

## **ELOGIO DE LA DANZA. LEO BROUWER**

### **REFLEXIONES COMPLEMENTARIAS DE UN NO-GUITARRISTA**

Javier Díez, profesor de Piano en el CPM “Eliseo Pinedo”

#### **Introducción: tiempos pasados, tiempos futuros**

En mi norteña ciudad de Bilbao, allá por la segunda mitad de la década de los años 80 del pasado siglo, yo compaginaba entre humo de siderurgia y dura reconversión industrial mis estudios de bachillerato en el instituto con los de violín y piano en el conservatorio. Por supuesto aún no existía Internet y el tramo por recorrer para la llegada masiva de los teléfonos móviles se fiaba largo, qué decir de los actuales potentes ordenadores con su macro industria derivada del punto.com. Wikipedia o Youtube ni alcanzaban el estadio de utopías visionarias.

Por entonces, comencé a coleccionar discos de vinilo bajo el genérico epígrafe de *música clásica* y fue así como, durante cerca de tres años y a razón de una paciente entrega semanal, mi estantería se fue llenando con una música que partía no mucho más lejos de Vivaldi y se frenaba en Debussy o Ravel; Stravinsky era un atrevimiento y Schoenberg una rara audacia. Ni rastro de Cage, Messiaen o Ligeti.

Intuyo que, en un momento dado, al editor debió parecerle oportuno dedicar una sección específica a cada instrumento, y fue así como cayó en mis manos uno dedicado a la guitarra: Gaspar Sanz, Fernando Sor, Tárrega con sus *Recuerdos de la Alhambra*, el maestro Rodrigo y su celeberrimo *Concierto de Aranjuez*, algún preludio (¿o era un choro?) del brasileño Villalobos y, al final de la cara B, un -para mí- perfecto desconocido con un apellido que yo habría creído más propio de un jugador de la NBA: un tal Leo Brouwer.

#### **La partitura, una aventura para ojos y oídos**

Cuando rondaba los quince años de edad, las opciones de que disponía para aprehender una obra musical nueva se resumían, básicamente, en intentar

tocarla o en oírla previamente (aunar ambos pasos aglutinaba el gran objetivo *per se*). El primer caso suponía una madurez intelectual y un nivel técnico de los que por entonces carecía, todo ello ceñido exclusivamente al teclado dado que mi instrumento principal era el piano. Respecto a la consecución de una escucha previa, a nada que te salieras de los trillados *greatest hits* del repertorio la cosa se ponía difícil, máxime cuando los directos en el salón de actos por entonces no eran para mí un hábitat natural.

Descartada la posibilidad de la interpretación propia, dado que yo no soy guitarrista, opto por la segunda opción y pincho en el icono de Youtube en mi móvil. No he terminado de deletrear el título de la obra y compruebo cómo en unos segundos el aparato regurgita con una felicidad carente de esfuerzo imás de 100 versiones distintas! (además de la del propio autor, hay una incluso con guitarra eléctrica...).

A partir de los veinte mi cerebro aprendió a escuchar *desde dentro* descubriendo el potencial de mi oído interno al conectarlo con la vista, así que me contengo y me planteo el reto de intentar escucharla sin la ayuda de los microprocesadores, y por fin mis ojos se posan por primera vez en la partitura de Brouwer, *Elogio de la danza*.

Los descubrimientos que aguardaban en el papel pautado me llevarán en un viaje imaginario medio siglo atrás hasta la figura del ruso más internacional que ha dado el mundo artístico del siglo XX: Stravinsky.

### **La sombra de Igor es alargada**

*“Hay que ser absolutamente moderno”*. Rimbaud

Con la ventaja que da una visión en retrospectiva escruto la partitura de Brouwer: entre la nube de notas que flotan por los pentagramas como pequeños insectos descubro la nada despreciable cifra de una decena de compases diferentes, diez quebrados que prometen una riqueza rítmica poco convencional para el mundo tonal clásico en el que yo fui instruido:  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  y  $\frac{12}{8}$  (hacia tiempo que no veía el numerador 1 en una partitura formal, más allá de los libros de teoría o ejercicios escolares).

Una música que precise de tanto detalle métrico eleva automáticamente ese parámetro al rango de los elegidos, algo por otra parte común en la mayor parte

de la música contemporánea caracterizada por su irregularidad.

