utilización del pizzicato, lo relacionan con el rasgueado que hace el laúd o el tres en la parte instrumental del **punto**.

limitadamente dado el lugar que ocupa y la función que cumple esta sección en la obra.

Ej 53

The musical score for Example 53 consists of five staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The tempo is marked 'Andante moderato' with a metronome marking of 69. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music shows a complex interrelation of rhythmic motifs across the instruments, with dynamic markings like 'p' and 'continúa'.

Introducción. Conjunto de figuraciones soneras.

Obsérvese que se elabora un conjunto de motivos en interrelación.

Resulta un antecedente para las maneras o modos de tratamientos de este material, que en lo sucesivo encontraremos en otras composiciones, cómo el autor elabora el concepto **son** a través de la disposición lineal de elementos que se agrupan en un código de información previamente conocido. Es decir, el tratamiento del movimiento es polifónico y en cada línea melódica aparecen concatenadamente figuraciones rítmicas del **complejo sonero** que constituyen el fundamento de los diversos motivos²².

Durante toda esta parte H. Gramatges elabora este conjunto de motivos en interrelación, de manera tal que constituyen una unidad orgánica. Esta unidad no se produce por la formulación de un tema, sino porque deviene en referencia a una unidad conceptual que es la temática **son**.

De otros compositores, en obras de este mismo período- que parten de este material y fundamentalmente de los elementos rítmicos y, dentro de estos, aquellos que más se revelaron al músico culto dentro de la sección de **montuno**: el bajo sincopado, por ejemplo- muestran que los cortes de

²² Observar desde las páginas 185 hasta la 187 del Apéndice I la presencia de figuraciones sincopadas muy empleadas en el **Son**.

la acción musical no tienen que quedar necesariamente fijados sólo como consecuencia de un movimiento elocuencial amplio, sino que se producen en el instante en que la exponencia figurativa y sus componentes sígnicos ofrecen concreción. Este aspecto adquiere gran relieve en el inicio de la **III Sonata de la Virgen del Cobre**, para piano y orquesta de cuerdas (1947), de Argeliers León²³.

Ej 54

The musical score shows the beginning of the piece. It is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 63. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violin parts are marked 'Pizz' and 'arco'. The Viola part is marked 'mp'. The Violoncello and Contrabajo parts are marked 'p'. There are performance instructions like '(la mitad)' and '(tutti)'. A handwritten note at the bottom right says 'el piano duplica esta misma figuración'.

²³ Argeliers León, musicólogo, profesor y compositor, nació en la Habana en 1918 y falleció en esta misma ciudad en 1991. En 1943 se graduó de Pedagogía en La Universidad de La Habana, y en 1945 en el Conservatorio Municipal de dicha ciudad. Se inició en composición con J. Ardévol y completó su formación con Nadia Boulanger en París. En 1951 recibió una beca para estudiar folclore y didáctica musical en la Universidad de Chile. Viajó por países de América, Europa y África, ofreciendo conferencias. Participó en varios eventos internacionales: Fue delegado del VIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas celebrado en Moscú en 1964. Formó parte de los grupos de trabajo para el estudio de la música en América Latina celebrado en Caracas, convocado por la UNESCO. Colaboró con revistas extranjeras. Dirigió entre 1961 y 1970 el Instituto de Etnología y Folclore de la Academia de Ciencias de Cuba. Fue director del Departamento del Folclore del Teatro Nacional de Cuba. Fue director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional **José Martí**. Fue profesor de musicología del Instituto Superior de Arte y director del Departamento de Música de la **Casa de las Américas**. Sus composiciones se basan fundamentalmente en la música folclórica. De ésta ha tomado, sobre todo, los ingredientes rítmicos y las resultantes sonoras de los géneros populares. Ha escrito diversas obras de cámara y sinfónicas. Sobresalen, entre otras: **Concertino**, **Suite Cubana**, **Sonatas de la Virgen del Cobre para piano y orquesta de cuerdas**, **Segunda Sinfonía**. Para más información, consúltese el Apéndice II.

El intérprete debe cuidar estas cesuras establecidas, reafirmando las unidades referenciales que ejecutan violonchelo, bajo y piano a manera de cierre abrupto, y sobre todo debe tomar en consideración la dinámica que en esta obra constituye un indicador, el cual permite definir las distintas unidades estructurales que la conforman así como sus prolongaciones o relaciones proyectivas.

Prácticamente en toda la obra, el esquema rítmico de las **claves** se aísla en el piano con acordes llenos y marcados para explotar el ámbito sonoro de este instrumento, lo que trae como consecuencia, por momentos, un desnivel en el balance acústico-sonoro sobre todo si tenemos en cuenta que la función que ejercen la viola, violonchelo y contrabajo es esencialmente de apoyo, soporte.

Las estructuras de las frases determinan unidades equivalentes entre sí y fijadas en el empleo de figuraciones rítmicas (ellas determinan la articulación, que encuentra entonces un carácter más regular). La presencia de las secciones o períodos en la macroestructura, al igual que en **Serenata**, están condicionados a la utilización de formas clásicas o a tratamientos tomados de éstas.

En ambos casos- a pesar del empleo de períodos y frases simétricamente regulares- encontramos la tendencia a aproximarse a motivos cortos, lo que deviene en un sentido mayor de segmentación que se hará más enfático, que encontrará posteriormente un desarrollo hacia la **compactación**, muy dable ésta en el comportamiento sintáctico de la música profesional cubana.

Lo compacto, en esta música, se sustenta en la presencia de motivos o estructuras relativamente cortas, que se mueven, se desplazan en planos diferentes a manera de núcleos o nucleaciones complejas, que se interrelacionan por alusiones, semejanzas e incidencias, creándose así determinadas funciones: expositivas, conclusivas o de otro tipo.

Volviendo a **Diseños**, por ejemplo, al analizar las tres versiones propuestas por su compositor H. Gramatges, pueden determinarse a nivel de macroestructura dos núcleos significantes.

Un primer grupo de carácter **expositivo** conformado por las secciones A, D, E y un segundo núcleo **expansivo** que contiene a G, H, I. Las secciones b, c, f que se indican con letras minúsculas constituyen variables que producen distintos órdenes comunicativos y contienen algunos elementos aislados en el planteamiento sígnico de lo cubano,

dados en acentuaciones por ataques y combinaciones de valores regulares con irregulares que adquirirán – en las restantes secciones señaladas con letras mayúsculas – mayor grado de concreción.

En **b** se aporta, no solo el empleo, tanto de instrumentos de percusión cubanos como tradicionales europeos con sus respectivos materiales sonoros, sino la superposición de estos, y las combinatorias por variables rítmicas (de figuración y acento) ejecutados por los instrumentos tradicionales en el marco de frases construidas con elementos minimales.

En la sección **c** se hace notorio el contraste tímbrico entre dos eventos tratados por procedimientos aleatorios y en la **f** cambios de color y efectos producidos con las llaves de los instrumentos de viento que buscan un apoyo en el gesto. La interpretación musical se vuelve, en este fragmento, productora de un gestualismo cuyo contenido visual se añade al resultado sonoro y le otorga – como también sucede en el final de la obra, en que los instrumentos se dejan en posición de ejecutar hasta esperar diez percusiones – una intencionalidad escénica a la composición.

La sección **E** representa la unidad de mayor concreción en el núcleo expositivo. Sintácticamente es el resultado de las secciones A y D, generadoras de material sonoro. Se relaciona además, con **b**, tomando la funcionalidad de los materiales sonoros distintos en una construcción superpuesta.

Las relaciones A, D, E y G, H, I constituyen relaciones-eje de atracción en las combinatorias de los materiales sonoros diversos – conformados en unidades- elementos – empleados por el compositor²⁴.

²⁴ La sección **I** constituye el punto culminante en este haz de relaciones. Es la única parte de la obra en la que se emplean solo los instrumentos de percusión cubanos. El principio de alternancia entre los agrupamientos instrumentales – que se observa a nivel de macroestructura y en la sección **G** en la microestructura – aparece por tanto, en esta sección, empleado en un sentido diferente. La contraposición de materiales sonoros genéticamente distintos se manifiesta a través de efectos o procedimientos cuyas combinatorias y resultantes sonoras hacen derivar timbres afines a otras culturas en posición de superposición y / o alternancia con figuraciones rítmicas y elementos referenciales que se aproximan a determinados prototipos de lo cubano. Algunas de estas combinatorias se generan tomando unidades-elementos en una especie de estilización de estereotipos que se emplean en el **son** los cuales se detectan fundamentalmente en la utilización de acentos desplazados, terminaciones abiertas, eventos rítmicos regulares con irregulares, entre otros.

Grupo expositivo

A: Sub-grupo generador de material sonoro. Su función está dada en el mismo sentido con que se emplea en el análisis convencional : **A** (comienzo).

D: Sub-grupo generador de material sonoro. Material sonoro cubano con empleo de instrumentos tradicionales.

E: Unidad de mayor concreción.

J: Su función es reexpositiva. Se emplea en la terminación. La obra termina casi igual a como comienza.

Núcleo expansivo

G: Sub-grupo generador, al mismo tiempo de material sonoro. Material sonoro cuyas combinatorias y resultantes sonoras son análogas a otras culturas. Empleo de percusión cubana.

H: Sintácticamente es el resultado de las secciones G y A. Emplea instrumental tradicional europeo.

I: Constituye el punto culminante en este haz de relaciones.

Estas tres secciones aportan las tres posibles combinatorias que se emplean en esta obra:

G (PC T) **H** (T) **I** (PC)

Variables

b, **c**, y **f**: Producen distintos órdenes comunicativos.

En resumen, **Diseños** nos plantea ya aspectos esenciales que conforman el lenguaje musical en Cuba, desde 1960.

Ante todo, una poética del gesto y una proliferación de signos o códigos semiográficos nuevos, que reemplazan el viejo sistema de notación, algunos de estos vinculados al contexto específico de esta composición.

La estructura de la obra, por su parte, responde al principio de unir secciones diversas de distintas maneras, las cuales son seleccionadas

finalmente por el intérprete a partir de las específicas combinatorias y relaciones que ofrece el compositor.

La estructura musical se concibe laberinto de circuitos posibles, esquema global de las potencialidades contenidas en un material de partida. El azar se insinúa en el proceso de composición como parte integrante del mismo, pero siempre y exclusivamente como factor combinatorio de elementos establecidos por el autor desde fuera de la casualidad. Puede decirse que es limitada la libertad que concede **Diseños**, en la que se alinean elementos fijos junto a otros móviles, **intercambiables**, según determinadas normas.

En todas las secciones de **Diseños**, desaparecen las barras de compás y se calcula la duración en términos cronométricos. En este caso, los signos de valor de cada una de las notas dejan de ser correlativos a una precisa unidad de medida, pasando a ser indicaciones aproximadas de proporciones temporales con la duración general del pasaje²⁵.

Ej 55

Las dos líneas diagonales que atraviesan la figura indican que el grupo se ejecuta muy rápido.

²⁵ Amplíe esta observación en la página 163 del Apéndice I.

Entre los efectos de las transformaciones del lenguaje musical hay que mencionar, además, aquella notación que describe gráficamente el resultado y no los componentes del sonido, la cual se ha utilizado, con frecuencia, en partituras instrumentales, en particular en las composiciones que trasladan a los instrumentos tradicionales módulos propios de la música electrónica.

Notación proporcional y partitura-imagen son, por tanto, dos aspectos de una tendencia general a visualizar la música, es decir, a conferir a los signos una evidencia visual inmediata, además de las convenciones semiográficas tradicionales.

A mediados de los años 60, en Cuba, y en medio de un conjunto de cambios que experimentaba el país, surgió un grupo de músicos: Juan Blanco, Carlos Fariñas y Leo Brouwer junto a un director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán, los cuales emprendieron el camino de difundir y desarrollar en la isla el “conjunto de orientaciones sonoras nuevas conocidas en Europa como música concreta, música electrónica, aleatorismo y espacialismo” (Martín, 1971:156).

Este grupo controló, desde la sección de música de la **Unión Nacional de Escritores y Artistas** (UNEAC), diversos medios publicitarios y espacios periodísticos, además de la programación de la **Orquesta Sinfónica Nacional**. Procuró influir en algunos sectores, entre ellos los intelectuales, para atraer la atención y crear así una reacción favorable de un público que pudiera, a la larga, constituir el punto de partida para la formación de una cultura propia en el marco de los progresos del mundo contemporáneo²⁶.

Es obvio que los medios masivos de comunicación adquirieron una importante dimensión en la funcionalidad de esta música. Hay que destacar la incorporación de estos y otros compositores al cine cubano, en la realización de películas hoy día consideradas como lo más representativo de esos años en la cinematografía de Cuba.

²⁶ El grupo de compositores que desarrollaron el conjunto de orientaciones conocidas como **Vanguardia**, comenzó por adherirse a la dodecafonía y al serialismo. Fueron además, admiradores de los logros de la nueva escuela polaca representada por Penderecki, Lutoslawski, etc. “El paso siguiente fue dado a través de laboratorios electro-acústicos y de máquinas de grabación y bandas magnetofónicas, pasando por el concretismo, el electronicismo, a la vez que utilizando – en mezcla o combinación de instrumentos tradicionales – el serialismo dodecafónico, el espacialismo” (Martín, 1971: 159).

Muros, Rejas y Vitrales, pertenece a este tipo de composición que muestra las consecuencias de la experimentación electrónica en el empleo de los instrumentos tradicionales²⁷.

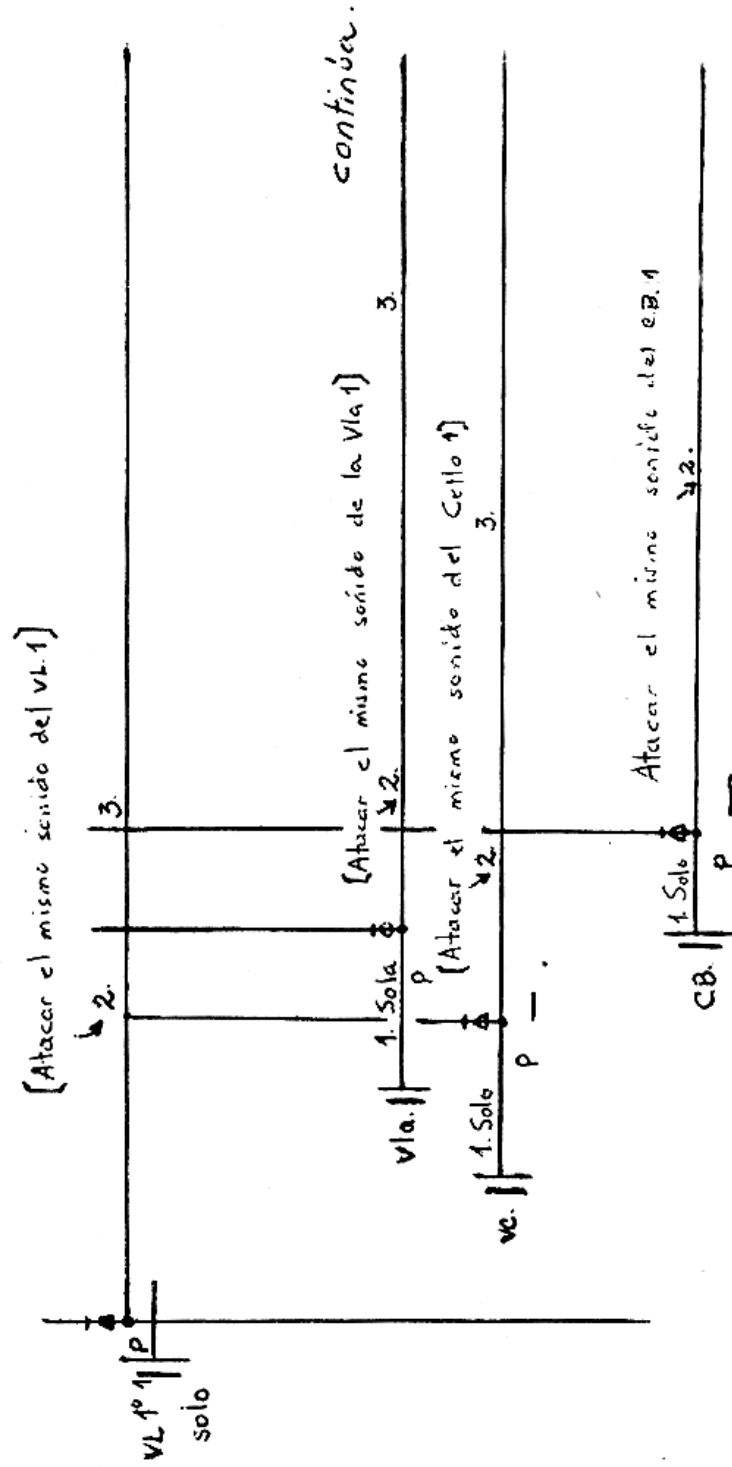
Escrita entre los años 1969 y 1972, presenta un tipo de notación en la que se llega a una subdivisión compleja y precisa de las variables de densidad sonora a que recurre, a través de diferentes modos de divisi, así como en recursos para incorporar las cuerdas a partir de un sonido ejecutado por un instrumento que se amplía, sumándose los otros, o separándose individualmente para abarcar un extenso intervalo.

²⁷ La aparición de la música electrónica constituye el más notable problema de la música de la última post guerra. Al menos desde el punto de vista teórico la música electrónica se presenta como el acto revolucionario más radical que se acomete en el seno de la tradición de la música occidental.

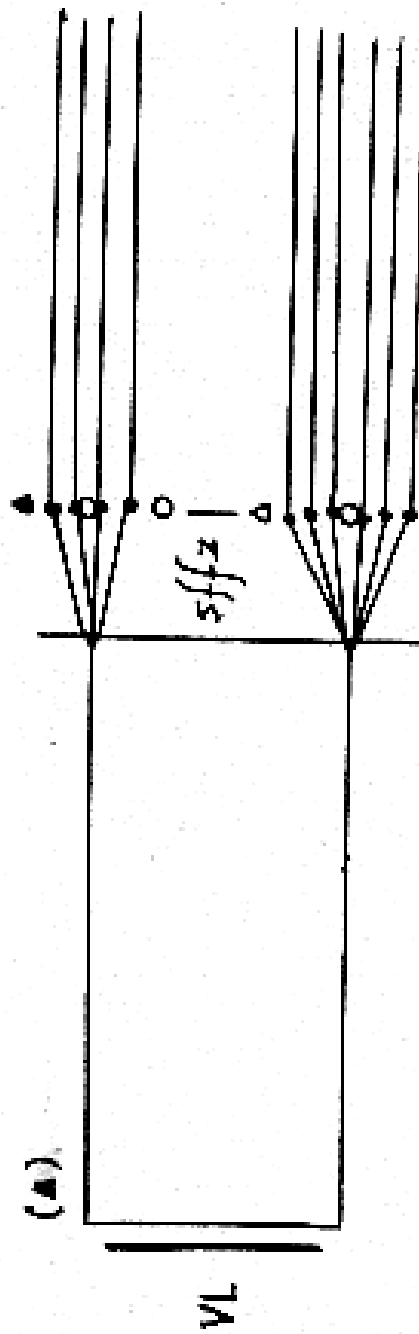
La novedad técnica que comporta esta música concierne, ante todo, a la posibilidad que brinda al compositor de plasmar el sonido a su antojo. La música electrónica se podría interpretar, de la manera más simplista, como una ampliación de las posibilidades materiales a disposición del compositor, aunque de hecho, pueda asumir un significado mucho más extenso dentro de la historia de la música. Por una parte, puede considerarse como el producto de una evolución lógica de la dodecafonía después de Webern, como última etapa de la disolución de la tonalidad. Por otra parte, es un acto de rebeldía contra la misma dodecafonía, pues en ésta prevaleció aún el principio constructivista, tangible en la rígida organización a que se sometía la composición mediante la serie de los doce sonidos.

En el campo de la música electrónica reina una mayor libertad, condicionada únicamente por las posibilidades físicas de recepción del oído humano. El sonido no se entiende en relación con otros sonidos. Se concibe como valor absoluto e independiente de relaciones jerárquicas.

En resumen, la música electrónica se vale de sonidos provenientes directamente de los aparatos electroacústicos en los que las vibraciones eléctricas se convierten en vibraciones sonoras. Los sonidos, de este modo, son totalmente nuevos, sintéticos. Entre los medios más comunes de elaboración hay que citar la intervención, desde el punto de vista de la estratificación de la materia y de la intensidad, así como el uso simultáneo de varias cintas, las mezclas, el montaje de los fragmentos fijados en la cinta, la retroversión del sonido y la especialización mediante altavoces.



Ej 57



Estos y otros procedimientos tímbricos se demandan para configurar hechos sonoros que permitan reconocer, recordar determinadas imágenes visuales, entornos, ambientes, en este caso de tres elementos constructivos dados en la tradición arquitectónica cubana, desde el desarrollo colonialista hispánico, a los cuales alude la obra, y que de modo particular fueron elementos plásticos llevados a sus cuadros por la pintora Amelia Peláez²⁸, a cuya memoria está dedicada **Muros, Rejas y Vitrales**.

Esta es la razón esencial que nos explica el por qué Carlos Fariñas²⁹ recurre a una amplia variedad en la percusión, agrupada en cinco secciones y a una orquesta que presenta las cuerdas a cinco partes, además de la utilización de instrumentos de viento madera y metal.

Para este primer tiempo (**Muros**), se muestra al receptor la concepción matérica del sonido que devuelve el objeto sonoro a una clara percepción de conjunto.

La idea central de esta parte consiste en presentar esta imagen en su totalidad, mostrar el sentido de masividad de los muros sin perder de vista variables de textura, posiciones, dimensiones de las superficies, para lo cual, entre otros procedimientos, le plantea al intérprete determinados registros (sobre agudo, muy agudo, medio, grave, muy grave, subgrave) para que cada instrumentista adopte un sonido dentro de estos niveles, aunque en otros momentos concreta las alturas de las cuerdas.

²⁸ Nace en Yaguajay, provincia de Las Villas, en 1896. Pintora y ceramista es uno de los exponentes más representativos de la primera vanguardia artística de Cuba. Colabora en las revistas **Espuela de Plata** (1939-1941) y **Orígenes** (1944-1956) dirigidas por el poeta Lezama Lima. A principios de los años 40 cuaja su estilo personal cuando termina de incorporar todos los elementos iconográficos y morfológicos – tomados de la arquitectura y el ambiente criollo – con los que se moverá su obra en adelante. Muere en La Habana en 1968.