Igor Stravinsky (1882-1971) zarandé sin duda los pilares de la tradición musical europea. Tal como comenta Alex Ross en su monumental estudio sobre la música del siglo XX, parece cierto que otros compositores fueron más allá a la hora de revolucionar la armonía, pero pocos pueden competir con él en el ámbito del ritmo, así que me propongo tirar de este hilo.

En 1943, treinta años después del estreno, Bartók calificó la *Consagración de la primavera*<sup>1</sup> de apoteosis de la música rural rusa, mientras para Debussy, presente en la sala en 1913, se trataba de “*une musique nègre*” apuntando a las complejas estructuras de la percusión africana occidental llenas de diseños rítmicos asimétricos.

Poco antes, en 1910, Ravel ya había avisado de manera explícita a un colega después de oír *El pájaro de fuego*: “*Ven rápidamente: esto va más lejos que Rimsky*”. (Ross, 2009)

Para Stravinsky “*toda música no es más que una sucesión de impulsos y de reposos; un complejo musical, por rudo que sea, es legítimo en la medida en que es auténtico*” (citado en *Poétique musicale, 1942*). La primera preocupación del compositor será buscar cuáles pueden ser, en un tema, los elementos apropiados para justificar estéticamente estos dos principios opuestos.

Complicación armónica, compases distintos y la referida alternancia de tensiones y relajaciones, pero siempre con el ritmo como actor principal: el autor de *La Consagración* tritura con sus nuevas combinaciones métricas los valores que hasta entonces se habían tenido como representaciones exclusivas de la belleza.

Recuerdo haber estudiado que las células rítmicas variables que se expanden o contraen son una marca de la casa del universo stravinskyano en *La Consagración*, cosiendo unidades musicales individuales en cadenas más largas a través de combinaciones irregulares; no en vano el término elegido por Brouwer para su segundo movimiento es precisamente *Obstinato*, reiteración de un dibujo simple que se amplía al insertar por repetición uno de sus elementos.

Esta técnica para formar una melodía mediante la unión de un número limitado de módulos melódicos y rítmicos fijos es otra de las señas de identidad del compositor ruso que se puede reencontrar aquí, segmentos menores de un

---

<sup>1</sup> La obra tiene como argumento el sacrificio ritual de una joven que baila hasta caer muerta.

cuerpo mayor troceados por capas listas para un nuevo ensamblaje (imposible separar esta idea cercana al *collage* musical del cubismo incipiente de *Las señoritas de Avignon* (1907) bajo los pinceles de Picasso; hasta el clamor de indignación y polémica que sufrió en el ámbito de las artes plásticas equiparan ambas creaciones).

### **Apuntes técnicos para músicos analíticos. ¿O al revés...?**

El *Elogio de la danza* data de 1964 y se estructura en dos únicos movimientos, *Lento* y *Obstinato*, agrupados bajo un título que, en aclaración del propio autor, rinde tributo a los ballets rusos.

Educado en los cánones formales de los tratados de Piston, Toch, Salzer o Meyer (Persichetti, Lerhdal y Jackendoff llegarían más tarde) empiezo por buscar algo parecido a un centro tonal, para lo cual, con o sin la ayuda de una dominante bien definida, el recurso más vigoroso es la propia tónica. Así llego a una recurrencia obsesiva de la nota *mi* con la que empieza y concluye la obra, la más grave de las seis cuerdas de la guitarra, la más gruesa, una cuerda rica en armónicos que es capaz de dibujar por sí misma el trazo gestual del intérprete (cf. al respecto el artículo de Carlos Blanco en el que pormenoriza las características idiomáticas de la composición).

Pulsada 88 veces en el *Lento* inicial, me hace pensar en lo que el propio Stravinsky definía como *la atracción polar del sonido*, una referencia que centraliza los materiales que lo rodean.

El número por sí mismo no pasaría de mera estadística, pero su colocación estructural contribuye a dar forma al discurso completo hasta el punto que, si probáramos a hacerla desaparecer (por ejemplo, en los diseños en que actúa como refugio final), la mutilación socavaría los cimientos formales de una manera insoportable. Oír el *mi* de esa sexta cuerda al aire significa poder encontrar en cualquier momento las migas de pan dejadas como una pista para no extraviarse.