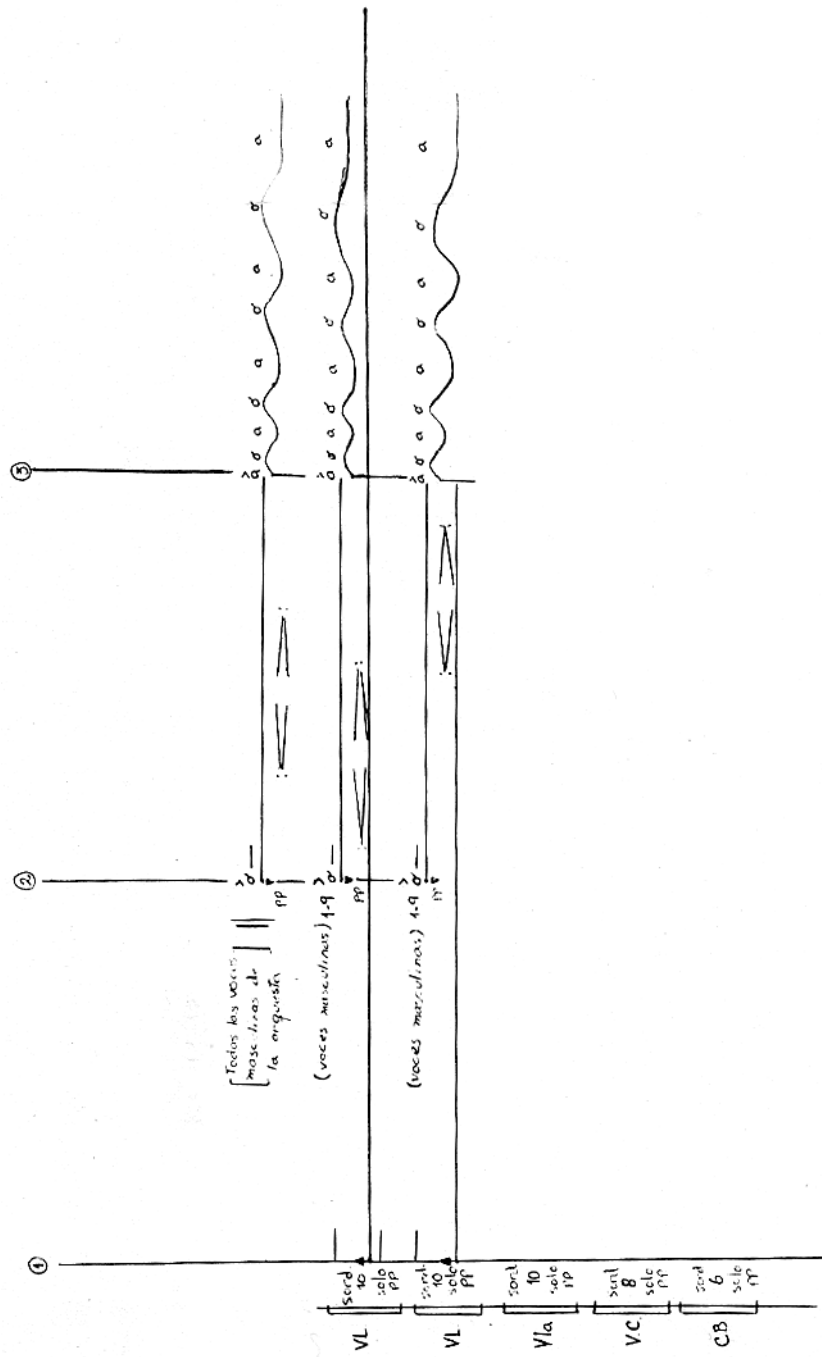
²⁹ Carlos Fariñas nació en 1934. Ingresó en el Conservatorio Municipal en 1948 y fue alumno de J. Ardévol y H. Gramatges. En 1956 obtuvo una beca de estudios para los cursos de verano del Centro Musical de Berkshire, en estados Unidos, tomando lecciones allí de composición con Aaron Copland. De 1961 a 1963 realizó estudios superiores en el Conservatorio Tchaikovski, de Moscú bajo las orientaciones de Alexander Pirumov en composición. Ha ocupado diversos cargos: Fue director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional **José Martí**, Decano de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte, entre otros. Ha escrito obras para diversos formatos, donde figuran títulos como: **Oda a Camilo**, **Despertar**, **Tientos**, **Sonata para violín y violoncello**, y otras más. Para ampliar esta información, consúltese el Apéndice II.

Ej 58

R e g i s t r o s**▲ El sonido más agudo****♣ Sobre agudo****△ Agudo****○ medio****▽ Grave****♣ Contra grave****▼ El sonido más grave**

Para acentuar profundidad sonora y mayor corporeidad como imagen auditiva-visual, demanda la inclusión de la voz masculina, por la propia sección de cuerdas y la superposición o alternancia de volúmenes sonoros y clusters orquestales, entre otros recursos, creando así trazos melódicos breves en variables de textura.

Ej 59



Por su parte, algunos principios que hemos venido caracterizando a través del análisis se ponen de manifiesto en esta obra y responden, lógicamente, a los códigos que ella expresa.

La distribución de la orquesta está pensada a partir de una amplia combinatoria tímbrica que ofrece momentos de concentración y expansión en el tratamiento de las estructuras para buscar relieves distintos, niveles de profundidades graduales, espacios volumétricos diferentes, en el marco de los tipos de contrastes – referidos con anterioridad – los cuales se derivan de las relaciones que devienen en funciones distintas.

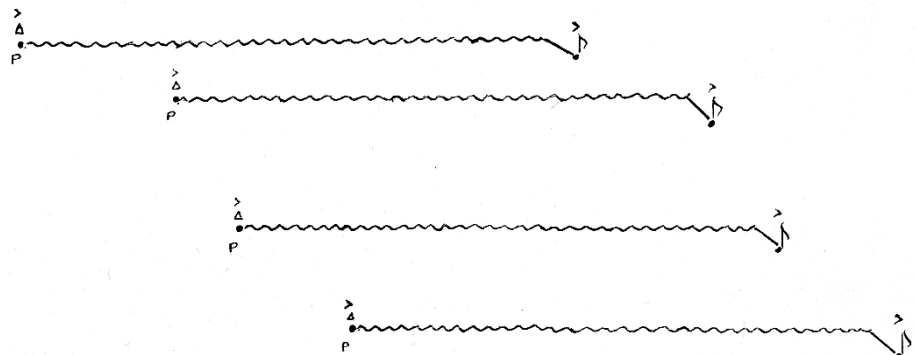
Como ejemplo de un tipo de contraste, al inicio de la obra el pedal que realizan los instrumentos de cuerdas – los cuales ejecutan un sonido mantenido en diferentes registros respectivamente – se alterna con la emisión de la vocal o ejecutada por las voces masculinas hasta llegar a un punto donde paulatinamente se ofrecen formas diferentes de terminación, cierres, por otros instrumentos, sin perder de vista el sentido de soporte estable que vienen aportando las cuerdas desde el comienzo mismo. Véase el ejemplo 59.

Bastante convencional la estructura formal de Muros, sigue un principio ternario en el que las secciones quedan claramente delimitadas y se anuncian con un instrumento que emite un sonido largo hasta decrecer para sonar simultáneo con un pizzicato, en las cuerdas.

Rejas, por su parte, está trabajada a partir de los módulos de la estructuración puntillista y va hacia una precisión mayor en la notación de detalles tímbricos y combinaciones rítmicas. En este caso, en la partitura, las indicaciones operativas para el ejecutante se funden con la traducción en imágenes gráficas de los significados alusivos y de los contenidos extramusicales implícitos en la concepción del modelado, que sugiere la constructividad de las rejas.

De ahí que mayor relieve adquiriera en esta parte, un elemento que había sido trabajado en Muros. Me refiero al ataque de un sonido mantenido que rápidamente se diluye y que como procedimiento se conjuga ahora con el factor tiempo, para dar así combinatorias distintas en su utilización y lograr entretejidos de muy diversas formas.

Ej 60



Se ejemplifica el procedimiento empleado y su forma de presentación. No obstante, resulta imposible por su complejidad, reproducir todos los detalles que aparecen en la partitura³⁰.

El manejo de la instrumentación proporciona un amplísimo campo de diferenciación puntillista. Los modos de alternancia en: tipos de ataques y formas de ejecución como recursos, ofrecen mayores posibilidades en esta sección.

Posiblemente sea en la tercera parte de la obra **Vitrales**, donde con más evidencia, desde el punto de vista de la notación, el módulo gráfico tiende a adquirir un valor simbólico y a convertirse en vehículo expresivo.

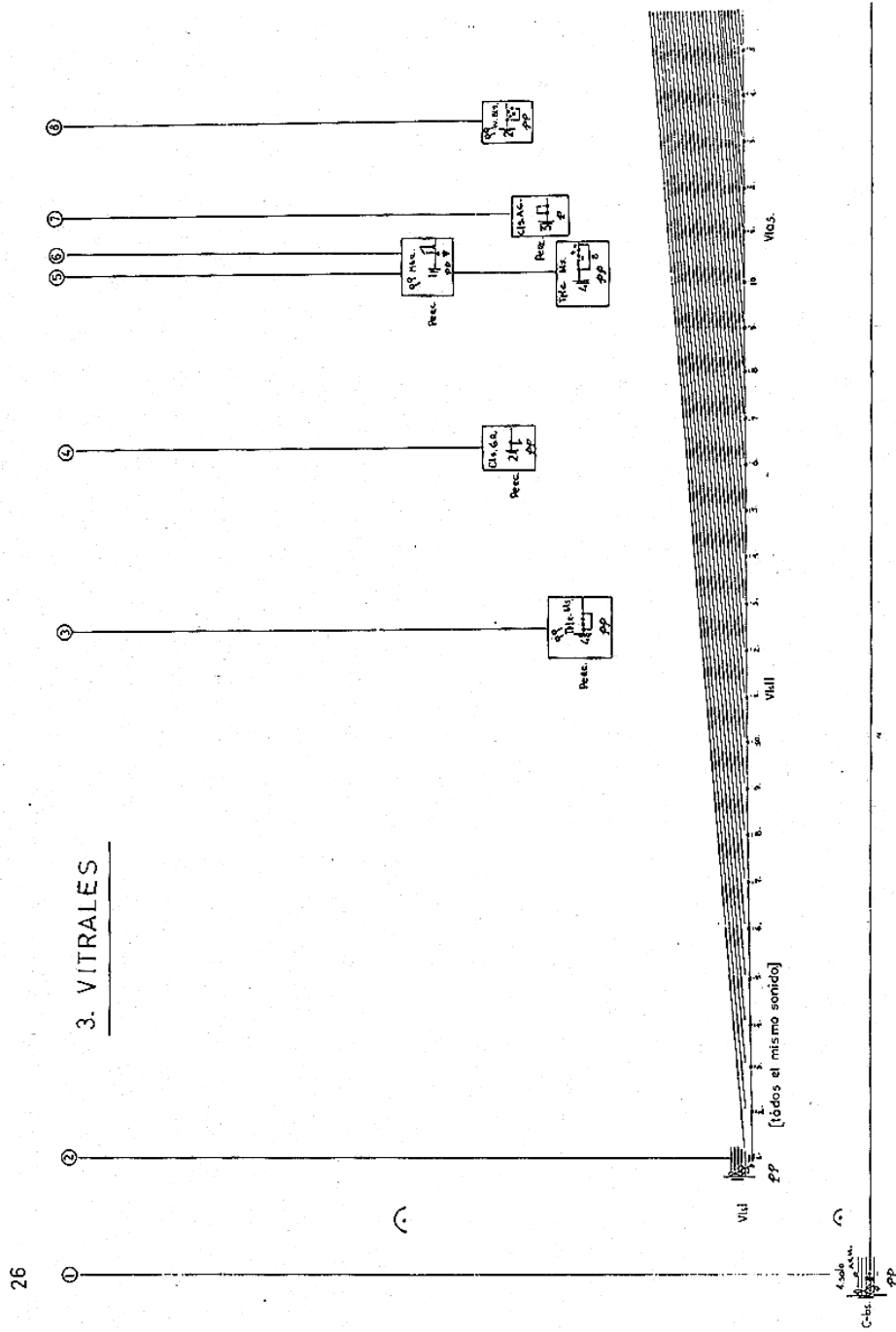
Aquí la escritura está enfocada, eminentemente, desde un plano pictórico que al mismo tiempo forma parte del proceso musical y de la configuración aleatoria de **Vitrales**.

La plasticidad gráfica de la notación adquiere entidad semántica para el lector al que revela sus alusiones, sus estímulos intelectuales, dados en una partitura que se nos presenta como la transposición musical de un procedimiento gráfico, pictórico.

En esta sección de la obra, la vocación escénica del compositor se observa, sobre todo, en la plasticidad del gesto, en los procedimientos y movimientos sugeridos por él, como para que el intérprete tenga que tocar, siguiendo las líneas del trazo de las figuras que aparecen, devolviéndolas a un receptor, en resultantes sonoras.

³⁰ Remitirse a las páginas 228 y 235 del Apéndice I.

Ej 61



Para esta tercera parte, Carlos Fariñas recurre – quizás como en ninguna otra – a grupos de sonidos, contruidos sobre alturas determinadas para dar el sentido de proyectividad de la luz que tanto caracteriza a los vitrales cubanos. Este elemento resulta, en toda esta sección, el más significativo como construcción sónica.

EPÍLOGO

Después de haber transitado por el análisis de estas ocho obras, podemos afirmar, que con ellas, la música cubana adquiere en el campo de la esfera instrumental profesional, presencias distintas, y de cierta forma toda la muestra constituye fuente de experimentación radical, de alteración de los esquemas habituales y de los credos estéticos consolidados. Todo esto dado en un proceso creativo que transcurre en el tiempo y que demuestra la identidad de un pueblo que nace de su pasado y evoluciona en sus formas de expresión propias.

La identidad, por tanto, reside en la acción dialéctica de todos aquellos elementos que integran el comportamiento estético-musical del cubano y que adquieren diversos modos o maneras de expresarse en el decursar histórico, a partir de un constante proceso de tradición-renovación, lo cual implica la posible vigencia de muchos de esos comportamientos históricamente establecidos, en la música contemporánea.

Resulta además, extraordinariamente difícil, situarnos para el análisis, a cierta distancia histórica de algunas de las obras propuestas – sobre todo las creadas en los años 1960 y 1970 – con el fin de intentar un balance acertado de una fase tan importante en la música cubana de nuestro tiempo. No obstante, no puede negarse que existen algunas características que son comunes a la poética, al pensamiento, a los modos de obrar en su conjunto, de todas estas generaciones.

En los años 1940 y 1950, se impuso, en la música cubana, la concepción racional, formal y estructural proveniente de la música occidental europea que, en el marco de formas y géneros preestablecidos, planteó la noción de tiempo dentro de una determinada arquitectura formal, cuyos nexos lingüísticos crearon un todo orgánico. La percepción de esta

música acontece en el tiempo, pero en un tiempo en el que todo es, en buena parte previsible, en el que las esperas, las suspensiones, antes o después, son resueltas. Por su modo de funcionar, la armonía tonal encarnó de manera ejemplar esta concepción de la música. Los materiales tomados provenían de géneros de la música popular urbana, difundidos y aceptados como lo cubano en aquel entonces, por los círculos consumidores de los mismos.

La reproducción de estereotipos de géneros fáciles de reconocer, nos hablan de una abundante utilización de elementos referenciales empleados en el ámbito en que éstos se hacen reconocibles, por su funcionalidad, para la música folclórica. Desde luego, en la música culta de aquellos años, ello mostró la presencia de un movimiento elocuencial limitado por los modos en que estos elementos se conceptualizaron, pero al mismo tiempo, puso en evidencia a una primera instancia, la conciencia de que existen rasgos y principios constructivos de las tradición musical cubana culta contemporánea, que yacen en lo particular en la música popular tradicional.

Al analizar el sentido que adquiere la variabilidad en la música cubana, se ha tomado, entre otros, el comportamiento del principio del contraste y sus variables, en todos sus parámetros, para así caracterizar los modos posibles en que éste se expresa, su función o papel como impulso desde el inicio mismo de la obra y en la determinación de núcleos o zonas de significados a nivel de micro y macro- estructuras.

Obsérvese que en las obras de la década de 1940, los tipos de contrastes, que aislamos para su estudio, responden a la estructuración de los géneros y las formas utilizadas, mientras que a partir de los años 1960 – en el marco de otras tradiciones propias de la música de concierto – los contrastes aparecen como devenir de la música que acontece, en el que cada instante encierra un valor, no necesariamente referencial directo con respecto a la fuente de la cual se nutre, sino más bien como organización del tiempo basado en la sucesión, con un sentido **acumulativo**.

El compositor, entonces, se preocupa por los elementos esenciales que caracterizan no sólo el quehacer musical como tal, sino las formas del habla, los gestos, el entorno ambiental, para lo cual ha recurrido a procedimientos que muestran una mayor elaboración de materiales que tienden más a reflejar los **lenguajes distintos** que integran una misma cultura.

¿Cuáles son entonces las alternativas que se plantean para los años 1980 y 1990?

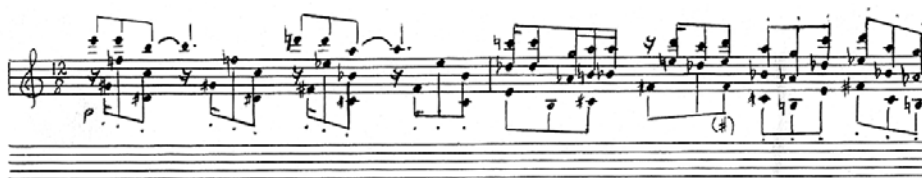
Cuestionarnos esto es ya algo que puede situarnos fuera de la etapa misma por ser una pregunta evidentemente historicista. Se trata de un proceso aún en permanencia, que cada día hace historia.

Lo que se intenta es expresar la continuidad del quehacer compositivo desarrollado desde décadas anteriores, a partir de una obra en la que todos los rasgos y principios constructivos, explicados en las restantes composiciones tomadas para este trabajo, aparecen manifiestos a manera de síntesis.

El **Concerto Quasi una Fantasia, (Concerto D Liege)**, para guitarra y orquesta (1980), de Leo Brouwer, nos permite arribar a algunas generalizaciones que resumimos en los siguientes aspectos:

Funciones relativamente estables de soporte en : estructuras cortas y concentradas que contrastan, alternan o se superponen con otras que tienden más a movimiento o proyectividad.

Ej 1



Las estructuras se mueven a manera de núcleos o nucleaciones complejas que se interrelacionan por alusiones, semejanzas e incidencias, creándose así determinadas funciones: expositivas, expansivas, conclusivas o de otro tipo. Algunos grupos actúan como referencia, en torno a los cuales se realizan las combinatorias fundamentales, en función similar a lo que se conoció como tematicidad.

Como tendencia en estas obras, los materiales sonoros generantes se conforman de motivos claramente contrastantes desde el inicio mismo a partir de dos procedimientos fundamentales: O bien los motivos están constituidos en un núcleo generador o, aparecen constituidos en una idea temática, es decir de mayor extensión.

Los motivos, debido a la articulación, producen el efecto de acortamiento y de segmentación. Se transforman variando el diseño melódico, figurativo, o de otro tipo, a medida que se suceden las variables, y éstas a su vez se producen en grados o peldaños con un sentido de acumulación. Esta forma de variación, **por pasos**, adquiere niveles de concreciones diferentes casi siempre en búsqueda de un punto climático.

Lo compacto es un rasgo dable en el comportamiento sintáctico de la música profesional cubana, que se observa con frecuencia, en el empleo de motivos reiterantes que tienden a la síntesis y la concentración, plasmándose en fórmulas posibles de aislar y que encuentran, por lo reiterativo, el medio de simbolizar fundamentalmente lo aseverativo.

En el ejemplo 1 del **Epílogo**, el evento que acontece, muestra los rasgos caracterizados anteriormente a modo de haz de relaciones, y por su concreción, expresa significados posibles de independizar del contexto en que ellos comunican.

Se trata de comprender que este ejemplo – intencionalmente tomado – corresponde al momento climático de la obra, denominado **coda** por el propio compositor, y en el cual ofrece su modo de conceptualizar un **toque de batá**.

Sin embargo, lo que más me interesa subrayar en este pasaje, es cómo se produce el contraste a manera de intermitente, de saliente de algo que desaparece para reaparecer y se expresa en planos tímbricos y rítmicos diferentes con funciones respectivas (de relativa estabilidad y de movimiento), a manera de relieves distintos.

De ahí el principio de alternancia que, aunque como construcción formal se nos presente, resulta un modo de estructuración usual en la música cubana hasta en las formas de hablar del hombre cubano. El comportamiento de este principio, junto al de superposición, constituye uno de los rasgos constructivos más característicos de esta música, sin contar, claro está, la gama de posibilidades formales que resultan de sus combinatorias.

Esta diversidad de planos tímbricos, que no es más que un reflejo de las posibles combinatorias tímbricas, se manifiesta a través de los modos de instrumentación – dables a lo compacto -, y en los tratamientos de planos armónicos. A menudo, se recurre a la superposición de estructuras armónicas que se sustentan en intervalos que funcionan como eje. En

pasajes concretos prima, en las resultantes sonoras, la presencia de uno de estos intervalos, a manera de síntesis.

Por su parte, las variables tímbricas ponen en evidencia la proyectividad de las estructuras, al plantear la necesidad de seguir en la lectura, los puntos terminales del discurso que transcurre. En definitiva esto viene siendo las calidades de superficies que, a través de un determinado énfasis, el intérprete y perceptor reciben como valores comunicantes.

El resultado que de ello se deriva, es una extensa diferenciación de cada uno de los componentes que forman parte de las relaciones que el compositor plantea, ya sean tímbricas, de intervalos, figurativas, o de otro tipo. Esta pormenorización en detalles demanda el empleo de grupos de calidades tímbricas diversas – como se observó en la orquesta utilizada por C. Fariñas en **Muros, Rejas y Vitrales** -, y al mismo tiempo expresa una **tendencia hacia lo camerístico** en el tratamiento de las estructuras, aún cuando se recurra a una orquesta sinfónica.

La necesidad de aprovechar al máximo los recursos expresivos con los que el compositor cuenta, nos habla de una subdivisión, que puede llegar a ser compleja, de las unidades sintácticas, en donde el grupo, el núcleo, representa un papel determinante.

Al analizar el comportamiento de estas unidades a nivel de macroestructura, pueden aislarse tres o cuatro momentos esenciales:

Un primer instante de carácter expositivo y que constituye, al mismo tiempo, la primera instancia de preparación al climax – punto culminante y de mayor atracción de la obra -.

La función principal de toda esta parte, es esbozar, anticipar el comportamiento que, en lo adelante, tendrán estos grupos o núcleos generadores de material sonoro, los cuales se conforman por motivos contrastantes.

La segunda sección, se caracteriza por su carácter expansivo, climático, estabilizador, en el que se periodizan, se acentúan y se producen con mayor frecuencia los contrastes. En el análisis de las obras se aísla, incluso, un momento preclimático que muestra en definitiva, cómo la búsqueda hacia este punto culminante se da a través de un proceso que pone de manifiesto las maneras de hacer en el tratamiento de los medios expresivos que contempla la obra.

Por último, un momento de disolución, de desaparición no abrupta, en la que, por instantes, emergen los motivos en contraposición, pero ya con un sentido conclusivo. Esta parte resulta, en algunas obras, la de menor extensión en relación a las dos o tres restantes.

APÉNDICE I

PARTITURAS DE LAS
OBRAS SELECCIONADAS

PRESENTACIÓN

En esta segunda parte aparecen las partituras en el orden en que se relacionan en el Capítulo II. No hay novedad en este hecho. Sin embargo, resultará importante para el lector poderlas apreciar de cerca, ya que hay partituras originales escritas con la caligrafía del compositor y otras, que forman parte de primeras ediciones.

Por esta razón, la relación de ocho obras de diferentes compositores que a continuación presentamos, representa un material sin precedentes en los estudios sobre música instrumental cubana de concierto. Resultará, por tanto, para el lector, una obligada referencia de consulta en aquellos aspectos relacionados con la composición e interpretación de la música cubana.

ELOGIO DE LA DANZA
(1964)

GUITARRA
Leo Brouwer

SIETE PIEZAS PARA
PIANO
(1962 – 1965)

PIEZA IV
Roberto Valera

LA ESPIRAL ETERNA
(1971)

GUITARRA
Leo Brouwer

DEVENIR

(1970)

ORQUESTA
Roberto Valera

DISEÑOS
(1976)

QUINTETO DE VIENTO CON
EL EMPLEO DE PERCUSIÓN
CUBANA

Harold Gramatges

SERENATA

(1947)

ORQUESTA DE CUERDAS

Harold Gramatges

SONATAS DE LA VIRGEN
DEL COBRE
(1947)

SONATA III
PIANO Y ORQUESTA DE
CUERDAS
Argeliers León

MUROS, REJAS Y
VITRALES
(1969 – 1972)

ORQUESTA
Carlos Fariñas

APÉNDICE II

VIDA Y OBRA DE LOS
COMPOSITORES

Brouwer Mezquida, Leo. La Habana, 1-III-1939. Compositor, guitarrista y director.

I. Biografía. II. Técnica compositiva. III. Etapas de su obra.

I. BIOGRAFÍA. Sus primeros años de vida transcurren en un ambiente de músicos; su madre, actuó como solista junto a su tío-abuelo Ernesto Lecuona; mientras que su padre, de origen franco-holandés, muy aficionado y hábil en el manejo de la guitarra, llegó a interpretar obras de los clásicos. Los primeros estudios musicales los realizó con su tía Caridad Mezquida, hasta ingresar posteriormente en el Conservatorio Peyrellade donde se graduó en 1956. A partir de 1953, con 14 años de edad, recibió clases de guitarra de Isaac Nicolal, iniciador de la Escuela Cubana de Guitarra. Sus primeros conciertos se realizaron en el Lyceum Lawn Tennis Club y en el Cine Club Vision, por el año 1955, momento en el que se inició de forma autodidacta en la composición y escribió sus primeras obras: *Música* (para guitarra, cuerdas y percusión) y *Suite n.º 1* (para guitarra sola). Tenía ya varias obras en su catálogo cuando en 1959, le otorgaron una beca para realizar estudios superiores de guitarra en el departamento de Música de la Universidad de Hartford y de composición integral en la Julliard School of Music de Nueva York, en cuyos centros recibió clases de Vincent Persichetti, Stefan Wolpe, Isadore Freed, J. Diemente y Joseph Iadone.

Inició su labor en el cine en 1960 al frente del departamento de Música del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde ha colaborado en la composición de música de casi un centenar de películas de larga, media y corta duración, tanto cubanas como extranjeras. En 1969 participó en la formación y dirección del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, convirtiéndose en profesor y guía de sus miembros, entre los que se encontraban Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Sergio Vitier, Emiliano Salvador, Eduardo Ramos, Sara González, Leonardo Acosta y otras importantes figuras del quehacer musical cubano contemporáneo. De 1960 al 68, fue designado además asesor musical de Radio Habana Cuba, donde realizó alrededor de 180 grabaciones en vivo de música culta cubana y latinoamericana. Ejerció como asesor musical en 1973 en la Escuela Lenin y de 1973 a 1975 en el Ejército Juvenil del Trabajo. En 1972, la televisión de Köln (Alemania), filmó un documental de 45 minutos de duración, sobre Leo Brouwer en Alemania. El pintor y cineasta Dieter Jung, filmó un corto metraje sobre este compositor y su música experimental y ha musicalizado otros con obras suyas; varios realizadores cubanos también han filmado sobre su vida y obra: se destaca el cortometraje titulado: *Sencillamente Leo* de Zenobio Faget con motivo de sus 30 años de vida artística. En ese mismo año fue nombrado compositor huésped de la Deutsche Akademische Austauschdienst en Berlín junto a Morton, Feldman, Earle Brown, Silvano Bussoti y otros compositores, y obtuvo la beca de la DAAD, de Berlín.

Junto al compositor Juan Blanco y al director Manuel Duchesne Cuzán inauguró en la década de 1960 el movimiento de la música de vanguardia en Cuba. Desde 1960 a 1967 se destacó como profesor de contrapunto, armonía y composición en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana "Amadeo Roldán", donde graduó a un gran número de reconocidos músicos cubanos como Frank Fernández, Gonzalo Romeu, Digna Guerra, Güido López Gavilán, Jorge Berroa, Roberto Valera, Héctor Angulo, Calixto Álvarez, Ninowska Fernández-Brito, Enrique Jorin, Sergio Fernández Barroso, entre otros. Ha impartido seminarios, cursos y clases magistrales en la Universidad de Toronto, Autónoma de México, así como en la de Sydney, y en Japón, Nueva Zelanda, Finlandia, Austria, Noruega, Suecia, España, Brasil y Estados Unidos, entre otros.

Como intérprete, director y compositor ha participado en numerosas giras y festivales internacionales entre los que se cuentan: Otoño Varsoviano, Edimburgo, Avignon, Primavera de Praga, Aldeburgo, Spoleto, Festwochen de Berlín, Arles, Martinica, Toronto, Amiens, Angers, Sofía y otros. Casi todos los guitarristas de prestigio internacional tienen en sus repertorios sus obras, incluyéndolas en sus discos y presentaciones. Brouwer cuenta con una amplia discografía que recogen grabaciones en varios países de Europa y en otros países de América. Varias de sus obras han sido compuestas por encargo de la American Wind Symphony de Pittsburg, el Festival de Lieja (Bélgica), el Festival de Maracaibo (Venezuela), el Festival de Estergom (Hungría), entre otros. Ha participado como jurado en el Concurso Internacional de Guitarra "Alirio Díaz" de Venezuela y como presidente en el jurado del Concurso Nacional de Guitarra de Japón en 1980, el cual lleva su nombre. Ha sido el mayor promotor y presidente del Concurso y Festival de Guitarra que cada dos años se celebra en La Habana. En 1981 fue nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, donde desarrolló una meritoria labor en la concepción de los programas y en la labor de extensión que vincula, cada vez más, esta institución con la sociedad cubana contemporánea. En 1992 fue nombrado director artístico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (España). Ha dirigido las orquestas Filármonica de Berlín, Nacional de Escocia, de Cámara de la BBC, Sinfónica de Bochum, Sinfónica Nacional de México, de Cámara de Finlandia, Filármonica de Bruselas, Filármonica de Lieja y otras. Ha recibido numerosas distinciones a lo largo de su carrera artística y honrosos lauros nacionales e internacionales. Su aporte a la música cubana y universal le han hecho merecedor de la más alta distinción que otorga el estado cubano a las personalidades de la cultura, la Orden Félix Varela. Por su labor como intérprete y compositor está considerado por la crítica internacional entre los más destacados guitarristas del mundo y como uno de los más prolíficos y sobresalientes compositores del s. XX.

II. TÉCNICA COMPOSITIVA. Las técnicas compositivas que Brouwer ha utilizado a lo largo de su obra como sustentación de sus formulaciones artísticas y estéticas caracterizan sus distintas etapas de creación.

En primer lugar, existe un marcado interés por la utilización de en su composición de una visión sensorial del sonido, opuesta a lo que se define como la concepción formalista o estructuralista; mantiene un rigor formal que se expresa desde distintas concepciones de espacialidad y simetría. En este sentido debe entenderse que el sonido genera *per se* su propio camino o caminos, que el compositor desarrolla y después selecciona, desecha o utiliza para conducir simultánea y paralelamente los rumbos múltiples de una sonoridad. Por ejemplo, *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* tiene dos finales (se puede terminar en un lugar u otro). El orden de los movimientos del *Concierto para violín*, por otra parte, puede ser variado, incluso se pueden desechar algunos de sus movimientos, al igual que el *Concierto para flauta* o *Per sonare a due*. La visión lúdica, la visión sensorial compositiva del sonido tiene su propio devenir, o sea, sus propias leyes evolutivas o de desarrollo y este camino no puede ser mutilado, cercenado o dirigido por la visión estructuralista de los años 1950 y 60 que tanto influyó en toda la música (entiéndase la escuela de Darmstadt, y la escuela de París, unidas en filosofía a la escuela de Frankfurt con Theodor Adorno). Todo ello explica por qué el compositor asume una gran diversidad de concepciones formales que van desde las formas tradicionales puras, hasta las formas extramusicales, ocupando un lugar predominante las denominadas formas abiertas, basadas en estructuras geométricas, en la visión lineal, en la utilización de la plástica como línea y por lo tanto como vector inicial de impulsos y el esqueleto de un árbol, entre otros, que es el diseño

típico de Paul Klee (utilizado por Brouwer con sus alumnos como primera lección de composición) y que significa que el todo y las partes son comunes y viceversa. También se basa en las variaciones de Picasso: por ejemplo, las meninas, el toro, la cabra, el saltimbanqui, imágenes que están más cerca de la cosmovisión estética del compositor que las relaciones formales puras. En este sentido Leo Brouwer ha dicho: “Yo he enseñado siempre por métodos tomados de la plástica, como son las experiencias del pintor Paul Klee en el Bauhaus. Siempre me ayudo de cualquier otra forma para llegar a las musicales: la de una hoja, la de un árbol, las de simbologías geométricas. Todo ello es también forma musical”, a lo cual ha agregado: “...aunque mis obras son aparentemente muy estructuradas, lo que me interesa es el sonido”.

Otro de los recursos técnicos que funciona como principio compositivo en su obra es el uso riguroso de la observación del espectro sonoro o fenómeno físico-armónico para la superposición del sonido, principio que muchas veces ha sido ignorado en la segunda mitad del s. XX. Esto significa componer observando las relaciones vibratorias del fenómeno físico-armónico en su espectro integral, o sea, desde el subgrave hasta el sobreagudo. Esta relación sonora la observaban sobre todo Ravel y Falla y por supuesto, Debussy, lo que no quiere decir que esto esté relacionado necesariamente con el impresionismo como tendencia estética, sino que es sólo una visión física del sonido, fenómenos éstos que muchos compositores contemporáneos han confundido, en opinión del compositor.

El tercer recurso compositivo o principio rector utilizado, en este caso como técnica “interior”, es el análisis interválico no convencional, o sea, el análisis del intervalo no en abstracto como la segunda menor o la cuarta justa, o la quinta justa o la tercera mayor (consonante una, disonante la otra), sino por asociación, lo que quiere decir, por ejemplo, que el comportamiento de una quinta de hecho está condicionado por su relación con otros intervalos en un contexto sonoro determinado, de tal modo que, para el compositor, una quinta no sería justa sino neutra, puesto que la asociación de una segunda menor convierte la quinta en disonante y la asociación de una tercera mayor la convierte en consonante. Este principio es característico para una buena parte de la obra de Brouwer, principalmente aquella que abarca su segunda y tercera etapas de creación. Constituye un cuarto recurso compositivo (que no se abandona y que alcanza notoriedad en cuanto a su aplicación) el uso de la métrica por expansión o por contracción; y por supuesto, no sólo métrica sino también rítmica, lo cual no es otra cosa que desarrollo. En este caso, para Brouwer, los materiales son susceptibles o no de desarrollo en un sentido u otro, lo que no significa siempre que éste sea evolutivo, pues puede ser perfectamente involutivo, seccionado, recordado, etc. En tal sentido el compositor ha expresado: “esa esencia en abstracto de que se habla, la esencia de lo cubano, la rítmica, el son, todo esto no es más que una convención de la cultura histórica que yo uso como tal, pero no como dato primario. El son para mí es cultura histórica y por lo tanto tiene un gran valor desde ese punto de vista: raíz cultural, historia que uno usa en la medida en que es historia, no lo usa en la medida en que es elemento constitutivo, llámese son, llámese dodecafonismo, llámese aleatorismo, llámese nueva simplicidad”. Vale decir que como compositor Brouwer se distingue por hacer música funcional, es decir llenar con la música funciones y no hacer la música para que esta sea el centro. Su música no es como la de Stravinsky, que tiene una óptica puramente musical, sino que tiene connotaciones sociales por sus funciones; música didáctica como la que hizo Hindemith, el propio Schoenberg, Anton Webern en su primera época, Paul Dessau, Hans Eisler y otros, antes de que las tendencias políticas se definieran a causa de la Segunda Guerra Mundial.

“Los patrones o esquemas que identifican la contemporaneidad han variado en los últimos veinte años unas cuantas veces. Primero intensificando y desarrollando los esquemas de la novedad y más tarde negándola con los elementos de estilo más contradictorios. El serialismo se opuso al tonalismo, el aleatorismo a la escritura determinada y finalmente vemos nacer una especie de supratonalismo, minimalista unas veces, hiperromántico otras, que se opone a la vanguardia que imperó rigurosamente por más de veinte años” (Brouwer, 1982: 53). Esta reflexión del propio compositor en la que describe en apretada síntesis el acontecer de la música de concierto cubana contemporánea, permite una aproximación a la periodización de su obra, según etapas evolutivas de desarrollo en las cuales se detectan rasgos caracterizadores, coincidentes con el empleo de los recursos técnicos compositivos antes señalados.

III. ETAPAS DE SU OBRA. Se pueden distinguir tres grandes etapas, de las cuales la tercera, se subdivide en dos períodos bien delimitados, quedando definidas así: una primera etapa nacionalista que abarca de 1955 a 1962; una segunda etapa de vanguardia que se desarrolla entre 1962 a 1967; y una tercera etapa postmodernista cuyo inicio se delimita alrededor de los años 1967-1969 y que presenta un segundo período de creación muy definido a partir de 1980, basado en un nuevo fenómeno creativo que el propio compositor prefiere llamar nueva simplicidad.

La primera etapa (1955-62) se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales entre las que trabaja sonatas, variaciones, y otras formas clásicas, y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales. A este período pertenecen obras como: *Ritual*, *Sonoridades*, *Auto sacramental*, *Tres danzas concertantes*, *Elegía a Jesús Menéndez*, *Música*, *Quinteto*, *Homenaje a Manuel de Falla*, *Micro-piezas* (Homenaje a Milhaud), *Suite no.1*, *Preludios* para guitarra, *Fuga n.º.1*, *Danza característica*, *Tres apuntes*, *Dos bocetos*, *Piezas sin título n.º.1 y n.º.2*, *Sonata para violonchelo*, *Sonata para violín o viola* y *Sonata para flauta*, entre otras. Ver ejemplo A (fragm. de *Suite no. 1* o *Preludios*). En relación con el aspecto armónico debe significarse que en esta etapa, no obstante prevalecer el uso de la tonalidad, ya se percibe una tendencia al rompimiento con la armadura de clave manteniendo uno o varios centros tonales, recurso que luego se convierte en un rasgo común a toda su obra.

A partir de los años 1960, el lenguaje se va desarticulando, atomizando, lo que le permite pasar a una segunda etapa o etapa de vanguardia, que comienza en 1962 con las *Variantes para percusión sola* y el *Sonograma I para piano preparado*, posteriormente continuado con todo el repertorio que sigue desde ese año en adelante: *Sonograma para orquesta* y *Trío para viento*, por ejemplo. Es precisamente con la *Sonata para cello* de 1960 que comienza a desarticularse y a romperse el lenguaje empleado (aunque esta obra pertenezca en realidad a la etapa anterior). Una obra que define este período es, según el propio compositor, el *Sonograma I para piano preparado*. Esta etapa pasó por un breve período serial, del *Trío de viento*, del *Sonograma de orquesta n.º.2*, del *Concierto en homenaje a Charles Mingus* para combo de jazz y orquesta, entre otras obras, y de los *Tropos* para orquesta, donde está todo el repertorio de ideas que seguirán existiendo en muchas de sus obras.

Entre los rasgos caracterizadores de esta segunda etapa, teniendo como marco de referencia en ese momento concepciones predominantemente de tipo serial, se evidencia el uso frecuente de formas extramusicales (y la mezcla de formas musicales puras con formas extramusicales); la utilización como fundamento estético-creativo de elementos como estructuras geométricas, visión lineal, utilización de la plástica como línea y por lo tanto como vector iniciador de impulsos, así como imágenes a lo Paul Klee o Picasso.

A pesar de su renuncia a la tonalidad y la armadura de clave, en esta etapa se mantiene la recurrencia a uno o más centros tonales, lo que se percibe, no al estilo de los románticos y los clásicos, sino por las atracciones y énfasis en determinados puntos de entonación. En este momento, la línea melódica está compuesta por diferentes planos, los que son independientes unos de otros, conformando, no un tema, sino una idea musical propiamente.

En relación con la composición interválica de los acordes, se puede apreciar que las segundas, cuartas y séptimas son utilizadas muy frecuentemente y en ocasiones cumplen diversas funciones que pueden ser las de impulsos de determinados desplazamientos, como ejes. Asimismo, otros acordes como sextas superpuestas, acordes de novena, oncenaria, treceña, están presentes en este período. En cuanto a la composición armónica general, ésta se configura a partir de un pensamiento polifónico por planos que llega a conformar lo que se ha denominado polifonía contrastante, no ya a partir de los procedimientos tradicionales sino como resultado de la polifonización de la factura por planos. Esta puede darse mediante diferentes procedimientos: por medio de un plano melódico unido a acordes que persisten en su unidad lineal; a través de bloques acordales simultáneos; como reiteración de una nota en una voz y desplazamiento en la otra, hasta en la utilización de un contrapunto de gran complejidad, rico en realizaciones rítmicas, donde las distintas voces conservan su independencia temática. Otros procedimientos polifónicos tradicionales que también son trabajados por el compositor, no sólo presentes en esta etapa sino que aparecen en muchos otros momentos de su creación, son: notas pedales, ostinatos, secuencias, imitaciones melódicas y rítmicas. Por otra parte, el elemento reiterado constituye un rasgo caracterizador de su creación, tanto de un salto interválico en un sentido u otro con repetición de una nota determinada, como de la reiteración de una nota a manera de ostinato. Todos estos son rasgos definitorios de una manera muy personal de abordar el fenómeno sonoro propio de este compositor que se mantienen en toda su obra con mayor o menor énfasis, sobre todo en sus últimas etapas.

Una de las obras más importantes del segundo período es *Elogio de la danza*, para guitarra (1964) convertida en una importante obra de concierto para los más prestigiosos guitarristas contemporáneos. El musicólogo cubano D. Orozco, ha comentado: “En la obra *Elogio de la Danza*, para guitarra sola, de Leo Brouwer, el motivo inicial generatriz, de doble componente (acorde-bajo en desplazamiento), así como las pequeñas estructuras de su entorno, muestran principios constructivos que irán a regir en toda la obra: referencia en desplazamiento y en simetría, intervalos cruzados (o iguales superpuestos) a partir de intervalos que hacen de eje (segundas ejes), bajo de referencia, gravitación y simetría, grupos secuenciales donde aparecen intervalos ejes y/o intervalos de cruzamiento, puntos que hacen de suspensión, puntos o ejes de simetría inestable, puntos de suspensión doble ... Todos estos llegan a constituir una gran unidad estructural con diferentes niveles de significados que son vitales para toda la obra (definen un semantema fundamental) donde se funden los significados objetivos de los comportamientos estructurales con una serie de connotaciones que se pueden resumir en categorías de movimiento potencial que se inicia, reposo tenso, mímica y pasos sugeridos, entre otras”. Y termina diciendo: “A lo largo del discurso de la obra, se conforman zonas de estabilidad relativa y carácter climático donde se conjugan e interaccionan algunos de los principios constructivos descritos, así como otras zonas de contraste y definición” (1989). Véase ejemplo B (fragm. de *Elogio de la danza*). Téngase presente que esta obra estructurada en dos movimientos: I-Lento y II-Ostinato y compuesta para una coreografía de Luis Trápaga, nos remite a las danzas primitivas en el sentido ancestral de lo místico, trasmitiéndonos una imagen más o menos

aproximada del repertorio de pasos golpeados en el suelo, giros y otros elementos danzarios.

A partir del período comprendido entre 1967 y 1969 en el que el compositor trabaja el *Cuarteto* para cuerdas, las *Cantigas del tiempo nuevo*, *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* y otras obras, lo que se anuncia es una etapa que cabe perfectamente en lo que se ha denominado postmodernismo, tendencia estilística que no es otra cosa que la suma de diversas formaciones, estructuras, texturas, citas, superposiciones de diversas épocas históricas, contenidos formales, etc. Vale decir, en términos musicales, superponer diversas tonalidades, diversas citas de los clásicos, oponerlas, contraponerlas, interpolarlas. En este caso, no es, claro está, un collage que se basa fundamentalmente en la cita insertada, sino la resultante de superponer al menos la vivencia de diversos momentos históricos y culturales que en cierto modo es la esencia o fundamento de lo que se ha denominado postmodernismo. Al referirse a este aspecto, Brouwer comenta: “el *Concierto de Lieja*... Lo hice pensando en Brahms, en Chaikovski... No quiero decir que se parezca a ellos en la temática, pero sí en la estructura y el propósito. Es una obra grande, brillante, ligera, sin complicaciones de lenguaje. La complicación es otra, justamente lo que hoy se llama postmodernismo que es reirse del modernismo. En síntesis, lo que vengo practicando desde *La tradición se rompe*... ” (1989). En esta obra para orquesta, el compositor se propone, como bien enuncia su título, cambiar el *status quo* que en él había imperado como compositor, y de hecho en los oyentes de este tipo de música. Para lograr este propósito, Brouwer hace participar al público desde el mismo inicio de la obra, como manera de integrarlo al proceso de transformación que él le sugiere y del cual se convierte automáticamente en un protagonista más. Así expone varios fragmentos de grandes clásicos de la música, como: el “Presto” de la *Sonata en sol* de Bach, para continuar casi en *stretto* (interpretado por un segundo ejecutante) con la *Gran fuga*, de Beethoven, formando una heterofonía que transforma en nuevo resultado sonoro. En este momento se introduce la sonoridad del autor que logra desplazar a los clásicos y se sugiere al público emitir suavemente “ssscchh” con el director para reforzar esta idea. De esta manera, Brouwer va convirtiendo la heterofonía de los clásicos superpuestos, en un fenómeno aleatorio parcialmente controlado, que llega a entronizarse en su propio mundo sonoro. Ver ejemplo C (fragm. de *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*).

Esta tercera etapa se inicia hacia 1980, y abarca el período que se denomina nueva simplicidad y que como afirma el mismo Brouwer, se inserta en el propio postmodernismo. En cuanto al manejo de recursos expresivos se presenta en dos vertientes en cuanto al enfoque compositivo (una minimalista y la otra hiperromántica) dentro de un remarcado supratonalismo, etapa de creación, que no solo delimita el acontecer creativo en la obra del compositor, sino que alcanza a la mayoría de los compositores cubanos contemporáneos. Algunas de las obras representativas de este período son: las *Canciones remotas*, el trío *Manuscrito antiguo encontrado en una botella*, *La región más transparente*, *La colección de paisajes cubanos*, *Preludios epigramáticos*, las *Baladas del decamerón negro*, el *Concierto de Lieja*, entre otras. En esta etapa se mantienen los mismos principios enunciados de los que parte el compositor para concebir sus obras y muchos de los rasgos que ya desde la segunda etapa aparecen utilizados, sin embargo, en este momento, el compositor asume concepciones que se ubican dentro de un post-serialismo hasta llegar a trabajar bajo influencias aleatorias. En este caso se encuentran obras, como: *Canticum* y *La espiral eterna*, por sólo citar dos de las más representativas.

Parte de un análisis de la obra *La espiral eterna* de 1970, inicialmente concebida como proyecto electroacústico, luego devenida obra obligada para guitarra, muestra

algunos de los rasgos que caracterizan el grueso de las obras que se compusieron, justamente, antes del período denominado nueva simplicidad. En *La espiral eterna*, según Orozco, “se conforma una estructura de varios grupos cortos repetibles y de rápida ejecución: se suceden a partir de un grupo base de tres componentes con una nota fija (al aire) que tiende a servir de eje pivote (en el sentido de que en su entorno se dan ocurrencias breves relacionadas con los intervalos y las formas guitarrísticas de articulación). La sucesión rápida y repetible, las variantes interválicas y tensionales dentro del grupo base y la ampliación en otros grupos, define una especie de abanico sonoro-musical donde esos grupos se mezclan, expanden y fusionan, siempre con funciones de pivote presentes y el breve retorno al grupo base o a sus variantes señaladas. Este comportamiento permanente en cuanto a sentido sígnico general, establece una especie de dibujo de un icono que sugiere la idea matriz del desarrollo. Tal connotación se refuerza cuando se propone cerrar la sección con unas de las notas que fue eje, en forma reiterada, en una variante del grupo base, y una conclusión definitiva que plantea la opción dialéctica de dos opuestos (decresc. hasta un ppp, o, cresc. hasta un fuerte ataque en sffz)”. Ver ejemplo D (fragm. de *La espiral eterna*).

Algunas de las características más sobresalientes de las obras que pertenecen al período denominado nueva simplicidad, en el que prevalece un remarcado lirismo propio de la música que precedió las corrientes atonales, son: la recurrencia a sus intervalos característicos como segundas, cuartas y séptimas, las formas tripartitas reexpositivas, el uso de variantes como procedimiento fundamental de desarrollo, la utilización de una célula fundamental como núcleo generador de la obra, entre otros. El *Concierto de Lieja*, en este caso es quizás una de las obras más importantes y representativas de este período, no ya como expresión minimalista, sino como ejemplo del hiperromanticismo, pues como plantea el propio compositor: “No consiste en una caricatura, pero sobrepasa los límites -tratando de no llegar al ridículo- de un ismo cualquiera; en este caso el romanticismo o, por qué no el tonalismo”. Ver ejemplo E (fragm. de *El Concierto de Lieja*).

OBRAS

Música escénica: *Ritual*, boceto coreográfico, Orq, 1958-59; *Sonoridades*, guiñol, 1959; *Auto sacramental*, Ball, Orq, 1959-60; *Nuevos juglares*, Com, 1962-63; *Solo de trompeta para Orfeo*, tpt, 1964; *María Antonia*, l, E. Hernández, Orq, 1967; *Lumumba*, l, A. Cesaire, Orq, 1968; *Cantigas del tiempo nuevo*, niños, actores, 4 ejecutantes, 1969; *Julio Cesar*, Orq, 1970; *Una lección para Viet-Nam*, Ball, 1970; *Varias maneras de hacer música con papel*, 3 ó 4 grupos de actores y base sonora, 1970; *Panorama de la música cubana*, Ball, 1973; *Edipo Rey*, Ball, 1975; *Música para tres pianos*, Ball, 3 p, 1975; *Música para guitarra*, Ball, perc, 1975; *Ballet finale XI Festival*, Ball, 1978; *Ballet Tarantos*, Ball, 1978; *Música incidental campesina*, 2 gui, 1980; *Metáfora del amor*, Ball, gui, ct, 1980; *Frutas y realidad*, Ball, 1980; *El animador*, Ball, gui, Orq, 1980; *De los días de la guerra*, Ball, 1981.

Música sinfónica: *Tres danzas concertantes*, gui, Orq, 1958; *Balada*, fl, Orq, 1963; *Sonograma II*, 1964; *Concierto*, qnt de jazz, Orq, 1965; *Arioso.Homenaje a Mingus*, combo, Orq, 1965; *Tropos*, 1967; *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*, 1967-69; *Exaedros II*, set perc, Orq, 1970; *Concierto*, gui, Orq, 1971; *Controversia*, 1972; *Concierto*, fl, Orq, p obligado, 1972; *Concierto*, vn, Orq, 1976; *Anima latina*, 1978; *Concierto: I- Discursos, II- Toccata I, III- Música nocturna, IV- Toccata II*, vn, Orq, 1978; *Canción de gesta*, 1979; *Concierto de Lieja*, gui, Orq, 1980; *Concierto de Toronto*, gui, Orq, 1986; *Concierto Elegíaco*, gui, Orq, 1988; *Concierto cuasi una fantasía*, gui, Orq, 1990-91; *Como agua para chocolate* (filme),

- 1992; *Concierto n° 6 "Helsinki"*, gui, Orq, 1992; *Doble Concierto "Omaggio a Paganini"*, vn, gui, Orq, 1995; *Triple Concierto*, vn, vc, p, Orq, 1995; *Concierto n° 7 "Volos"*, gui, Orq, 1997; *Mátame mucho* (filme), 1997.
- Coro y orquesta: *Elegía a Jesús Menéndez*, 1960; *El gran zoo*, Na, 1972; *Cantata de Chile*, 1975.
- Voz y acompañamiento instrumental: *Dos canciones*, 1958; *Tres tonadas*, 1959; *Canción de un día*, 1967; *Yo no quiero ser un sueño*, bossa nova, 1967; *Cantos yoruba*, Bar, fl, vc, perc, p, 1969; *Es el Amor quien ve...*, V aguda, 6instr, 1973 (EGREM);
- Conjunto instrumental: *Música*, gui, cu, perc, 1955; *Finale*, cuart cu, gui, 1957; *Quinteto*, fl, ob, cl, vc, gui, 1957-58; *Homenaje a Manuel de Falla*, fl, ob, cl, gui, 1957; *Micro-piezas, Homenaje a Milhaud*, 2 gui, 1957 (MXE); *Cuarteto n° 1*, gui, 1960; *Homenaje a Bela Bartok*, 1961; *Pregonos de Tata Cuñengue*, qnt vnt, 1961; *Variantes*, 1962; *Música incidental*, fl, va, gui, 1962-63; *Trío n° 2*, ob, cl, fg, 1964; *Fanfarrias*, metal, perc, 1964; *Dos conceptos del tiempo*, 10instr, 1965; *Conmutaciones*, 1966; *El reino de este mundo*, qnt vnt, 1968; *Cinco epigramas*, vn, p, 1968; *Sonograma III*, 2p, 1968; *Epigramas*, vc, p ó vn, p, 1968; *Remtene verba sequentur*, cuart cu, 1968; *Per Suonare a Tre*, fl, va, gui, 1971; *Ludus Metalicus*, cuart sax, 1972; *Trío-Para sonar a tres*, fl, va, gui, 1972; *Estebán Salas ha venido*, Orq cu (La chrimae Antigua Novae), 1973; *The fool on the hill*, arr, 2gui, 1974; *Exaedros III*, Orq de gui, 1975; *Acerca del sol, el aire y la sonrisa*, Orq gui, 1978; *Canción de Gesta*, Orq vnt, perc, arp, teclado, 1979; *La región más transparente*, fl, p, 1982; *Retratos Catalanes*, gui, Orq peq, 1983; *Manuscrito antiguo encontrado en una botella*, p, vn, vc, 1983; *Paisaje cubano con rumba*, 5fl, o 4gui, 1985; *Mozartiana, Divertimento para orquesta de cuerdas*, 1990; *Canciones remotas*, (2ª versión) cuart cu, 1990; *Sones y danzones*, vn, vc, p, 1992; *Wagneriana*, Orq cu, 1992; *Un día de noviembre*, (2ª versión) fl, Orq cu, 1996; *Lamento por Rafael Orozco*, cla, Orq cu, 1996; *Cuarteto n° 3*, cuart cu, 1997.
- Guitarra: *Suite n° 1*, 1955; *Preludio*, 1956 (MXE); *Fuga no. 1*, 1957 (MXE); *Danza característica*, 1957 (MXE); *Tres apuntes*, 1959 (Schott-Mainz); *Piezas sin título n° 1 y 2*, 1957 (MXE); *Bocetos cubanos*, 1961 (MXE); *Estudios simples C-I*, 1961 (MXE); *Pieza sin título n° 3*, 1961; *Danza del altiplano*, 1962; *Dos aires populares: "Zapateo cubano", "Guajira criolla"*, 1962 (MXE); *Piezas para guitarras*, 1962; *Drume Negrita*, 1963; *Estudios simples C-II*, 1963 (MXE); *Elogio de la danza*, 1964 (Schott-Mainz); *Canticum*, 1968 (Schott Mainz); *El cimarrón*, 1970; *La espiral eterna*, 1970 (Schott Mainz); *Tres estudios en sonoridades*, 1971; *Parábola*, 1973 (MXE); *Tarantos*, 1974 (MXE); *Estudios simples C-III y IV*, 1980; *Frutas y realidad*, 1980; *Paulina y Solimán*, 1980; *El Decamerón Negro (Tres baladas)*, 1981; *Hai-ku (Epigramas)*, 1981; *Paisaje cubano con lluvia*, 1984; *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt*, 1984; *Paisaje cubano con campanas*, 1986; *Sonata. A Julian Bream*, 1990; *Rito de los Orishas*, 1993; *Hoja de album "La gota de agua"*, 1996; *In Memoriam "Toru Takemitsu"*, 1996; *Paisaje cubano con tristeza*, 1996.
- Otras obras solistas: *Dos bocetos*, p, 1959; *Sonata*, vc, 1960; *Cinco piezas fáciles*, p, 1961; *Sonata*, vn o va, 1961; *Sonata*, fl, 1961; *Variantes para un percussionista*, 1962; *Sonograma*, p preparado, 1963; *Anónimo romance de amor*, p, 1978; *Preludio n° 3* (Villa-Lobos, Brouwer), p, 1978.
- Música electroacústica: *Exaedros I*, 6instr o cualquier múltiplo de 6, ct, 1969; *Al asalto del cielo*, 1970; *Sonata Piano e forte*, p, ct, 1970; *Basso continuo I*, ct, 2cl, 1972;

Per suonare a due: "Grand pas de deux", "Scherzo de bravuna", "Epílogo", gui, ct, 1972 (MXE); Metáfora del amor, gui, ct.

BIBLIOGRAFÍA: L. Brouwer: *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana, LC, 1982; D. Orozco: *Rasgos de identidad, entonación y universalidad en la creación musical cubana contemporánea: su singular proyección en 30 años de realidad social revolucionaria*, UNEAC (inédito).

JUAN MANUEL VILLAR PAREDES

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, V. 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Valera Chamizo, Roberto. La Habana, 21-XII-1938. Compositor y pedagogo.

Realizó estudios en el Conservatorio Municipal de La Habana, donde además de cursar el piano y las asignaturas teóricas correspondientes recibió clases de canto de Zoila Gálvez y de actuación de Hortensia Gelabert. En 1959 se graduó en la Escuela Normal de Maestros de La Habana y en 1964 se tituló como doctor en Pedagogía en la Universidad de La Habana. A partir de 1961 comenzó a trabajar en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), como asesor musical. La creación de la música para el documental *Revolución en el mar* (1961) dio inicio a su labor como compositor y a un importante catálogo integrado por obras de diferentes géneros y formatos. En el lapso comprendido entre 1961 y 1964 respondió con varias partituras a las exigencias de la cinematografía cubana; el trabajo en el ICAIC significó además de un estímulo a la creación, un verdadero laboratorio pues le permitió experimentar en un campo para él inexplorado. De esta etapa es la música de los filmes *Pueblo de estrellas bajas*, *Era Nickel Co.*, *Minerva traduce el mar*, entre otros. Corresponden también a los comienzos la composición de la música incidental para la puesta de *Las cebollas mágicas*, primera obra presentada por el Teatro Nacional de Guiñol de Cuba, así como dos ballets: *Estudio rítmico* (1962) y *Ensayo* (1963), para orquesta sinfónica, con coreografías de Alberto Alonso y Luís Trápaga, respectivamente, ambos para el Conjunto Experimental de Danza, fundado en los tempranos sesenta.

En 1964 obtuvo, por concurso oposición, una beca de estudios para la Escuela Superior de Música de Varsovia, donde cursó composición entre 1965 y 1967, en calidad de postgraduado bajo la dirección de W. Rudzinski y A. Dobrowolski. De regreso a Cuba retornó por un año más a su labor en el ICAIC, esto no significó que dejase sus vínculos con el cine. Su producción para el celuloide es extensa en filmes como: *Angola, victoria de la esperanza*, *La carta de Claudio*, *Páginas del Diario de José Martí*, *Che, hoy y siempre*, entre los documentales; *El cero*, *La canción de los glucocitos*, *Erase una abejita* y *La plaga*, en dibujos animados y *Tránsito* y *El mar* en la producción de ficción, en un largo período de trabajo que se prolonga hasta el presente. A partir de 1968 asume una intensa y sostenida labor profesoral en armonía, contrapunto, composición y técnicas contemporáneas en las Escuelas Alejandro García Caturla, Nacional de Arte (ENA) e Instituto Superior de Arte (ISA), lugar este último donde desde 1976 trabaja en la cátedra de composición. Ha ejercido los cargos de subdirector y director de las Escuelas A.G.Caturla y ENA, respectivamente y de vicedecano y decano de la Facultad de Música del ISA. Entre 1989 y 1992 fue Presidente de la Asociación de Músicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

La vanguardia cubana de los sesenta lo tuvo entre sus principales exponentes. Por intermedio de un lenguaje sonoro nuevo lograron concretarse sugerentes búsquedas expresivas en varias de sus obras. *Conjuro* (1968), para soprano y orquesta sinfónica, con texto propio y *Devenir* (1969), para orquesta sinfónica, constituyen muestras de la aprehensión hecha de los procedimientos técnicos y compositivos de la escuela polaca, pero con implicaciones originales. En ambas se manifiestan técnicas aleatorias y postseriales, desde una postura romántica de subrayado dramatismo. En *Devenir*, el planteamiento compositivo es esencialmente técnico, pues el compositor parte de un lenguaje preciso y determinado y de manera gradual arriba a un aleatorismo muy controlado, capaz de sustentar la idea de cambio, movilidad y transformación, con un peculiar final anticlimático. Contrastante con las anteriores es *Tres impertinencias* (1971), para conjunto de cámara, aquí se reflejan la broma y una fina ironía -propias de su personalidad. La obra en esencia aleatoria -también controlado- logra hallar comunicación con el oyente en imágenes cargadas de humor, donde no son ajenas

alusiones al lenguaje propio del cubano. Muy cercanas en el tiempo a las anteriores son *Claustros de mármol* (1970), para barítono y conjunto instrumental, sobre textos de Martí y *Es rojo* (1979), donde utiliza una poesía anónima africana; vuelven a enseñorearse las tensiones dramáticas, ahora entre la voz y los respectivos planos instrumentales, aprovechando todas las posibilidades tímbricas que estos medios sonoros le brindan. En particular *Es rojo*, muestra una realización pianística de carácter percusivo -semejante a la ejecución de un tambor- a la vez que se integra, en constante contrapunto, al discurso de la flauta y la voz.

En su catálogo puede apreciarse un transcurrir de contrastes y planteamientos diferentes. Según señala en cada obra se enfrenta a un objetivo distinto, pero esto no es óbice para que en todas logre manifestarse un estilo propio enraizado en su profundo conocimiento del entorno sonoro nacional. En esta suerte de unidad de estilo sostenida sobre el contraste pueden mencionarse las obras corales *Iré a Santiago* (1969) y *Quisiera*, nombrada también *Guaguançaglia, quasi una passacaglia* (1971). En ellas aparecen las más auténticas y evidentes entonaciones del son y la rumba, en un lenguaje muy directo tanto para los cantores como para los perceptores. *Iré a Santiago*, incluye por vez primera en la música coral cubana la llamada popularmente “música de bamba”, es decir los cantores imitan el sonar y quehacer musical de los instrumentos con la boca trasladando a la realización una riqueza rítmica y tímbrica derivadas del lenguaje musical del cubano expresado en el son. No resulta arriesgado considerar la obra *Iré a Santiago* de Valera, conjuntamente con el *Canto de los cafetales*, de García Caturla como dos pilares, ya antológicos, del repertorio coral cubano. Otras obras para coro engrosan su catálogo y se hallan en los repertorios de diferentes agrupaciones cubanas y extranjeras.

La American Wind Symphony de Pittsburg, le solicitó una obra y de esto se derivó el *Movimiento concertante*, escrito en 1980 para guitarra y orquesta de viento y percusión. Esta partitura resulta en realidad un concierto para guitarra, cuya estructura responde a las características de la forma sonata, muy ampliada. En 1982, realizó una estancia de seis meses en Polonia, y en la Escuela Superior de Música de Varsovia, llevó adelante una labor de investigación y estudio sobre aspectos metodológicos relacionados con la enseñanza artística de nivel superior. Durante su permanencia escribió el *Concierto para violín y orquesta*, estrenado un año después. En este período fue premiada su obra *Concierto por la paz*, para saxofón y orquesta sinfónica, en el Concurso Nacional de Composición, convocado por el Ministerio de Cultura de Cuba. Los tres conciertos - para guitarra, violín y saxofón- guardan entre sí un parentesco debido a la utilización en todos de una particular interválica. En ellos se evita el empleo de los intervalos justos decursando estas partituras sobre segundas y terceras y sus inversiones. En 1989 incursionó por vez primera en la música electroacústica con la creación de *Ajiaco*, obra para banda magnetofónica realizada en el Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras del ISA. En esta obra el énfasis en el parámetro rítmico define la idea temática confeccionada y después empleada como patrón “para crear toda una variación polifónica al estilo de una passacaglia- como principio formal, no a la manera tradicional- en la que esta idea se va exhibiendo recurrentemente, de modo siempre transformado, en la altura, en la duración o en otro parámetro” (I.Güeche). El sentido de estructuración acumulativa empleado, junto a la combinación polifónica de todos los materiales creados y transformados halla una correspondencia en el propio título de la obra, en tanto la cultura cubana ha sido comparada con el criollo ajiaco de la culinaria, por la multiplicidad de elementos que la integran. Dos años más tarde compuso *Palmas*, donde emplea fuentes mixtas de generación: a los sintetizadores y el sampler, se unen la

voz y el sonido de agua. Distintas combinatorias de varios fonemas, diversificados en lo concerniente a la altura sirven de materia prima esencial.

Particular atención ha brindado a las obras dirigidas a la enseñanza. Un album de quince piezas para piano, de 1975, bajo el título de *Así cantaba que yo la ví*, reúne un grupo representativo de rondas y cantos infantiles cubanos, latinoamericanos y españoles, en versiones con diversos grados de complejidades pianísticas, los cuales pueden ser ejecutados en su totalidad, como una pequeña suite de música infantil. Otras piezas dirigidas a la enseñanza son *Dos líneas* y *Siete piezas* para piano y *Qué yo pueda tocar*, para guitarra. Profundo e incisivo en sus planteamientos teóricos ha participado en varios eventos y foros donde ha aunado su condición de pedagogo y compositor, algunos artículos y ensayos han aparecido en publicaciones periódicas.

ESCRITOS MUSICALES: “Escaramuzas ligeramente infinitas”, *Mensajes*, 1969; *El dilema de la crítica*, 1969; “Posibilidades de la técnica musical en la nueva sociedad”, *Mu*, 20, 1978; “La música es una sola pero...Unicidad y diversidad de la música. Implicaciones en la práctica musical”, *Mu*, 77-78, 1979, 31-34; *El derecho a la música*, 1984; *La enseñanza de la composición en Cuba*, 1986; *El papel del piano en la transformación del hombre en mono*, 1988.

OBRAS

Música sinfónica: *Chachachá*, 1963; *Conjuro*, S, Orq, 1967; *Devenir*, 1969; *Extraplan*, 1978; *Concierto para violín y orquesta*, 1982; *Concierto por la paz*, sax y Orq, 1985; *Yugo y estrella*, Orq, S, Bar, Comx, 1995.

Banda: *Cuba, tu cielo y tu bandera*.

Coro: *Es por ti*, 1963; *Iré a Santiago*, 1969, (EMC), 1980; *Responde tú*, S, 1969, (EMC), 1981; *Quisiera*, 1971, (EMC), 1980; *Retrato de Camilo*, 1972; *Son más en una mazorca*, 1974; *La pequeña balada de Plovdiv*, 1980; (EMC), 1988; *Solo de guitarra*, 1980; *Ronda cubana*, 1984; *Madrigal*, 1988; *Nadie oye*, 1990; *Canción antigua al Che Guevara*, 1967-1992; *Canciones de Pepito el de los cuentos*, V, Covi, Orq MIDI, 1996.

Canciones: *Culturosamente*, V, orq, 1968; *Responde tú*, V, orq, 1969; *Tiempo para un tiempo*, V, p, 1980; *Yo soy el que te canta*, hab, V, p, 1989; *La barbacoa*, hab, V, p, 1989; Conjuntos instrumentales: *Música para cuerdas*, 1964; *Cuarteto de cuerdas*, 1966; *Claustros de mármol*, Cant ca, Bar, conj inst, 1970; *Tres impertinencias*, 12 ins, 1971; *El compañero Presidente*, Bar, recit, 10 inst vnt, p, perc, 1975; *Diálogos para uno solo*, fl, p, 1978; *Vocalizo*, V, p, 1978; *Es rojo*, Bar, fl, p, 1979; *Movimiento concertante*, gui, orq vnt, perc, 1980; *Concierto por la paz*, sax, rec, conj inst, 1984; *Tierra de sol, cielo y tierra*, conj inst, 1992; *Tierra de sol, cielo y mar*, conj inst, 1992; *Glosas del tiempo recobrado*, vn, vc, perc, 1995.

Obras solistas: *Siete piezas para piano*, 1962, (EMC), 1988; *Cinco mínimas*, p, 1966; *Tocatta*, p, 1965, (EMC), 1987; *Así cantaba que yo la ví*, 15 piezas, p, 1975, (EMC); *Dos líneas*, p, 1976, (EMC), 1978; *Qué yo pueda tocar*, gui, 1973, (EMC), 1979; *Cubana*, p, 1986.

Obras electroacústicas: *Ajiaco*, bnd mag, 1989; *Palmas*, bnd mag, 1991; *Período espacial*, bad mag, 1993.

BIBLIOGRAFIA: I. Güeche: *Obertura electroacústica en Cuba*, La Habana, ISA, 1992.

VICTORIA ELI RODRIGUEZ

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, V. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, (en proceso de publicación).

Gramatges, Harold. Santiago de Cuba, 26-IX-1918. Compositor, pianista y profesor. Importante representante de la creación cubana, con un fuerte peso en la enseñanza musical del país.

I. Biografía. II. Estudio.

I. BIOGRAFÍA. Su padre tocaba el violín e hizo que todos en la casa aprendieran algún instrumento, aunque sólo Harold se dedicó profesionalmente a la música. Con 5 años tocaba el piano “de oído”; a los 6 comenzó a recibir lecciones y a los 8 ya acompañaba al padre en actuaciones. El clima de respeto y comprensión que respiró en su hogar durante su infancia, unido a un entorno cultural muy influido por el romanticismo -no solo en lo musical, sino también en cuanto a la poesía, teatro, plástica- dejaron huellas indelebles en la conformación de su personalidad. A comienzos de la década de 1920, sus estudios musicales estuvieron a cargo de Zoila Figueras y Conchita Rubio; cuando en 1927 se fundó el Conservatorio Provincial de Oriente bajo la dirección de Dulce María Serret, pasó allí a estudiar piano y armonía. Desde joven se le consideró un intérprete con brillantes perspectivas y talento para la composición -tras algunos valsos, minuetos, preludios y romanzas en el estilo de Mendelssohn- y su padre estuvo dispuesto a costear estudios superiores en el Conservatorio Real de Bruselas, al concluir todo lo que era posible aprender en el plantel provinciano, no tan desactualizado como podría suponerse, pues ya el pianista tenía en su repertorio obras de Falla, Ravel y Debussy, aunque confiesa que sus preferencias todavía estaban en Schubert, Chopin y Liszt. A fin de prepararse para el ingreso en la institución belga, se trasladó a La Habana y trabajó con la pianista Flora Mora. Un día fue invitado a presenciar un concierto de la Filarmónica dirigido por Amadeo Roldán. “Aquello -cuenta- me pareció, en realidad, como un acto de magia. Primeramente por el mundo sonoro que me envolvía. Veía aquel oficiante en el podio, como si solo él hiciera sonar aquella enorme masa instrumental. Soñé en verme en su lugar. ¿Alguna vez podría pararme a dirigir una orquesta? Aquello se convirtió en una obsesión. Terminó el concierto y logré estrechar la mano de Roldán. Poco después, él era mi profesor en el Conservatorio” (Martínez, 1987, pág. 4). El enfrentamiento con la orquesta y su estelar director lo hacen constatar una dramática limitación en conocimientos musicales que hasta entonces creía sólidos y una desinformación del significado histórico, estético y social de aquel mundo que empezaba a revelársele. Roldán le infundió un especial respeto por su exigencia y severidad como profesor, y por el gran rigor académico que inculcaba a sus alumnos. Comenzó a comprender que, sin técnica bien aprendida, un compositor no podía aspirar a estructurar correctamente una obra. A la muerte de Roldán pasó a ser discípulo de José Ardévol, el cual contribuyó también decisivamente a su formación profesional. Formó parte, desde los mismos inicios, del Grupo Renovación Musical, en el cual participó no solo desde el punto de vista creativo, sino también como ensayista, crítico y conferencista. El 20 de junio de 1942, en el concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana, se estrenaron seis sonatas para piano de jóvenes compositores cubanos; una de ellas debía ser escogida como la mejor a fin de optar por una beca ofrecida por el Berkschire Music Center, en Estados Unidos. Resultó seleccionada la de Gramatges -interpretada por él mismo-, lo que le permitió ir a Tanglewood, a estudiar composición con Aaron Copland y dirección orquestal con Serge Koussevitzky. Allí se encontró con Blas Galindo, Pablo Moncayo, Alberto Ginastera, Juan Orrego Salas, Héctor Tosar, José Serebrier, Antonio Estévez, Héctor Campos, todos condiscípulos suyos en el aula de Copland, así como Leonard Bernstein y Lucas Fox en la de dirección.

De regreso a su país, fundó y dirigió la orquesta del Conservatorio Municipal de La Habana (1944-48), lugar donde también trabajó, hasta 1958, como profesor de Armonía, Composición, Estética e Historia de la música. Actuó como subdirector de la Orquesta de Cámara Nacional (1946-1957). Obtuvo por esa fecha otro destacado reconocimiento: el Premio Reichold del Caribe y Centroamérica, otorgado por la Orquesta Sinfónica de Detroit a su *Sinfonía en Mi*, obra que fue estrenada por Manuel Duchesne Cuzán al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba 23 años después de su creación. En 1943 compuso el ballet *Ícaro*, sobre libro de Serge Lifar, a solicitud de Alicia Alonso, quien lo estrenó en 1944, con el compositor al piano, bajo la dirección de Ardévol con la Orquesta de Cámara de La Habana, momento considerado como uno de los importantes de su vida como músico. En 1945, Ardévol, poco proclive a elogios inmerecidos, escribía: “la unidad de estilo, la maestría y la seguridad con que siempre logra lo que se propone, son cualidades raras que -unidas a su asombroso dominio de la forma y el contrapunto y a su intuición de la sonoridad- pueden en parte explicar el extraño caso de que un compositor haya alcanzado tal grado de madurez con solo cinco años de dedicarse a la composición”. En la primera edición de *La música en Cuba* (1946), Alejo Carpentier ratificaba: “es uno de los músicos más sólidos y conscientes que haya producido la música cubana contemporánea. Su oficio es de una aplastante seguridad”. Cuando esto se escribía, aún no habían aparecido la *Serenata para orquesta de cuerdas* (1947) ni las *Dos danzas cubanas* (1948), obras capitales en este período de su catálogo.

Presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo desde su fundación en 1951, esta década vio desarrollar su faceta de organizador y aglutinador de voluntades. Consciente de que la relación arte-pueblo se veía desarticulada por la sumisión de la cultura a una clase privilegiada, esta institución se define “por el hombre, que nunca está en crisis; por su obra, que es su esencia permanente”, según aparece en un manifiesto que circuló profusamente, en gran medida debido al pensamiento de Gramatges. Las actividades musicales fueron múltiples: estrenos de obras cubanas, conciertos de intérpretes nacionales, conferencias sobre música contemporánea, audiciones comentadas, edición de partituras, publicación de folletos y *Cuadernos de cultura musical*, así como de la revista *Nuestro Tiempo*, para la cual Gramatges escribió numerosas páginas. No sólo la música, sino el cine, el teatro, la literatura, se vieron también impulsados por los alientos de este compositor, después convertido en promotor. Paralelamente, dirigía distintas orquestas de cámara e impartía clases en las universidades de La Habana y Oriente, además de las ya mencionadas en el Conservatorio Municipal. La persecución gubernamental a que se vio sometido a finales de la década de 1950, no impidió que participara en el evento de la Asociación Interamericana de Música, en México, y en el Congreso por la Paz de Estocolmo, en 1958. En ese viaje conoció a Igor Stravinski con ocasión del estreno mundial de *Treno sobre las lamentaciones del profeta Jeremías*, a quien Gramatges había visto ya en 1946 en La Habana, cuando dirigió en varias ocasiones la Filarmónica.

En 1959 fue nombrado asesor del Departamento de Música de la Dirección General de Cultura, cargo desde el que intervino en la reforma de todo el sistema de enseñanza de la música del país, y en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Organizó conciertos de música culta cubana, en los que tomó parte como director y pianista. Más tarde fue designado Embajador de Cuba en Francia (1960-64). Sus responsabilidades diplomáticas impusieron casi un período de silencio a su catálogo, pese a que de ese primer año de estancia en Europa data *In memoriam* (homenaje a Frank País), estrenada en su ciudad natal en julio de 1962. Sin embargo, “pensé mucho, ya que podía componer muy poco -relata-, sobre los diferentes mundos musicales que me asaltaban,

que se traducirían más tarde en nuevas integraciones a mi estilo personal”. Al regreso a su país, en 1964, encontró el panorama cubano inmerso en pleno período vanguardista, lleno de voces polémicas en contra de lo que consideraba su “retaguardia”. Trabajó considerablemente en la creación de música incidental (teatro y cine) y mantuvo su ininterrumpida labor docente en diversas instituciones. Aparece otra obra de grandes proporciones: *La muerte del guerrillero* para recitante y orquesta sobre el poema de N. Guillén (1968-69). Pero no dedicó tiempo completo a la composición, pues de 1965 a 1970 ocupó la dirección del Departamento de Música de la Casa de las Américas, lugar desde donde realizó una labor de intercomunicación del quehacer musical cubano con el latinoamericano; gestó y editó el boletín *Música*, con un buen número de escritos suyos, ensayos que también vieron la luz en otros órganos de prensa. A partir de 1970 se convirtió en asesor de la Dirección de Música del Consejo Nacional de Cultura, que coincidió con una prolífica etapa de creación. Al crearse el Instituto Superior de Arte en 1976, inmediatamente asumió su indiscutido lugar en el Departamento de Composición de la Facultad de Música. Pero no se contentó con el taller de creación; ha impartido ciclos de audiciones comentadas para estudiantes de todas las especialidades y enseñado Historia y Estética.

Recibió un encargo en 1984 del compositor y promotor holandés Sieuwer Berster para componer una obra instrumental. El resultado fue *Guirigay*, para quinteto de cuerda y quinteto de viento, que se estrenó en Amsterdam en el Festival de Música Contemporánea Cuba-Holanda'85, a cargo del Nederlands Blazersensemble, al cual asistió Gramatges en compañía de otros compositores cubanos. También se ejecutó en Utrecht, en ambos casos dirigida por Leo Brouwer. Además de ésta, sonaron otras obras de Gramatges, como *Fantasía*, para guitarra, ejecutada por Jesús Ortega. Ese mismo año recibió otra invitación, esta vez de Gaston Fournier, director del Taller Internacional de Arte de Montepulciano, Italia, para integrar un singular equipo de cinco distintas nacionalidades, con el objetivo de crear colectivamente una *Cantata a la paz* con texto del poeta italiano Edouardo Sanguinetti. Con ocasión de su septuagésimo aniversario, diversas instituciones culturales de su país homenajearon su fructífera trayectoria artística y se ofrecieron numerosos conciertos con las diferentes vertientes abarcadas en su creación.

Es Vicepresidente del Comité Cubano del Consejo Internacional de la Música de la Unesco; asesor del Ministro de Cultura y del Instituto Cubano de la Música; Presidente del Consejo Artístico de la Editora Musical de Cuba, entre otros muchos cargos que desempeña simultáneamente, ha encontrado -no con facilidad, pero sí con la “terquedad optimista” que lo caracteriza- tiempo para continuar engrosando su catálogo. En 1996 le fue otorgado el premio Tomás Luis de Victoria, en su versión inicial, patrocinado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), el Consejo Iberoamericano de la Música y el Instituto de Cooperación Iberoamericano.

II. ESTUDIO. Aunque su trayectoria se suele dividir en períodos, Gramatges plantea categóricamente: “no creo en etapas. Ni más ni de otro compositor. Creo que la música hay que enfrentarla de acuerdo con lo que ella expresa en toda su dimensión vital” (Acosta, 1976, pág. 15); y en otra ocasión a Z. Gómez: “la música se ha querido vengar de algunos compositores; de aquellos que reniegan de sus obras de juventud o que barren de sus catálogos determinados períodos que consideran pecaminosos para su ulterior perfil y prestigio”. Sólo queda entonces el recurso de considerar ciertos hitos, en alguna medida delimitadores de preocupaciones comunicantes, enmarcadas en tiempos y espacios concretos. Sin duda primaba en Gramatges un deseo normativo de precisión y de dibujo en la primera mitad de la década de 1940, donde aparecen los ciclos para voz y piano, la mayor parte de las obra corales y el *Dúo para flauta y piano*, de 1943,

estrenado por Roberto Ondina con el autor al piano. En esa ocasión, Carpentier se refirió a esta composición como “una de las mejores páginas que hayan salido de un compositor cubano”. A partir del *Trío* para clarinete, violonchelo y piano (1944), los elementos estilísticos netamente cubanos hacen su aparición, para caracterizar de ahí en adelante una rica órbita sonora, en la cual se inserta la *Sinfonía en Mi* (1945), merecedora de un premio otorgado en Estados Unidos a una obra caribeña, obviamente por sus valores intrínsecos. “Hay un puente invisible entre *Los tres toques* de Roldán, y la *Sinfonía en Mi* de Gramatges. En esta y en las obras subsiguientes se nota la voluntad de sonar en cubano, de desarrollar en grandes formas los elementos sonoros de nuestra música”, expresó Héctor Angulo en las notas al disco Contemporáneos n° 11 (EGREM, LP 4219, donde aparecen grabadas *Oda martiana* e *In memoriam*). Dos años más tarde, la *Serenata para orquesta de cuerdas* (1947) es estrenada por la Orquesta de Cámara de La Habana. En ésta, el Allegretto inicial se elabora sobre una combinación rítmico-métrica de 6/8 con 3/4 que evidencia el sustrato de antecedente hispánico presente en la guajira, la criolla y otras especies netamente identificadoras. El movimiento central, Andante moderato, fluye expansivamente sobre diseños rítmicos derivados del son. El final, Allegro, aunque recuerda el zapateo criollo, contiene una sección central que trasunta ecos cadenciales del bolero popular. Hilario González señaló en el periódico *Hoy* sobre esta obra “coincidencias de enfoque” con la pintura de Wifredo Lam -convergencia que, 45 años más tarde (1972), curiosamente también habría de señalar el crítico Ángel Vázquez Millares a propósito del *Móvil II*. La *Serenata para orquesta de cuerdas*, de evidente significante neoclásico -en cuanto a la configuración formal-escapa, sin embargo, de ese contexto por su exquisita delicadeza en el tejido de inusitada transparencia orquestal, por su carácter expresivo y hasta lírico que la sitúa como una de las cumbres de la música latinoamericana del s. XX. Ha sido interpretada en numerosas audiciones en Cuba y el extranjero, y fue seleccionada por la Sociedad de Música Contemporánea de la Unesco para un programa realizado por la BBC de Londres, transmitido a todo el mundo.

En *Dos danzas cubanas* (Montuna y Sonera) para piano, de 1948, el trabajo contrapuntístico se estructura sobre un desarrollo motivico perfectamente secuenciado; hay un adecuado equilibrio entre el discurso sonoro -que fluye a pesar de las cesuras impuestas por lo rítmico- y la intención expresiva que, en ese caso, no busca fuertes contrastes, sino llevar a la expresión pianística un eco de la funciónailable. De 1952-53 son los *Tres preludios* para piano, concebidos como una gran obra formada por tres partes a la manera de una tocata. Si de algún modo existe una alusión a la forma sonata, podría deberse a que las tres secciones guardan la disposición de allegro-andante-allegro, sin olvidar la reexposición y la coda. Pero no se trata de eso, al menos en la acepción tradicional: cada preludio constituye una unidad en sí mismo -al punto de que pueden ser ejecutados independientemente- y en el desarrollo de las ideas prima el contraste colorístico más que el temático. Hay una utilización recurrente del intervalo de cuarta, también presente en otras obras, pero el tratamiento armónico -dentro de un sentido modal y politonal- está muy poco sujeto a convencionalismos. La estancia en París continúa ensanchando horizontes. *In memoriam*, para orquesta, está concebida en un solo movimiento. El propio compositor explica: “consta de varias secciones dispuestas en forma de montaje cinematográfico, en las cuales trato de expresar de manera simbólica -nunca descriptiva o narrativa- situaciones, lugares, hechos significativos de la vida del combatiente santiaguero que sucumbió en su lucha contra la tiranía batistiana”. El planteamiento dado en esta obra a los elementos nacionales podría situarla, de no conocerse las fechas, como anterior al *Quinteto de viento* (1957), al *Divertimento* para cuarteto de metales (1957) o a la *Toccat*a para bandoneón (1961),

también escrita en París. Esta apreciación, quizás algo desconcertante, sin embargo encuentra justificación en el pensamiento del propio compositor: “pienso que los estados anímicos desempeñan un papel significativo en todo el proceso de creación artística. Desde el chispazo primero -llamado intuición, o que también definimos como la motivación de la obra- hasta su realización, a través de procedimientos técnicos donde entra en juego la inteligencia. Aunque no lo parezca, esta realización, gráficamente hablando, jamás se hace en frío. Siempre funciona lo que fijamos como la sensibilidad de esa inteligencia. Es así que aquella intuición primera no nos abandona hasta concluir la obra” (Martínez 1987, pág. 12). *In memoriam* es un perfecto ejemplo de lo anterior. En esta obra desempeña un importante papel el estado anímico; la escribe desde el cosmopolitismo parisiense, pero la motivación está dada por hechos históricos ocurridos cuatro años antes en su pueblo natal. De ahí la utilización de un lenguaje musical simbólico que pueda transmitir un ambiente: la emoción trasciende a la técnica.

Nuevos enfoques -tratamiento serial de los materiales puestos en acción, nuevos conceptos del timbre, el espacio y el tiempo, entre otros parámetros- van apareciendo en la música incidental para *Volpone* (1966) o *Cimarrón* (1967) y, sobre todo, en *La muerte del guerrillero*, para recitante y orquesta (1968-69), donde ya hay una selección de elementos compatibles con su estética personal. Todo ese proceso culmina en la serie de *Móviles* (*I*, para piano, 1969; *II*, para conjunto instrumental, 1970; *III*, para flauta y piano, 1977 y *IV*, para guitarra, 1980), que merecen ser tomados en consideración como un bloque, según plantea Leonardo Acosta. El *Móvil I* para piano (1969) presenta cinco eventos basados en células sonoras cambiantes que transcurren serialmente en un clima expresivo de múltiples desplazamientos tímbricos. La estructuración del tiempo está organizada en función de los planos sonoros dados a través de diferentes formas de “toque” en el instrumento (bien sea en el teclado o en el cordaje, percutido con dos baquetas). Las alusiones más caracterizadoras del “espectro” cubano asoman sobre todo en el ritmo. Evidencia un gran dominio de los recursos sonoros del piano. Se suceden fragmentos de gran lirismo en alternancia con otros de gran intensidad dramática. El *Móvil II* (1970) se sitúa, por su concepción y resultado, en una línea de creación estética en la cual la materia sonora adquiere una importancia primordial, expresándose en un riquísimo juego de dinámica y color. Ahora se trata de 8 eventos (A-H), en los que el conjunto instrumental se desdobra en tres franjas tímbricas: 1) flauta y trompa; 2) piano-celesta; 3) percusión (triángulo, 3 platos suspendidos, 3 gongs, claves, maracas, bongoes, 2 tambores, 3 tam tams, xilófono y vibráfono), a las cuales el compositor trata con extraordinaria libertad imaginativa, con un relativo margen para la solución individual (aleatoria) por parte de los intérpretes. No es posible hablar de relaciones interválicas, puesto que en ocasiones no hay alturas definidas con notas, sino semidefinidas con alguna figuración en el pentagrama; se utilizan también microtonos y sonidos indeterminados. Tampoco las duraciones están enmarcadas en una métrica estable, aunque el ritmo tiene gran peso. Cada segmento está separado del que le sigue por silencios y la dinámica va conformando un crescendo-diminuyendo discontinuo de gran fuerza dramática. La percepción de esta obra sumerge al oyente en un mundo fáustico, de encantamiento; no es casual que el compositor haya seleccionado la flauta y la trompa, entre los aerófonos, que resultan descendientes de instrumentos muy antiguos, lo que contribuye a reafirmar la idea de lo primigenio, del dominio de los sonidos sobre la materia. “A diferencia del *Móvil II*, en el *III* (1977) la flauta añade, a su papel de fuerza de invocación, el de evocación” (Acosta 1985, pág. 132). Por una parte, se evoca una tipicidad muy específica de la música popular cubana -la flauta desempeña un papel preponderante en el danzón y el chachachá-; por otra, se continúa evocando un mundo desencadenado por fuerzas telúricas -alusión a lo mágico, a lo real-maravilloso

que se vislumbra desde el *Móvil* anterior. En doce eventos (A-L), tanto la flauta como el piano que halla como una extensión de sí mismo en ocasionales maracas tocadas por el mismo ejecutante, deben desplegar numerosos recursos de ejecución cercanos a lo virtuosístico, en estelar “mano a mano”. Dos citas (una de Eliseo Grenet, del son *La mora*; otra de Leo Brouwer) que sirven a Gramatges para estructurar los distintos parámetros dentro de un serialismo integral, pero con una marcada intención de síntesis histórica y musical. Hay citas también, aunque no textuales, en el *Móvil IV* (1980) para guitarra, donde el propio intérprete debe ejecutar, además, triángulo, pandero y cascabeles. En este caso las citas son de Fernando Sor, Heitor Villa-Lobos, Luis de Narváez y Gaspar Sanz. A cada una de ellas corresponde un evento hasta un total de 4 (A-D). Aquí el compositor juega con el mundo hispánico y el latinoamericano, conocedor de que, en ambos, la cuerda pulsada ha sido sostén de expresiones vitales de los hombres situados a uno y otro lado del Atlántico. A la síntesis señalada en el *Móvil* anterior, se añade ahora la recapitulación, cuando Gramatges emplea una serie dodecafónica estricta dentro de una orientación aleatoria que da lugar a una suerte de variaciones libres a cargo del ejecutante, el cual también puede decidir si toca los cuatro eventos o solo tres. Nuevamente la combinación de lo rítmico con lo tímbrico prevalece sobre el resto de los medios expresivos, con lo que se ratifican dos de las constantes que pueden detectarse a lo largo de toda la obra: la búsqueda colorística y la primacía de los impulsos rítmicos, que actúan, al mismo tiempo, como cohesionadores y desencadenantes.

Casi en el medio de todo el proceso de concepción de los cuatro *Móviles*, aparecen otras dos obras que se insertan plenamente en el mismo contexto: *Diseños*, para quinteto de viento con percusión (1976), inspirado por el pintor cubano Servando Cabrera, su dedicatario, donde se encuentran diez eventos intercambiables en forma abierta, con un pedal móvil y clusters en los instrumentos que funcionan como entonaciones referenciales. Está presente también en esta partitura la noción de franjas tímbricas, que se comportan así: 1) flauta-pandero y claves; 2) oboe-bongoes; 3) clarinete-maraca grave y maraca aguda; 4) corno-cajita china; 5) fagot-plato suspendido. La otra obra aludida, *Incidencias* (1977), para piano, incluye varias citas de obras cubanas para teclado.

Finalizado el *Móvil IV* y con esbozos del *Móvil V*, para orquesta, compone la *Oda martiana*, obra en que incorpora nuevas técnicas y que, según el autor, transcurre en sucesión de densidades y transparencias a través de un serialismo abierto, donde el timbre instrumental juega preponderantemente con el *ethos* de la voz del cantante en la organicidad estructural de la obra. Las inflexiones declamatorias en cada frase de los textos de Martí (*Infierno* y *Flores del cielo*) proyectan libremente el dibujo de la línea melódica del barítono solista, alcanzando su plenitud expresiva en la integración del canto con la orquesta.

A partir de 1985 hay que hablar de la “etapa de los encargos”. Nunca ha sido remiso a aceptar obras por encargo: “pienso que eso no importa, pues cada compositor elige su instrumentista desde que inicia la elaboración de una obra. Uno se hace su propio encargo en dependencia de la agrupación -orquesta, quinteto, cuarteto, trío, solistas-cualquier variante para la que se escriba. Y están en juego, desde el principio de la creación, los personajes, la acción, la estructura, la duración y, finalmente, la interpretación, que por cierto, siempre me agradó y que abordé bastante en mi juventud. Con la interpretación la obra palpita y se hace realidad, con ese milagro de su vibración” (Martínez, 1987, pág. 7). Resultado de una solicitud del Festival de música de concierto cubana y holandesa, es la obra *Guirigay* (1985) para dos quintetos convencionales, uno de cuerdas y otro de vientos, vocablo que humorísticamente quiere

decir discusión sin sentido, algarabía, confusión. Es, precisamente, lo que el creador trató de lograr: hay una acumulación de voces (de timbres), un trasfondo jocoso -hasta con cierto *happening*-, pero finalmente la discusión, el guirigay, se resuelve; y entonces aparecen pasajes serenos, de gran belleza lírica, que demuestran un maduro acabado profesional.

La *Cantata a la paz*, obra de encargo concebida con la premisa de demostrar de manera simbólica cómo diferentes compositores (en este caso, cinco, de Suiza, Italia, Alemania, Chile y Cuba), con distinto lenguaje materno y distintos estilos musicales, basados en una común ideología pacifista, pueden ponerse de acuerdo y realizar una tarea de tal naturaleza. Gramatges acepta lo que obviamente es un difícil reto: componer esta cantata como si fuera una obra individual -por razones de la distancia geográfica y porque así se deseaba-, que al mismo tiempo resultara una composición colectiva, no sobre la base de la yuxtaposición, sino de la verdadera integración. Así, se decidió en el primer encuentro sostenido por los cinco creadores, que la cantata constara de cinco partes: balada del trabajo, balada de la guerra, balada del robot, balada de la mujer y un final instrumental. Cada uno no trabajaría una de estas secciones por separado, sino partes de las mismas que, a la larga, quedarían superpuestas. Se delimitaron las técnicas compositivas que iban a utilizarse y los parámetros de duración. Esta monumental empresa, aún no estrenada, supone la primera experiencia musical de este tipo, no solo por su alcance de solidaridad humana, sino porque la forma y los métodos adoptados han permitido realizar la música independientemente de eso que usualmente se llama "inspiración", de un modo un tanto impersonal que, sin embargo, debía estar fuertemente caracterizado por elementos propios y universales.

La intención comunicadora de Gramatges se halla equidistante de posiciones extremas. La mayor preocupación que lo asiste es que su obra llegue a los demás, y que contribuya a desarrollar la sensibilidad del receptor para recibir, comprender y disfrutar la música contemporánea.

ESCRITOS MUSICALES: "La Sociedad Sinfónico-Coral de La Habana", *Nuestro Tiempo*, I, 2, La Habana, 1954; "Festival de Caracas", *Nuestro Tiempo*, II, 4, La Habana, 1955; "El Orfeón Cuba", *Nuestro Tiempo*, III, 9, La Habana, 1956; "Ópera de Mozart en Pro-Arte", *Nuestro Tiempo*, III, 9, La Habana, 1956; "Los conciertos en Pro-Arte", *Nuestro Tiempo*, IV, 15, 1957; "Estreno de Elegía y Canto, de Juan Blanco", *Nuestro Tiempo*, IV, 16, 1957; "Apuntes sobre el segundo Festival Latinoamericano de Caracas", *Nuestro Tiempo*, IV, 18, La Habana, 1957; "Aniversario de la muerte de Caturla", *Música*, 2, 1970; "Entrevista a César Pérez Sentenat", *Mú*, 23, 1972; "Leo Brouwer: toda la música para todos", *La Gaceta de Cuba*, 168, 1978; *Presencia cubana en la música universal*, La Habana, LC, 1983; *Presencia de la Revolución en la música cubana*, La Habana, LC, 1983.

OBRAS

Ballets: *Ícaro*, inst perc, p, l, S. Lifar, p, 1943; *Mensaje*, conj met, perc, 1944.

Música sinfónica: *Sinfonía en Mi*, 1945; *Dos danzas cubanas*, 1950; *Sinfonietta*, 1955; *In memoriam*, 1961; *La muerte del guerrillero*, l, N. Guillén, Rc, 1968-69; *Para La dama duende*, gui, 1973 (EMC); *Oda maritana*, Bar, 1980.

Coro y conjunto instrumental: *Reparando el camino*, Co, fl, gui, perc, 1973; *Cantada para Abel*, Co, Rc, 10 perc, 1983; *Canto elegíaco*, Cant, l, F. García Lorca, S, Bar, Co, cu, gui, arp, p, perc, 1997.

Coro: *Canción*, 6V, 1940; *Romance de cazadores*, 7V, 1940; *Soneto*, 5V, 1940; *Canción*, 3V, 1941; *Se oye fluir la noche*, 5V, 1943; *Dos décimas*, 4V, 1949; *Tres*

madrigales infantiles, 4V, 1950 (EMC); *Canción al niño Jesús*, 4V, 1959; *Canción por la paz*, 4V, 1959; *La palmera*, 4V, 1959; *Tierra de azules montañas*, 4V, 1964 (EMC); *El amante campesino*, 4V, 1965 (EMC); *En la sombría alameda*, 4V, 1965 (EMC); *Guitarra en duelo mayor*, 4V, 1968; *Doce canciones para niños*, 1972 (EMC); *Santiago*, 4V, 1980; *Espera*, 4V, 1984; *Josefa y José*, 4V, 1984; *Nadie lo tiene*, 1984; *La esencia de tu nombre*, 4V, 1988; *Allí el amor*, 4V, 1989; *Amor en primavera*, 1989; *Como una caracola*, 1989; *Pequeño amor*, 4V, 1989.

Canciones: *Tríptico*, V, p, 1954; *Dos canciones* (Cancioncilla, Ronda), V, p, 1956; *En el huerto del cantar*, V, p, 1956; *Canción de amor de don Perlimplín*, V, p, 1957; *Canción de Belisa y coplas*, V, p, 1957 (EMC); *Canción de Medea*, V, gui, 1957; *Canción por la paz*, V, gui, 1959 (vers. V, p); *Cantares*, V, p, 1959; *Guitarra en duelo mayor*, V, p, 1967 (vers. V, p); *Dos canciones* (El amante campesino, En la sombría alameda), V, p, 1972 (La Habana, Dirección General de Música); *La perla*, V, p, 1982; *Tienes el don*, V, p, 1982; *Tórtola*, V, p, 1982; *Discurso de la América Antigua* (Gucumatz, Nuestro canto, Kacharpari), V, p, 1983; *Canción eterna*, V, p, 1985; *Iba yo por un camino*, V, p, 1993 (EMC); *La vida empieza a correr*, V, p, 1993 (EMC).

Conjunto instrumental: *Preludio e invención I*, cl, fg, 1940; *Preludio e invención II*, 2tpt, tbn, 1940; *Dúo*, fl, p, 1943 (Ed. Instituto Interamericano de Musicología, Uruguay/EMC); *Trío*, cl, vc, p, 1944; *Capriccio*, fl, cl, va, vc, 1945; *Concertino*, p, inst vnt, 1945; *Serenata*, Orq cu, 1947 (EMC); *Quinteto*, fl, cl, fg, va, cb, 1950 (La Habana, Dirección General de Música); *Calígula*, fl, cl, tpa, p, perc, 1955 (La Habana, Dirección General de Música); *Quinteto*, fl, ob, cl, fg, tp, 1957 (La Habana, Dirección General de Música); *Divertimento*, tpt, tp, tbn, tu, 1957; *Suite cubana para niños*, 2gui, 1958; *Móvil II*, fl, cl, tp, tpt, vc, p, xyl, vib, 5perc, 1970; *Síntesis*, fl, gui, va, perc, 1970 (La Habana, Dirección General de Música/EMC); *Infierno*, Bar, gui, fl, vc, vib, 1973; *Diez cuentos*, 2gui, 1973 (EMC); *Diseños*, qnt vnt, perc, 1976 (La Habana, Dirección General de Música); *Móvil III*, fl, p, 1977 (EMC); *Diálogo*, vl, p, 1981 (EMC); *Trío para cuatro*, v, vlc, tp p, 1981; *Discurso de la América Antigua*, S, Orq ca, 1985; *Guirigay*, qnt cu, qnt vnt, 1985; *Coriemu*, v, vc, p, 1987; *Pax verum enimvero*, fl ob, clb, 1995.

Obras solistas: *Pensando en ti*, p, 1937; *Sonata*, p, 1942; *Sonata*, clv, 1942; *Pequeña suite (homenaje a Ravel)*, p, 1943; *Tres danzas (homenaje a Ignacio Cervantes)*, p, 1947 (La Habana, Soch); *Dos danzas cubanas (Montuna y Sonera)*, p, 1948 (EMC); *Preludio para el álbum*, p, 1950 (EMC); *Tres preludios a modo de toccata*, p, 1952-53 (CL/EMC); *Guajira*, p, 1956 (RIa; EMC); *Suite cubana para niños*, p, 1956 (ENT); *Sonata hispánica*, clv, 1957; *Toccata*, band, 1960; *Móvil I*, p, 1969 (EMC); *Fantasia*, gui, 1972 (EMC); *Seis apuntes para La dama duende*, gui, 1973 (EMC); *Estudio de contrastes*, p, 1974; *Incidencias*, p, 1977; *Móvil IV*, gui, 1980 (EMC); *Como el caudal de la fuente*, gui, 1983 (París, Éditions Musicales Trasatlantiques); *Canti di Villa Grazioli*, gui, 1986; *El arpa milagrosa*, gui, 1986 (Milán, Italia, Zenabón); *Seis danzas antiguas*, p, 1988; *Paisaje de dos para cuatro*, p 4 manos, 1996.

Música para cine: *La vivienda*, 1959; *Los tiempos del joven Martí*, 1959; *Rebeldes*, 1960; *Carnet de viaje*, 1961; *Pueblo armado*, 1961; *Habana'61* (empleo de *Serenata*, Orc cu), 1962; *Cimarrón*, 1967; *David*, 1969.

Música para teatro: *Los caprichos de Mariana*, 1943; *Floripondito* (guiñol), 1951; *No hay que perder la cabeza* (guiñol), 1951; *Calígula*, 1955; *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1957; *Medea, la encantadora*, 1957; *Volpone*, 1966;

Anfitrión, 1970; *Las tres hermanas*, 1972; *El inspector*, 1973; *La dama duende*, 1973; *Reparando el camino*, 1973.

BIBLIOGRAFÍA: DMC; J. Ardévol: “Concierto del Grupo Renovación Musical”, *Revista de Avance*, La Habana, 1945; E. Martín: “El concierto”, *Información*, La Habana, 29-VI-1946; L. Acosta: “La música en defensa del hombre”, *Revolución y Cultura*, 52, La Habana, 1976; L. Acosta: “Harold Gramatges y sus Móviles”, *Música*, 106, La Habana, 1985; H. Rozada: “Harold en Italia”, *Cl*, 2, La Habana, 1986; M. Pérez Fleitas: “Tres preludios de Harold Gramatges”, *Cl*, 7-8-9, La Habana, 1987 y 1988; M. Martínez: “Móviles de Gramatges”, *Revolución y Cultura*, 9, 1987; J. Amer: *Harold Gramatges. Catálogo de obras*, Madrid, Fundación Autor, 1997.

ZOILA GÓMEZ GARCÍA

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, V. 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

León Pérez, Argeliers. La Habana, 7-V-1918; La Habana, 23-II-1991. Musicólogo, etnólogo, pedagogo y compositor.

Es reconocido como el fundador y principal promotor de los estudios de musicología en Cuba. Inició en 1937 la carrera de Pedagogía en la Universidad de La Habana, obteniendo el grado de doctor en 1943. En el Conservatorio Municipal de Música de La Habana recibió clases de César Pérez Sentenat, Domingo Fontón y Antonio Mompó. En 1937 comenzó a impartir clases de solfeo y teoría en ese Conservatorio y en 1944 le fue asignado el curso superior de Teoría, lo cual puede valorarse como antecedente de los estudios musicológicos en Cuba. En 1945 obtuvo el título de profesor de Armonía y en 1949 los títulos de Composición, Contrapunto, Fuga e Instrumentación. Años antes, en 1942 había formado parte del Grupo de Renovación Musical que constituyó José Ardévol entre sus alumnos de composición del Conservatorio. En 1957 viajó a Francia para cursar estudios de composición en el Conservatorio de París con Nadia Boulanger. En esta ciudad compuso varias obras: *Cuarteto para cuerdas* y *Cántico homenaje*, elaboradas a partir de materiales de la música tradicional que había llevado desde Cuba.

Uno de los momentos más importante dentro de su formación académica y profesional ocurrió cuando, en 1942, decidió tomar en la Universidad de La Habana el curso de verano "Factores etnográficos de Cuba", impartido por Fernando Ortiz. A su formación como pedagogo y como músico se añadió la inclinación hacia la investigación social y la ciencia etnológica, disciplina que encontraba su máximo exponente en aquel entonces en la figura de Fernando Ortiz. También fue importante en su labor profesional posterior los cursos de verano sobre música folclórica cubana ofrecidos por María Muñoz de Quevedo, quien orientaba sus clases a partir del estudio de música folclórica transcrita. Aunque el contenido de este curso se proyectaba hacia un análisis formal o de estructura, concepto ya superado por la musicología contemporánea, en aquellos momentos reflejaba los pasos más avanzados de la incipiente ciencia musicológica en Cuba. Estos análisis llevaban hacia la reducción a modelos de la música estudiada y partían de los métodos expuestos por Torner para analizar la música española. Otro hito de particular significación en su carrera fueron las clases con José Ardévol, las cuales se orientaban hacia una mayor profundización en los problemas conceptuales, teóricos y estéticos de la música.

El trabajo con Ortiz le llevó a la obtención de sus propios materiales a partir de la investigación de campo. Las primeras recolecciones las hizo en el barrio de Regla, en la ciudad de La Habana, de gran riqueza en música folclórica por ser una zona de gran desarrollo del proletariado en los muelles de la ciudad. Aquí entró en contacto con las casas de santería de Cuba y con todo el legado musical, que proveniente de la cultura de antecedente yoruba, se había desarrollado, para dar origen a todo un complejo de manifestaciones estéticas que ya podían señalarse como cubanas. Allí conoció a sus primeros informantes y asistió a fiestas religiosas y profanas vinculadas a esos cultos, transcribiendo después sus músicas. De las transcripciones surgieron los análisis, impregnados de todos los conocimientos técnicos obtenidos en las diferentes ramas del conocimiento en las cuales él se había formado. Ese enfoque racional del arte musical aplicado a la música folclórica cubana logró impresionar favorablemente a Ortiz, quien al recibir los primeros resultados de este trabajo le dijo: "Veo que usted se ha buscado sus propias llaves", frase con la cual Ortiz descubría en sus inicios el aporte decisivo que daría Argeliers a esta rama del conocimiento musicológico en la cual él mismo había incursionado. No es que fuese algo novedoso transcribir los toques y cantos de la música afrocubana en aquel entonces. Lo novedoso en Argeliers empezaba a partir de la

utilización que hizo de estos materiales. Por primera vez alguien se acercaba a ellos no para utilizarlos como genuina fuente cubana y enriquecer así su propia inspiración artística, sino para desprender de los mismos, con las formas más adelantadas del raciocinio en esa época, todo lo que en ellos había de historia de Cuba, todo lo que ellos tenían de información y comunicación social y estética.

Desde 1947 sustituyó a María Muñoz de Quevedo en los cursos de verano de música en la Universidad de La Habana; a partir de ellos comenzó lo que fuera el primer trabajo analítico sobre música cubana. Los escritos -hechos para las clases- dieron origen a un libro que tituló *Lecciones del curso de música folklórica de Cuba*, donde puso en práctica todo el conocimiento obtenido de María Muñoz de Quevedo y de José Ardévol, junto a los materiales recogidos por él, utilizando las técnicas de recolección aplicadas por Ortiz. En la búsqueda de nuevos métodos de análisis entró en contacto con los trabajos del musicólogo alemán Fritz Bose, los cuales le sirvieron de base para el artículo que más tarde, bajo el título de *Tres cantos negros*, publicó en la revista *La Música* del Conservatorio Municipal (1948).

En 1959 asumió la dirección del departamento de Folclore del Teatro Nacional de Cuba y del departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, ambos en La Habana, funciones que desempeñó hasta 1961 y 1967, respectivamente. Desde el Teatro Nacional comenzó la movilización de grupos folclóricos de todo el país para presentarlos en forma de espectáculos teatrales en La Habana. Tomó como punto de partida para los trabajos que proyectaba desplegar desde el Teatro Nacional el espectáculo que ofreciera Fernando Ortiz, en 1936, en el Teatro Campoamor, donde impartió con grupos folclóricos originales sus conferencias sobre música afrocubana. Como parte de su labor llevó a cabo diferentes actividades como fueron la organización de conciertos públicos en la Universidad de La Habana y en la Plaza de la Catedral, la formación de una orquesta de cámara y la realización de un Festival de Arte Cubano. Conjuntamente con Argeliers trabajaban Isabel Monal, que fungía como jefe del grupo; el compositor Carlos Fariñas; y el coreógrafo Ramiro Guerra, entre otros. Desde el Teatro Nacional se logró formar una red de informantes con los cuales se trabajó intensamente en la recopilación de información sobre la música folclórica cubana, lo que permitió que se fundaran archivos y se impartiera un seminario sobre folclore. El grupo del Teatro Nacional consiguió equipos de grabación, de fotografía y un transporte propio para movimiento en áreas geográficas de difícil acceso, lo que incrementó considerablemente las investigaciones de campo.

En el departamento de Música de la Biblioteca Nacional formó otro equipo de trabajo al cual perteneció Zoila Lapique, y contó con la colaboración de José M^a Bidot, profesor de Historia de la Música de la Escuela Nacional de Arte (ENA). Junto a Zoila Lapique, fundó la Revista *Música* (1960), cuyo objetivo fundamental era dar a conocer los fondos de la Biblioteca, aunque también abordaba el estudio de la música tanto nacional como universal. En la Biblioteca se organizaron cursos, seminarios, conciertos y se comenzó la edición de partituras en impresiones ligeras, de diferentes obras de la música cubana. Allí acometió la edición de su libro *Música folklórica cubana*, que posteriormente aportaría los materiales fundamentales para la obra *Del canto y el tiempo*. Las ediciones de la Biblioteca, así como los métodos que se consolidaron para archivar y utilizar las fuentes bibliográficas e informaciones sobre música cubana, fueron quizás los dos aspectos más importantes del trabajo en esa institución. En 1961 comenzó a dirigir el Instituto de Etnología y Folclore de la Academia de Ciencias de Cuba, trabajo que simultaneó durante un tiempo con el de la Biblioteca Nacional, y a partir de este momento desplegó gran parte de su actividad profesional hacia la ciencia etnológica. En 1973 abandonó el Instituto de Etnología y Folclore pasando a dirigir el

departamento de Música de la Casa de las Américas, actividad en la que se mantuvo hasta su retiro en 1989. En esta institución contribuyó a estrechar las relaciones culturales con los países hispanoamericanos, fortaleció la publicación del Boletín Música y constituyó el Premio de Musicología, uno de los de más prestigio en el área.

Años antes, en 1969, se había rodeado de un grupo de jóvenes interesados directamente en la musicología, carrera que por esa fecha no se estudiaba en Cuba. Los primeros en integrar el grupo fueron Olavo Alén y Jesús Gómez Cairo. Después el núcleo creció con Danilo Orozco, Idalberto Suco, Pedro Martínez y el etnólogo Jesús Guanche. Su casa se convirtió en el primer centro de formación de musicólogos de la nueva generación donde se discutían los trabajos y proyectos y su biblioteca personal fue la principal base bibliográfica de estudio con la que contó el grupo. Orientó a cada uno de sus discípulos por el campo en que él consideraba que tendrían mayores posibilidades de hacer aportes sustanciales. El grupo se incrementó después con Alberto Alén y Rolando Pérez. En 1973, bajo la dirección de José Ardevol, se hicieron los primeros intentos para la fundación de un centro docente superior para la música. Argeliers León centralizó la enseñanza de la musicología y a los cursos que él organizó; aquí se incorporaron nuevos alumnos, entre ellos, Victoria Eli y Zoila Gómez. En 1976, la inaugurarse el Instituto Superior de Arte se incluyó la musicología entre las especialidades y para esta disciplina diseñó los planes y programas de estudio. Decenas de musicólogos se graduaron en el Instituto Superior de Arte entre 1976 y 1990 bajo su tutoría académica. Su labor como pedagogo fue tan importante que es posible designarlo como “el gran maestro de la musicología cubana del siglo XX”.

Argeliers León representó las ideas más modernas y avanzadas en el contexto de la intelectualidad cubana de su época, sobre todo por los aportes metodológicos que hizo al estudio de la cultura musical cubana. Como compositor abordó múltiples técnicas que fueron desde las más convencionales hasta el aleatorismo, el neoserialismo y la electroacústica. En obras como las *Sonatas a la virgen del Cobre* para piano y orquesta de cuerdas (1947) sentó en aquel entonces su posición en cuanto a la preeminencia de lo raigal en su producción artística. Algunas de sus obras estaban impregnadas de citas folclóricas, pero ubicadas en contextos sonoros representativos de la música de vanguardia de la época. En 1958 empleó el dodecafonismo en su obra *Cánticos de homenaje*, esta técnica era en aquel entonces casi un hecho aislado entre los compositores cubanos; un año después escribió *Quinteto para instrumentos de viento*, donde intentaba separarse de la estética nacionalista y en 1963 empleó de nuevo la técnica dodecafónica en *Quinteto n^o 2 para viento y guitarra*. Su catálogo evidencia las transformaciones que sufrió su lenguaje compositivo con obras que van desde una marcada tradición melódica hasta las sonoridades de mayor experimentación.

ESCRITOS MUSICALES (Selección): “La enseñanza de la teoría de la música”, *Gaceta Musical*, II, 2, La Habana, 1935; “La música en la escuela primaria”, *Guía Central*, II, 3, La Habana, 1935; “El violín, apuntes para su historia”, *Grafos*, II, 37, La Habana, 1936; “La escuela musical rusa durante el imperio”, *Saturno*, I, 6, La Habana, 1936; “La música siria en la antigüedad”, *Saturno*, I, 8, La Habana, 1936; *Conservatorio*, La Habana, 1941; *Teoría de la música*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1942; *Psicología de la lectura musical*, La Habana, Ministerio de Educación, 1943; *Test musicales*, La Habana, Ministerio de Educación, 1943; *Introducción a la historia de la teoría de la música*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1944; *Métrica*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1944; *Notación*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1944; *Ornamentación*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1944; *Problemas de teoría de la música*, La Habana, Conservatorio

Municipal, 1944; *Sistemas musicales*, La Habana, 1944; *Transposición*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1944; *Prácticas de acústica*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1946; “Dos panoramas folklóricos”, *La Música*, I, 2, La Habana, 1948; *Lecciones del curso de música folklórica de Cuba*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1948; “Tres cantos negros”, *La Música*, I, 4, La Habana, 1948; “El patrimonio folklórico musical cubano”, *Revista Bimestre Cubana*, LXV, La Habana, 1950; “La canción cubana”, *La Música*, III, 6, La Habana, 1950; “Apuntes sobre bibliografía musical cubana”, *Revista Bibliográfica*, II, 3, La Habana, 1951; “Manifestaciones del folklore cubano”, *Selva Habanera*, VII, 397, La Habana, 1952; *Didáctica de la enseñanza musical escolar*, La Habana, 1955; “El ciclo del danzón”, *Nuestro Tiempo*, II, 4, La Habana, 1955; “Instrumentos típicos cubanos”, *AJEF*, XVIII, 5, La Habana, 1955; *Pedagogía musical*, 1955; *Dos libros de música*, La Habana, Biblioteca Nacional, 1959; *Influencias africanas en la música de Cuba*, La Habana, 1959; “Un legado musical”, *Arquitectura*, XXVII, 311-17, La Habana, 1959; “Del arsenal sonoro cubano”, *Artes Plásticas*, 1, La Habana, 1960; “Las conmemoraciones mortuorias”, *Actas del folklore*, I, 5, La Habana, 1961; “Pantomimas y bailes en el folklore de Cuba”, *Revista Nacional de Teatro*, 1, La Habana, 1961; “Elebwa, una divinidad de la santería cubana”, *Abhandlungen und Berichte des staatlichen Museums für Völkerkunde* 21, Dresden, 1962; “La música popular cubana”, *La Gaceta de Cuba*, II, La Habana, 1963; “Siete cuadernos sobre música folklórica cubana”, La Habana, Biblioteca Nacional, 1963; *Conciertos de música abakuá*, Biblioteca Nacional, La Habana, 1964; “Música folklórica cubana”, La Habana, Biblioteca Nacional, 1964; “El aporte de Fernando Ortiz a la musicología en Cuba”, *La Gaceta de Cuba*, IV, 42, La Habana, 1965; “El Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba”, *Etnología y Folklore* 1, La Habana, 1966; “Ethnological Research in Cuba”, *Scientific World*, Londres, X, 2, 1966; “Actitudes de un compositor cubano del siglo XIX”, *Revista Universidad de La Habana*, 32, 192, 1968; “Clausura del Seminario de Estudios Afroamericanos”, *Etnología y Folklore* 7, La Habana, 1969; “Música popular de origen africano en América Latina”, *América indígena*, XXIX, 3, México, 1969; “Presence africaine dans la culture cubaine”, *Algerie Actualité*, 208, Argel, 1969; “El folklore musical en el Caribe”, *Imagen*, Caracas, 1971; *La fiesta del carnaval en su proyección folklórica*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1971; “El ovillo y la madeja”, *Mu*, 21, 1972; “Del acto y el resultado”, *Mu*, 26, 1973; “Historia para la historia”, *Mu*, 43, 1973; *Del canto y el tiempo*, PE, 1974; *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*, Universidad de La Habana, 1974; “Símbolos gráficos de la sociedad secreta abakuá”, *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde*, Berlín, 1975; “La circunvalación en el paisaje”, *Mu*, 59, 1976; “Confrontar la existencia de una música latinoamericana como realidad estéticamente identificable”, *Mu*, 66, 1977; “De cuando el trabajo se tiende sobre la brecha de la muerte”, *Revolución y Cultura*, 56, III, La Habana, 1977; “La música como mercancía”, *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1977 y *Musicología en Latinoamérica*, AL, 1984; *Introducción al estudio del arte africano*, La Habana, AL, 1980; “Los caminos han de recorrer el grito”, *Mu*, 81-2, 1980; “El investigador musical”, *Cuba Internacional*, XIII, 144, La Habana, 1981; “Un sistema de símbolos”, *Diálogos*, México, XVII, 3, 1981; “Del son al son”, *Unión*, 2, La Habana, 1982; “El folklore: su estudio y recuperación”, *La cultura en Cuba socialista*, LC, 1982; “Rieles para el vuelo”, *Mu*, 100, 1983; “A lápiz de Manuel Enríquez”, *Pa*, III, 9, 1984; “El lazo de amarrar el haz”, *Temas*, 4, 1985; “La fiesta del carnaval”, *Temas*, 6, 1985; “Obra y alcance de la historia”, *Mu*, 105, 1985; “De paleros y firmas se trata”, *Unión*, 1, La Habana, 1986; “Olga López de Venezuela”, *Mu*, 108, 1986; “Foro abierto a las

juventudes”, *Mu*, 96-7, 1988; “Para leer las firmas abakuá” *Unión*, 10, 3, La Habana, 1990.

OBRAS

Orquesta: *Sinfonía n° 1*, 1946; *Sonata de la Virgen del Cobre*, p, Orq cu, 1946 (EMC); *Suite cubana*, Orq cu, 1946; *Cánticos de homenaje*, 1958; *Sinfonía n° 2*, 1962.

Orquesta y solista: *Concertino*, fl, p, Orq cu, 1948 (EMC); *Hoy canto a mi patria sobre aquella sangre heroica vertida en el Moncada*, p, Orq, 1974; *Para cantar junto a un rumbero de Simpson*, cajón quinto, pequeña Orq, 1974; *Y cuajó el aire en lanza*, gui, Orq, 1988.

Orquesta y coro: *Eco*, 1944; *En la palma*, 1944; *Granada y 1850*, 1944; *La tarde*, 1944; *Se equivocó la paloma*, 1944; *Canción del naranjo seco*, 1945; *La música*, 1945; *Presencia*, 1945; *Canción del jinete*, 1946; *El Niño nació en Santiago*, 1946; *Soneto*, 1946; *Pregón*, 1951; *Al nacimiento de Cristo, Nuestro Señor*, 1956; *Elegía a Jesús Menéndez*, Cant, Co, sol, Na, Orq, 1961; *Creador del hombre nuevo*, Cant, sol, Na, Co, doble conj vnt, perc, 1969; *Una guitarra amor que tu corazón en el mío renacerá cantando*, V, Co, tpt, tp, tbn, fg, 4perc, organeta, 1975.

Banda: *Sonata*, 1958.

Coro: *Nuestra América*, 1972; *Nuestra meta*, 1973.

Voz y acompañamiento: *Dos canciones*, T, p, 1944; *Canciones para guitarra y voz*, 1968; *Canciones para cantar hoy*, Bar, p, 1971; *Seis canciones para barítono y piano*, 1971.

Conjunto instrumental: *Cuatro escenas para ballet*, cl, tpt, p, perc, 1944; *Sonata*, tpt, tbn, perc, 1944; *Sonata a tres*, fl, cl, fg, 1944; *Cantares*, 7 inst vnt, 1946; *Cuarteto de cuerdas n° 1*, 1957; *Quinteto*, inst vnt, 1959; *Divertimento para clarinete, trompeta y piano*, 1960; *Cuarteto de cuerda n° 2*, 1961; *Quinteto n° 2*, fl, ob, cl, fg, gui, 1963 (EMC); *Oye compañero dile a la muerte, con fanfarrias, que el comandante Ché Guevara vive*, tres fanfarrias para tpt, tps, tbn, tu, perc, 1973; *Llanto por el grito en la Plaza de Mayo*, vn, p, vc, 1985; *Llanto por el grito de Carmen Gloria y Rodrigo*, vn, p, vc, 1987.

Obras solistas: *Cuatro invenciones*, p, 1943 (EMC); *Sonatina*, p, 1945 (EMC); *Danzón n° 1*, p, 1945 (EMC); *Akorin*, p, 1956; *Sonata*, band, 1958; *Tres canciones lentas*, gui, 1959 (EMC); *Sonata*, gui, 1969; *Hoy canto a mi patria*, p, 1973.

Música electroacústica: *En homenaje a un amigo*, ct, p, 1977; *Saturnalia*, ct, 1982.

Música incidental: *Pájaro internacional*, conj inst, 1960.

OLAVO ALÉN RODRÍGUEZ

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, V. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Fariñas Cantero, Carlos. Cienfuegos (Cuba), 28-XI-1934. Compositor y pedagogo.

Desde pequeño se trasladó con su familia a Santa Clara, donde le rodeó un ambiente musical favorable; su abuela Auria Suárez, nacida en España, había obtenido Medalla de Oro en el Conservatorio de Madrid en piano y su hogar fue sitio de frecuentes tertulias musicales. Este contexto lo llevó a comenzar los estudios teóricos de música y piano con Gloria Villar de Franco. Ya adolescente, en 1948, se trasladó a La Habana donde continuó sus estudios musicales con Harold Gramatges y posteriormente en el Conservatorio Municipal de Música, bajo la dirección de José Ardévol y el propio Gramatges. Por estos años, durante varias temporadas, cantó como tenor en el coro de la ópera que dirigía el austriaco Paul Csonka. En 1956 obtuvo una beca para cursar estudios de complementación en Estados Unidos como alumno de Aaron Copland; donde además participó en los ensayos de los conciertos de verano de esa temporada. Otro aspecto determinante, en su formación como compositor, fueron los conciertos dominicales de la Orquesta CMQ, que dirigía Enrique González Mántici, entre 1954 y 1958; aquí pudo estrenar algunas de sus obras como *Variaciones*, *Concertino* y la *Música para Orquesta de Cuerdas*, ésta última bajo la dirección de Roberto Valdés Arnau. Entre 1967 y 1977 dirigió el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Cuba, donde organizó ciclos de conciertos. Ha desarrollado una larga y fructífera labor docente. Desde 1964 asumió la dirección y la cátedra de Composición-Análisis en el Conservatorio Alejandro García Caturra, donde creó el primer taller de Composición para niños y años más tarde, en 1979, fundó el Taller de Composición en la Escuela Nacional de Música, experiencia desarrollada posteriormente en otros centros docentes, como vía preparatoria para los estudios superiores de esta asignatura. Entre 1978 y 1981, fue decano de la Facultad de Música del Instituto Superior de arte y años más tarde jefe de la cátedra de Composición. A partir de 1969 Fariñas se interesa por el desarrollo de la composición electroacústica, limitada en Cuba por la no existencia de centros o estudios especializados, de esta forma, visitó diversos centros de todo el mundo, lo que le permitió, en 1988, fundar en el Instituto Superior de Arte la cátedra de Dirección de Sonido y un año más tarde el Estudio de Música Electroacústica y por Computadora, del cual es director. En la actualidad es profesor titular de la cátedra de Composición del Instituto Superior de Arte.

Ha grabado LP para la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), así como con firmas extranjeras. Sus partituras han sido editadas por la Editora Musical de Cuba y la Editora Tonos International Darmstadt de Alemania. Ha recibido numerosas distinciones y medallas a lo largo de su carrera artística, así como Premios Nacionales e Internacionales. Ha ofrecido conferencias y seminarios sobre su música y la música cubana en Centros Superiores y Universidades de diferentes países. Ha publicado escritos musicales para revistas especializadas en Cuba y en el exterior, entre los que destacan sus artículos publicados en el *Boletín Música de Casa de las Américas*, *Gaceta UNEAC*, *Revistas Nuestro Tiempo*, *Clave* y *Tablas*, de Cuba, así como en la Revista francesa *Dérives*. Sus obras se han interpretado en Cuba y en países de Europa y América. Su lenguaje responde a las técnicas más avanzadas de la música en la actualidad.

Existen tres etapas bien diferenciadas en la obra de este compositor: la primera etapa nacional-neoclásica, que tiene lugar entre 1953 y 1964; la segunda de vanguardia, cuyo inicio se delimita entre 1964-1975 y que presenta un segundo período de creación nacional de vanguardia, alrededor de los años 1975-1984; y una tercera postmodernista, muy definida, a partir de 1984. Una de las características de su obra es la gran

diversidad de formas, que van desde las más tradicionales hasta las estructuras más experimentales.

La primera etapa (1953-1964). Los primeros años de esta década constituyen una período formativo, cuya característica fundamental está dada en la expresión de lo nacional, permeado por el neoclasicismo que ya desde hacía algunos años se evidenciaba en Cuba como una expresión muy vinculada al nacionalismo. Esta incursión hacia el nacionalismo, más cerca del neoclasicismo de Falla o Bartók, se aprecia de forma clara en los *Tres preludios* para piano de 1953, donde hay un tratamiento polifónico y cromático, que no tiene nada que ver con el diatonismo del neoclasicismo de Ardévol, pero sí van a estar influidos por los *Tres preludios* de Harold Gramatges y por los *Sones* de Borbolla y A. G. Caturla. De esta forma se establece un contacto en la búsqueda de lo cubano a partir del tratamiento de las entonaciones similar al expuesto por estos compositores en estas obras, aunque sí aparecen ciertos procedimientos neoclásicos no sólo en el tratamiento polifónico, sino también en la estructura armónica. Los *Sones sencillos* escritos en esta época presentan un tratamiento tonal y en ellos está presente lo nacional con elementos de estilo neoclásico. Estas características son comunes hasta el año 1964. Entre las obras que están comprendidas en ella están: *Sonata*, para violín y violonchelo, de 1962, *Cuarteto de cuerdas n° 1*, así como su versión para orquesta de cuerdas de *Música para dos guitarras*, compuesta en 1957; donde aparece el tratamiento rítmico melódico de lo cubano con cierta presencia neoclásica bartokiana. Esta última puede considerarse la primera obra realizada con un dominio del oficio, lograda en un medio instrumental más amplio.

Otra obra demostrativa del estilo nacional-neoclásico de esta etapa es, sin lugar a dudas, el ballet *Despertar*, compuesto en 1959 por encargo del Ballet Nacional de Cuba, donde el compositor trasciende el marco de lo nacional para alcanzar una concepción melódica y estructural dentro de las formas mayores un tanto más ecléctico. Aparecen elementos de la rítmica y la melódica cubana, pero con un tratamiento estilístico distinto, un poco más dentro del sinfonismo Hindemith originado por el medio orquestal y el desarrollo de una temática vinculada a lo cubano que a la vez trascendiera como un lenguaje universal. Manifestó un marcado interés por explorar una dimensión del tratamiento de la creación musical menos localista, a partir de la búsqueda de materiales temáticos musicales expandibles hacia algunas formas mayores. Otra impronta que está presente es la búsqueda de una sonoridad sinfónica. Después de esta obra apareció el cine cubano, que fue fundamental en su desarrollo posterior. En el año 1959 hizo la música para la película *Así nació el Ejército Rebelde*, con el director de cine José Massip. Más tarde compuso la música del primer cuento de la película *Historias de la Revolución*, con el director Tomás Gutiérrez Alea, la música del segundo cuento es de Harold Gramatges y la del tercero de Leo Brouwer. En 1964 compuso la música de *Soy Cuba*, con el director soviético Mijail Kalatosov; después hizo la música para la película *Chinchorro*. El *Cuarteto de cuerdas n° 1*, es una obra representativa de las concepciones estéticas y del desarrollo alcanzado por el autor en este período, que se caracteriza por la combinación de aspectos novedosos y tradicionales, que no sólo van a estar dados en la expresión de lo nacional, sino en el empleo de técnicas tradicionales de composición, del instrumental utilizado y de los aspectos formales. En este sentido esta obra representa, por estar escrita hacia finales de 1963, una especie de despedida provisional de los moldes tradicionales, para incursionar en su segunda etapa que trae consigo concepciones estéticas muy diferentes, que lo llevan cada vez hacia una ruptura de las convenciones no sólo en la estética sino en el manejo de las técnicas compositivas. En 1964 estrenó e interpretó en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, *Elegía*; esta obra presenta un tratamiento algo aleatorio dentro de una sonoridad muy tonal.

A partir de este momento se plantea un nuevo enfoque, un cambio consciente, donde incorpora nuevos elementos de estilo que caracterizan esta etapa de vanguardia (1964-1975). El compositor asume concepciones estéticas que se enmarcan en un post-serialismo y comienza a trabajar bajo influencias aleatorias, aunque sin afiliarse a ningún procedimiento técnico de manera ortodoxa, muy similar a lo expresado por Luigi Nono sobre la relativa rigurosidad del compositor al utilizar estas técnicas compositivas. De forma tal que la serialización integral ha sido aplicada de una manera muy liberal teniendo en cuenta que el serialismo brinda un instrumental técnico de procedimiento, pero le otorga una gran importancia a la subjetividad del músico, es decir, la necesidad de dar a cualquier lenguaje o procedimiento la flexibilidad necesaria para que se ajuste a lo que quiere hacer. Este es el caso de *Oda en memoria a Camilo*, de 1964. No es propiamente una obra aleatoria, sino serial muy libre, donde hay estructuras melódico-temáticas muy definidas. Aquí utiliza pequeños elementos aleatorios y aparecen algunos eventos melódicos escritos sin compás, donde el intérprete ejecuta esas alturas y valores con cierta flexibilidad interpretativa, con un tratamiento mucho más abierto de las proporciones, sobre todo de la gráfica, y en algunas relaciones de verticalidad hace un sincronismo sobre la base de batuta, dando cierta libertad a los elementos intermedios. Toda la partitura está escrita, pero sí se evidencia un tratamiento serial libre en cuanto a las entonaciones. En el sentido de la evolución utiliza una serie de procedimientos no tonales y de exploración tímbrica del tratamiento de la orquesta: racimos de notas, clusters, densidades; pero es una obra en la que, a diferencia de otras compuestas dentro de los procedimientos seriales, hay un elemento que se mantiene como una constante: el no abandonar el sentido melódico, por muy serial o aleatoria que sea la obra. Tal es el caso de *Tiento II*, donde existe un sentido melódico de las partes, aunque no haya una formulación melódico-temática explícita.

Una de las obras más importantes de este segundo período es *Relieves* (1967-1969), aquí se halla un grupo de relaciones aleatorias en distintos planos, todas las proporciones están dadas sobre bases cronométricas, no hay relaciones rítmicas, pero sí aparecen entonaciones melódicas muy importantes. A partir de esta obra incrementa de forma profusa, la explotación de elementos de color y timbre en la orquesta. Esta tendencia se manifiesta de forma muy marcada hasta 1973. Quizás lo más significativo en *Relieves* es el tratamiento del timbre y la utilización de planos y focos sonoros a partir de lo que el compositor ha decidido llamar cinco grupos instrumentales, que son los componentes de una orquesta, sin orquesta de cuerdas, donde sólo intervienen tres cuartetos de cuerdas distribuidos en el espacio de una sala de conciertos, delante y detrás del público. Una de las características más originales que aporta la obra, tanto en el plano de lo tímbrico como en el plano de la dinámica del sonido, es el hecho de que algunos elementos sonoros de un instrumento son lanzados, literalmente, hacia otro instrumento. Es decir, en la partitura aparece escrito al intérprete que cuando ataque la nota, mientras esta va creciendo en sonoridad, debe mover la cabeza de izquierda a derecha, porque el resultado es que a la derecha, a quince metros de distancia, hay otro instrumentista que tomará ese sonido. Con esto el compositor busca una traslación dinámica del sonido, no sólo porque éste recorra, desde un punto de vista de la proyección acústica, un espacio hacia distintos puntos de la sala, sino además, porque el intérprete debe lanzar el sonido moviendo la cabeza, semejante al lanzamiento de una pelota. Este desplazamiento le aporta a la espacialización del sonido una dinámica nada convencional. En esta etapa hay un conjunto de obras con un significado o código común: *Oda*, *Relieves*, *Tiento I* y *Tiento II*, y *Muros, rejas y vitrales*. *Tiento I*, escrita para un conjunto instrumental atípico como piano, guitarra, percusión y clarinete, comienza con una melodía en el clarinete bajo, que preside toda la realización de la

obra. En *Tiento II* para dos ejecutantes (dos pianos con percusión), año 1969, Premio de la VI Bienal de París, es una obra totalmente aleatoria, donde no hay una formulación melódica, no obstante, existe el sentido melódico de las partes. Esta segunda etapa, abarca un segundo período que se inicia en 1975 y se extiende hasta 1984, incluye lo que se ha denominado nacional de vanguardia. Parte de la obra *Muro Rejas y Vitrales*, compuesta entre 1969 y 1971, muestra algunos rasgos característicos de esta etapa. Un aspecto importante lo constituye el tratamiento aleatorio, donde el compositor presta mayor importancia a los elementos del movimiento, color orquestal, timbre, planos, transparencia; que intrínsecamente son interpretaciones subjetivas de lo cubano por vías de la metáfora. Véase **ejemplo A (fragm. de Muros rejas y vitrales)**.

En 1973 el compositor comienza a investigar con el Conjunto Folclórico Nacional buscando soluciones de carácter práctico en la composición, fundamentalmente en lo referido a la conformación de los géneros de la música folclórica cubana. Todo este trabajo fue aplicado a *Yagruma*, entre 1973 y 1975. Aunque esta obra surgió, de alguna manera, como resonancia de *Muros rejas y vitrales*, pero con la incorporación de una forma muy explícita, de la percusión y de los modos de expresión de la música folclórica cubana. De esta forma incorpora diversos géneros populares como el danzón, el toque de palo y la danza, así como la utilización de los tambores batá y un nutrido grupo de percusionistas. Lo más significativo de esta obra, visto desde el punto de vista del tratamiento de la contemporaneidad vinculada a lo nacional, es, no tanto la utilización de estos géneros populares, sino la reelaboración de elementos de la rítmica tradicional afrocubana. En esta obra utiliza once percusionistas, donde combina músicos profesionales sinfónicos, con ejecutantes de música folclórica y tradicional. Aunque toda la partitura está escrita, aparecen, de forma ocasional, procedimientos aleatorios. Esta obra abre en un sentido las vías hacia *El Bosque ha echado a andar* (1976) y en otro sentido, hacia *Concierto de violín* (1976) y *Siete hojas en forma de verano* (1977). En relación a *El bosque ha echado a andar*, el crítico alemán Bruchhäuser ha expresado: “es una marcha original, conmovedora, conminativa y de una estética comprometida ... es así de concentrada, sin sobre esfuerzo intelectual la relación sujeto-forma”.

El *Concierto*, para violín y percusión (1976), está estructurado en secciones contrastantes, donde el compositor no renuncia a los conceptos clásicos del virtuosismo violinístico, explorando en algunas particularidades del mismo. El amplio conjunto de instrumentos de percusión combinado en subgrupos, en las distintas secciones de la obra, tiene a su vez, alternadamente, fragmentos virtuosos, lo que permite se integren de forma orgánica al conjunto. En *Pentesilea* compuesta entre 1977 y 1978 por encargo del Teatro Dramático de Frankfurt, Alemania, para la conmemoración de los 200 años de nacimiento del escritor romántico Kleist, autor de la obra de teatro del mismo nombre; el compositor incorporó a la orquesta sinfónica un gran número de instrumentos de percusión cubana por lo que se emparenta mucho con procedimientos estilísticos utilizados en *El bosque ha echado a andar*. Una de las características más sobresalientes de este período composicional es que retoma y reelabora elementos de la tradición folclórica cubana mezclados con procedimientos aleatorios, así como la explotación de conceptos minimalistas. Tal vez sea la etapa más abierta, más liberal de las obras hechas hasta ese momento.

En el período se desempeñó como decano de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (1978-1981) compuso un conjunto de obras con un sentido didáctico, tal es el caso de *Altagracia*, para piano; *Punto y tonada* y *Danza antigua*, para orquesta de cuerdas; el *Concierto de laúd en tres partes*, *Danzón para un domingo*, para orquesta de cuerdas y *Variantes*, para conjunto de percusión. Son obras muy tonales, basadas en

la tradición de la música popular cubana. En *Punto y tonadas* destacan los elementos virtuosos de interpretación así como en *Variantes*, donde el ejecutante debe ser muy preciso al interpretar diferentes alturas en cuatro tambores y lograr una resultante sonora interesante. A partir de la utilización de procedimientos tradicionales de forma y estilo, se remite, de forma directa, a la tradición tonal de la música popular cubana. *Punto y tonada* da inicio a una experiencia distinta. De esta obra la musicóloga Marta Rodríguez Cuervo señala: “está construida sobre la interrelación dinámica de dos niveles de la estructura semántico, formal; una macroestructura conformada por una unidad, que se desenvuelve por el principio de alternancia de partes, las cuales reproducen de principio a fin al concepto de alternancia de partes cantables e instrumentales, propias del punto. Y una microestructura (la estructura interna de esa unidad) en la que se evidencia la existencia de tres partes, cuyas dos primeras se desenvuelven por el mismo principio de alternancia que reproduce las partes cantables e instrumentales características del punto”.

Uno de los aspectos más interesantes de la parte que representa la imagen del interludio del punto, son las relaciones temáticas que establece el autor entre la segunda y cuarta, y tercera y quinta presentaciones. El carácter reiterativo de las improvisaciones del laúd en el punto campesino, está determinado por la función que éste tiene en el interludio, donde se mantiene haciendo improvisaciones sobre una base armónica que contiene fundamentalmente los acordes de primero, cuarto y quinto grados. Estas improvisaciones tienden a recrear estas funciones armónicas. En la obra de Fariñas la improvisación del laúd es manejada libremente por las cuerdas de los violines primos, con gran creatividad que rompe con el carácter cíclico del punto tradicional, sin abandonar en lo fundamental el clásico movimiento armónico de primero, cuarto y quinto grados. A pesar de la ruptura del sentido cíclico, el compositor mantiene el carácter reiterativo de las improvisaciones propias del laúd. Por lo tanto, se evidencian dos planos diferenciados en la orquesta: en uno está el tema (lo que hace el laúd en el punto) y en el otro el acompañamiento está representado por el resto de los instrumentos.

Con *Impronta*, compuesta en 1985, se inicia la tercera etapa composicional de Fariñas que se enmarca dentro de la tendencia estilística denominada posmodernismo, basada en la superposición de determinados aspectos de momentos históricos y culturales diversos. Sin embargo, en esta etapa de creación se van a mantener rasgos característicos del período anterior, nacional de vanguardia, y se incluyen aspectos distintivos del neorromanticismo. *Impronta* es una obra para piano, percusión y cinta magnetofónica. Es una obra tonal, aunque no en el sentido tradicional y tiene imbricado todo el antecedente de la percusión cubana utilizada con anterioridad en *Yagruma*, de esta forma incorpora un gran número de instrumentos de percusión cubana con una factura que responde a la tradición folclórica. Trabaja principalmente con fuentes digitales, aunque los primeros sonidos de la obra son sonidos acústicos tomados del piano, después de los tres o cuatro primeros minutos todo el resto de la fuente es digital. Desde el punto de vista tímbrico, parte de las características de los instrumentos de percusión y del piano que se utiliza, la tímbrica se desarrolla sobre la evolución de los espectros de los distintos elementos tímbricos, sobre una métrica rítmica simétrica, muy rigurosa. Su realización es muy compleja porque hay todo un proceso modulador que en la ejecución requiere un sincronismo perfecto entre los eventos de la cinta y los instrumentales.

Sus primeras incursiones en la música electroacústica datan de 1968 cuando escribió la música para la película *La canción del turista*. Después compuso la música para el documental de Rogelio París *Posición Uno*, en la que utiliza una fuente electrónica y

crea timbres a partir de ésta y no de fuentes concretas; en 1973 escribió su primer espectáculo de multimedias, *Diálogos*, para cinta magnetofónica, proyecciones y público como participante, al que le siguen *Corales*, de ese mismo año y *Madrigal* (1980); la música para la película *Mella* (1975), donde utilizó, entre otros elementos musicales los tambores batá procesados electrónicamente y *Aguas territoriales* (1984). En *Primer día de mayo* (1984), compuesta para banda magnetofónica a dos pistas, se presentan transformaciones tímbricas constantes y todo un sistema de acentuaciones rítmicas siempre cambiantes, todo basado en la sonoridad de la rumba. Aunque esta obra es electrónica, hay una fuente tonal que se evidencia en las distintas progresiones armónicas que utiliza el compositor. De este período son también *Ouai West*, compuesta en 1986 para el Teatro Dramático de Bochum, sobre una base de sonidos naturales ligeramente procesados electrónicamente; y *Concierto*, para laúd y orquesta de cuerdas, esta obra es muy tonal, casi barroca; *Nocturno de enero* (1991), para orquesta sinfónica, y otras. Esta última, tonal, aunque hay todo un procedimiento de cromatización dentro de una sonoridad diatónica. De esta obra Fariñas ha expresado: “por su sonoridad es una música tranquila, muy transparente”. Ha sido considerada por la crítica venezolana como “una obra muy impresionista, representativa del post-modernismo cubano”.

Está componiendo una ópera para orquesta sinfónica, barítono y coro, dedicada al poeta salvadoreño Roque Dalton (**ver. si la ha terminado**). Fue estrenada parcialmente el año pasado bajo el título *Escenas*. Estas escenas están un tanto vinculadas a ciertas maneras de hacer de la canción cubana de distintas épocas y estéticamente amplía los conceptos expuestos en *Nocturno de enero*. Trabaja en el Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras del Instituto Superior de Arte. Este Estudio cuenta en sus áreas con un equipamiento de alta tecnología digital computerizada y una base de softwares profesional óptima de aplicación a la creación musical, investigación científica musical, acústica y electroacústica, docencia especializada y desarrollo de softwares musicales. Hasta la fecha han concluido tres softwares, el primero de gráfica musical programable, MUSIGRAF, éste es un programa utilitario. El segundo es un programa didáctico, para la enseñanza/estudio de la armonía tradicional, abarca dos cursos completos. Ofrece información teórica de los fundamentos de dicha disciplina, ejemplos y modelos de procedimientos así como un marco de opciones para la ejercitación de los distintos contenidos, indica los errores cometidos, sugiere las alternativas posibles y fija el tiempo de ejecución de cada ejercicio. Permite la verificación auditiva de los ejercicios vía MIDI y la impresión de éstos para comprobaciones posteriores. El tercero es un programa de ayuda a la composición musical, basado en la geometría Fractals, herramienta de interés para quienes se interesen por la experimentación en el campo de la nueva geometría fractal a partir de la más simple estructura melódica. Su menú incluye las variantes clásicas del tratamiento melódico así como posibilidades combinatorias diversas, y permite fijar los parámetros para la generación fractal de otros planos melódico-polifónicos. Ofrece la opción de generar ficheros de Personal Composer para la audición polifónica vía MIDI y tiene acceso a la impresión. Además se desarrollan otros softwares de ayuda a la creación musical, para la enseñanza, investigaciones musicológicas, de análisis, generación (síntesis) y procesamiento del sonido. Sobre esta base hizo su primera obra *Cuarzo* (Variaciones Fractales), en 1991, a partir de una muestra en un sampler digital, de sonidos de un móvil de cristales de cuarzo, de vidrios, dicha muestra fue asignada a un teclado (se le aplicaron una serie de alturas que el compositor determinó previamente en el teclado, tomadas como muestra melódica para el programa de Fractales) se le asignaron otros parámetros musicales y se le introdujeron a la computadora. De esta forma obtuvo una serie de voces fractales. A partir de esas alturas que la computadora

generó, el compositor realizó tres variaciones fractales, una vez procesados los timbres de los vidrios de cuarzo, es decir, elaboradas en dos planos: el plano de las entonaciones (que desarrolla el programa de fractales) y el plano de la elaboración del timbre (el espectro, elementos procesadores de efectos), a partir de la señal original. Esta obra *Fractals* está tratada como cuatro variaciones sobre un tema de campanas de cuarzo. En el estudio han trabajado compositores como José Ángel Pérez Puente, Roberto Valera, Harold Gramatges y otros, así como distintos alumnos de la Facultad Música, que han elaborado obras para su graduación.

OBRAS

Música escénica: *Despertar*, Ball, Orq, 1959; *Yagruma*, Orq, 1973-75; *Escenas*, 1991; *Música para ballet*, Orq.

Música sinfónica: *Variaciones*, Orq, 1956; *Oda en memoria a Camilo*, Orq; *Relieves*, Orq, 1967-69; *Muros, rejas y vitrales*, Orq, 1969-71 (Ed. Tonos); *Concierto*, p y Orq, 1958; *El bosque ha echado a andar*, Orq, 8 perc, 1976 (Tonos); *Nocturno de enero*, est, 1991, Orq, 1991;

Coro: *Tres Martianas*, 1954; *En brazos de la patria*, Co, p, 1978; *No era nadie*, 1981; *Dos semanas*.

Voz y piano: *Ciclo de canciones*, 1953; *Canción triste*, 1963; *Fa con moto*, Can, 1973; *Aquella larga noche*, Can, V, gui; *Diciembre*, Can, V, p; *Una canción al Ché*, 1973.

Conjunto instrumental: *Concertino*, fl, tim, p, Orq cu, 1954-56; *Dos ballet*, trío, 1956; *Variaciones*, fl, Orq cu, 1956; *Música para dos guitarras*, Orq cu, 1957; *Música para orquesta de cuerdas*, 1957; *Música para dos guitarras*, 1958; *Nocturno para guitarra y piano*, 1958; *Pregón y variaciones*, fl, cu, 1958; *Sinfonía de cámara*, Orq ca, 1961; *Sonata*, vn, vc, 1961 (Tonos/EMC, 1967); *Cuarteto de cuerdas n° 1*, 1962-1963; *Cuarteto de cuerdas n° 2*, 1964; *Tiento I*, cl, gui, p, perc, 1966 (Tonos); *Tiento II*, 1969, 2p, perc, 1969 (Tonos); *In rerum natura*, cl, arp, vn, vc, perc, 1972 (Tonos); *Tatomaité*, cuart cu, perc, 1972; *Concierto para violín y percusión*, vn, perc, 1976; *Fragmento verde mínimo*, sax, p, 1976 (Tonos); *Danza a la antigua*, Orq cu, 1981; *Danzón para un domingo*, Orq Cu, 1981; *Punto y Tonadas*, Orq cu, laúd, 1981; *Estudio*, variantes en cano, 4 perc, 1982; *Fanfarría Concertantes*, Orq vnt, conj perc, 1982; *Impronta*, p, 4 perc, ct, 1985 (Tonos); *Concierto para laúd en tres partes*, Orq cu, laúd, 1986; *Quinteto para instrumentos de viento*, fl, ob, cl, fg.

Obras solistas: *Ciclo de piezas*, p, 1950-52; *Tres pequeños preludios*, p, 1952 (Ed. BNC, 1960); *Tres preludios*, p, 1953; *Danza*, p, 1954; *Seis sones sencillos*, 1954-55 (Ed. UC.URSS, 1978/Tonos, 1971, EMC); *Música para dos guitarras*, gui, 1958 (Tonos); *Canción triste*, gui, 1963 (EMC, 1967/UNEAC); *Elegía*, p preparado, 1964; *Preludio*, gui, 1964 (Tonos/EMC, 1967); *Atanos*, 1972 (Tonos); *De repente*, gui, 1974 (UNEAC/Tonos); *Siete hojas en forma de verano*, p, 1977 (Tonos); *Chá-chá-chá virtuoso*, p, 1979; *Guaracha*, gui, 1981; *Municipio playa*, p, 1981; *Altagracia*, p, 1983; *De repente*, gui.

Música electroacústica: *Aguas Territoriales*, 1984; *Primer día de Mayo*, 1984.

BIBLIOGRAFÍA: M. Rodríguez Cuervo: "Aproximaciones al problema de lo nacional e internacional en la obra de los compositores cubanos", La Habana, Instituto Superior de Arte, 1986.

MARINA RODRÍGUEZ LÓPEZ

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, V. 4, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo: Del tambor al sintetizador, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Alén, Olavo: Géneros de la música cubana (primera parte), Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.
- Alén, Olavo: La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba, Ciudad de La Habana, Casa de las Américas, 1986.
- Alén,Olavo: “Conformación genérica de la música cubana”, revista Universidad de La Habana, La Habana, Departamento de Actividades Culturales, enero-abril, 1986, pp.191-200.
- Ardévol, José: Introducción a Cuba: La Música, La Habana, Instituto del Libro, 1969.
- Brouwer, Leo: La música, lo cubano y la innovación, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Brouwer, Leo: Síntesis de la armonía contemporánea (primera parte), La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Carpentier Alejo: La música en Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Carpentier, Alejo: Ese músico que llevo dentro, tomo III, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Casares, Emilio: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,V.1-7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2000.
- Cook, Nicholas: “De l’ambigüité de la notion de thème pour l’analyse musicale”. Analyse Musicale, n°13. octubre, 1998.

- Correa de Azevedo, Luis Heitor: “El compositor latinoamericano y el universo sonoro en este fin de siglo”, Musicología en Latinoamérica, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pp.275-281.
- Eco, Umberto: La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.
- Eli, Victoria, M^a de los Ángeles Alfonso: La música entre Cuba y España (Tradición e Innovación), Madrid, Fundación Autor, 1999.
- Eli, Victoria: “Apuntes sobre la creación musical actual”, revista Universidad de La Habana, La Habana, Departamento de Actividades Culturales, enero-abril, 1986, pp.229-243.
- Eli, Victoria: Catálogo de Roberto Valera, Madrid, Fundación Autor, 1998.
- Esquenazi, Martha: “Algunos criterios acerca de la forma y estructura en el canto campesino”, boletín Música, La Habana, Casa de las Américas, n.º.50. enero-febrero, 1975.
- Etkin, Mariano: “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, Musicología en Latinoamérica, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pp.282-287.
- Feijoó, Samuel: “La décima en el zapateo cubano”, revista Revolución y Cultura, La Habana, n.º98, octubre, 1980, pp.36-40.
- Feijoó, Samuel: El son cubano: poesía general, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.
- Gómez, Zoila: Amadeo Roldán, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Gramatges, Harold: “Sobre Nueve Pequeñas Piezas de Ardévol, y lo cubano en la música de este compositor”, La Música, La Habana, Sociedad de Ediciones Cubanas de Música, n.º5, enero-marzo, 1949, pp.1-3.

- Gramatges, Harold: Presencia de la Revolución en la Música Cubana, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Grenet, Emilio: Música popular cubana, La Habana, Carasa y Cia. S en C, 1939.
- Guanche, Jesús e Idalberto Suco: “Consideraciones sobre el arte popular tradicional y su preservación”, revista Temas, La Habana, Ministerio de Cultura, n°1, 1983, pp.35-42.
- Jan La Rue: Análisis del Estilo Musical, Barcelona, Editorial Labor, S.A.,1989.
- Lanza, Andrea: El siglo XX (tercera parte), Madrid, Ediciones Turner, S.A, 1986.
- León Argeliers: “Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana”, revista Santiago, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, n°13-14, diciembre-marzo, 1974.
- León Argeliers: “Construcción y sentido en el lenguaje músico” (material mimeografiado), ponencia al simposio del V Festival de Música Contemporánea, La Habana, UNEAC, 1989, pp1-6.
- León, Argeliers: “Música popular de origen africano en América Latina”, Introducción a la cultura africana en América Latina, París, UNESCO, 1975, pp.99-138.
- León, Argeliers: “Para un acercamiento a la obra musical (A Lápiz de Manuel Enriquez)”, cuadernos de teoría y crítica musical Pauta, México, publicaciones Iztapalapa, n°9, enero-marzo, 1984, pp.77-89.
- León, Argeliers: Del Canto y el Tiempo, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- Linares, María Teresa, Faustino Núñez: La música entre Cuba y España (La Ida), Madrid, Fundación Autor, 1998.
- Linares, María Teresa: “Ensayo sobre la influencia española en la música cubana”, revista Pro-Arte Musical, La Habana, n°3, 1958.

- Linares, María Teresa: “La Décima y el Punto en el Folklor de Cuba”, boletín Música, La Habana, Casa de las Américas, nº31, diciembre, 1972, pp.1-14.
- Martín, Edgardo: Panorama histórico de la música en Cuba, La Habana, cuadernos CEU, Universidad de La Habana, 1971.
- Meyer, Leonard B: El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología, Madrid, Ediciones Pirámide, 2000.
- Molino, Jean: “Les fondements symboliques de l’expérience esthétique et l’analyse comparée musique-poésie-peinture”. Analyse Musicale, 4, juin, 1986
- Orovio, Helio: Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico, Ciudad de La Habana, 1981.
- Orozco, Danilo: “El son ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?”, Musicología en Latinoamérica, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pp.363-389.
- Orozco, Danilo: “Muestra de Familias Centenarias Multitradicionales”, notas al programa del concierto de gala ofrecido en el teatro Oriente en el marco del Festival del Son, Santiago de Cuba, Imprenta de divulgación M.C, 1988
- Orozco, Danilo: “Notas especializadas”, Antología Integral del Son, Santiago de Cuba, EGREM, V.1, LD 286, 1987.
- Orozco, Danilo: “Proyecciones de lo sonero”, notas al programa del concierto de gala ofrecido en el teatro Oriente en el marco del Festival del Son, Santiago de Cuba, Imprenta de divulgación M.C, 1988.
- Ortiz José Luis, Faustino Núñez: La Rabia del Placer. Nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923), Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.
- Ortiz, Fernando: La africanía de la música folklórica de Cuba, La Habana, Editora Universitaria, 1965.

- Ortiz, Fernando: La Música Afrocubana, Madrid, Ediciones Júcar, 1974.
- Pérez, Rolando: La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina, Ciudad de La Habana, Casa de las Américas, 1987.
- Rodríguez, Marta María: “Lo nacional y lo internacional en dos obras musicales cubanas”, revista Universidad de La Habana, La Habana, Departamento de Actividades Culturales, enero-abril, 1986, pp.253-259.
- Rodríguez, Marta María: Catálogo de Juan Piñera, Madrid, Fundación Autor, 2000.
- Rodríguez, Marta María: Prólogo al Catálogo de Harold Gramatges, Madrid, Fundación Autor, 1997.
- Salzer, Felix: Audición Estructural. Coherencia tonal en la música, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1990.
- Varios autores: Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba, V.1-2, (Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana), La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1997.
- Vinuesa, María Elena: Presencia arará en la música folclórica de Matanzas, Ciudad de La Habana, Casa de las Américas, 1988.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - Л.: Музыка, 1971.
 - Башинев С. О новых способах взаимодействия современных композиторов с фольклором // Национальное и интернациональное в музыкальном искусстве. - Алма-Ата: Казахской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 1983. - С. 14 - 18.
 - Березовчук Л.Н. Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века: Автореферат кандид. дисс. - Л.: 1979. - С. 3 - 21.
 - Глазатов К.Т. Диалектика национального и интернационального в советском искусстве. - М.: Знамя, 1982. - С. 3 - 62.
 - Голден Л.О. Африканская музыка - тенденция исторического развития: Автореферат кандид. дисс. - М.: 1967. - С. 3 - 21.
 - Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: На опыта мастеров XIX - XX веков. Очерки. - М.: Музыка, 1981.
 - Григорьева Г. Стилистические проблемы русской советской музыки (второй половины XX века). - М.: Советский композитор, 1989.
 - Долидзе Л.И. Некоторые проблемы национального в психологии музыкального творчества: Автореферат кандид. дисс. - М.: 1978. - С. 1 - 24.
 - Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. - Л.: Советский композитор, 1978
 - Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М.: Музыка, 1976.
 - Кон Д. Вопросы анализа современной музыки. - Л.: Советский
-

композитор, 1982.

- Крыжева И.А. Национальные традиции музицирования в Латинской Америке: Проблемы типологии и современного восприятия: Автореферат кандид. дисс. - Л.: 1987. - С. 1 - 16.
 - Лотман Ю.Н. Семантика культуры. - Тарту: 1981.
 - Лотман Ю.Н. Структура и семантика художественного текста. - Тарту: 1981.
 - Ляшенко И.Ф. Национальные традиции в музыке как исторический процесс: Автореферат кандид. дисс. - Киев: 1971. - С. 1 - 81.
 - Мангытчи А. Сопорика и проблемы национального фольклорных традиций в музыке советских композиторов // Национальное и интернациональное в музыкальном искусстве. - Алма Ата: Казахской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 1983. - С. 10 - 14.
 - Навайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982.
 - Национализм в Латинской Америке: Политические и идеологические течения. - М.: Наука, 1976.
 - Павличкин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития, тенденции. - Киев: Музична Україна, 1980.
 - Пачугин П.А. Перспективы кубинской музыки // О художественной культуре социалистической Кубы. - М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР, 1980. - С. 86 - 94.
 - Пясковский И.Б. Некоторые особенности ладообразования в современной музыке и национальная специфика их преломления: Автореферат кандид. дисс. - Киев: 1975. - С. 3 - 41.
 - Рахнин Б.С. Взаимодействие национальных музыкальных культур на современном этапе: Автореферат кандид. дисс. - Баку: 1966. С. 3 - 19.
-

- Сапонов М.А. Музыкальная культура Кубы: К проблеме народных традиций в профессиональном композиторском творчестве: Автореферат кандид. дисс. - М.: 1977. - С. I - 21.
 - Сапонов М.А. Современная кубинская музыковедение // Музыка стран Латинской Америки. - М.: Музыка, 1983. - С. 21 - 38.
 - Скафтымова Л.А. Национальное и интернациональное в советской музыке. - Л.: Знание, 1985. - С. 3 №- 15.
 - Соколов А.О. О некоторых закономерностях развития музыкальных средств на современном этапе // Музыкальное искусство: - Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982. - С. 114 - 134.
 - Сиродцев Ю. К проблемам интернационализации в художественной культуре // Интернациональное и национальное в искусстве. - М.: Наука, 1974. - С. 7 - 50.
 - Танаева Л. Обновление кубинской живописи ("Авангардисты" 20 - 30-х годов XX в.). // Искусство стран Латинской Америки / Отв. ред. В.Ю.Симонас. - М.: Наука, 1988. - С. 149 - 195.
 - Тьелес С.О. О современной кубинской музыке // Советская музыка. - М.: Советский композитор, 1982, п. 6. - С. 113 - 116.
 - Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века: Автореферат кандид. дисс. - М.: 1968. - С. I - 25.
 - Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. - М.: Советский композитор, 1983.
 - Шахназарова Н.О. О национальном в музыке. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1963.
 - Шахназарова Н.О. О динамике национального в музыке // Интернациональное и национальное в искусстве. - М.: Наука, 1974. - С. 122 - 149.
-