Usado desde la primera cuerda ejerce de lanzadera como un muelle que se abriera cada vez más buscando a cada impulso un intervalo mayor, tal como se aprecia en el pasaje del *Vivace* (cs. 77 y 78: *sol-mi, la-mi, si-mi*).

En un brusco ir y venir (también típicamente stravinskyano), el perfil melódico

se caracteriza por las líneas quebradas con profusión de intervalos de 7<sup>a</sup> tanto mayores como menores, de aristas más cortantes seguramente en el motivo temático del *Obstinato*, pero igualmente fluctuantes en el *Lento*, en donde asoma el recurso de la nota *escapada* con su rastro de pelota lanzada que rebota débilmente en sentido inverso, una escritura viva con profusión de indicaciones tanto de tipo dinámico como agógico.

En la sección del *Vivace* (II mov.) se recuperan los saltos de 4<sup>a</sup> justa que aparecieron por primera vez en el primer movimiento (cs. 80 y ss.<sup>2</sup>) amplificándolos con los de 5<sup>a</sup> tanto ascendentes como descendentes (en realidad uno es la inversión del otro) en un guiño al *stretto fugado* en el cs. 86.

Cuando usa los de 3<sup>a</sup>, Brouwer se las ingenia para desviarnos del concepto tradicional de construcción acórdica con aparentes falsas relaciones de 8<sup>a</sup> disminuida, algo ya presente en Bartók; el empleo de este diseño del acorde Mayor-menor tiñe por completo el *Obstinato*.

## Reflexiones finales sobre un contrarrelojista

Leo en una escueta y divulgativa biografía sobre Stravinsky (Siohan, 1983) que el compositor ruso, desde *Petruchka*, ya no crea con el corazón, sino con el intelecto. Tras esta afirmación, levanto la vista del libro y sé que mis próximas horas se desgranarán en la misma reflexión silenciosa que me acompaña desde hace al menos tres décadas; la eterna dicotomía de nuevo sobre la mesa.

Parece cierto que los compositores de formación clásica pueden escribir con armonías modernas siempre que posean la suficiente habilidad técnica, lo que les permite abordar un sinnúmero de registros diversos. Lo que me pregunto es si se trata de un acto derivado de su voluntad o más bien se deba a la influencia tentacular del entorno artístico y social en el que respiran.

Cuando un compositor escribe un acorde por su sonoridad ya no es tan necesario pretender explicarlo todo desde el punto de vista armónico. Hace un siglo Jean Huré incluso hablaba de una categoría de acordes desprovistos de preocupaciones gramaticales musicales (Lenormand, 1971).

---

<sup>2</sup> Al igual que mis compañeros del grupo de trabajo, he numerado los compases aglutinando ambos movimientos, esto es, sin recomenzar en el segundo movimiento *Obstinato*.

De vez en cuando y para una mente tan cuadrículada como la mía, la posibilidad de escapar al análisis es un soplo de aire fresco dejando que la música se exprese desnuda de injerencias intelectuales, límpida, directa, a solas con el más cristalino de sus dones: el sonido. *Lasciare vibrare*.

Desconozco en profundidad hacia qué lado de la balanza se inclinaría Brouwer, un músico con una concepción humanística global premiado y reconocido mundialmente con distinciones que lo sitúan al nivel de leyendas como Karajan, Abbado, Boulez o Menuhin (Premio Iberoamericano Tomás Luis de Victoria en 2010, el equivalente musical al Cervantes literario), pero si damos por cierto (y numerosos testimonios así lo avalan) uno de sus principales axiomas al afirmar que la resonancia es el verdadero corazón de la guitarra, me inclino a creer que, como reconocido y ferviente autodidacta, el cubano compone sin demasiada necesidad de esquemas previos guiándose más por su intuición personal.

No es una opinión neutral, menos aun cuando hace unos días fui concedor de un indicativo detalle: Brouwer escribió esta obra ien una tarde!

Al día siguiente fue grabada para un programa de televisión.

## BIBLIOGRAFIA

- Brouwer, L. (1982). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras cubanas.
- Cirlot, L. (2007). *Museos del mundo Vol. 5 (Metropolitan, MoMA)*. Barcelona: Espasa.
- Gutiérrez, C. Q. (2002). *artepulsado.com*.
- Lenormand, R. (1971). *Étude sur L'Harmonie Moderne*. París: Max Eschig.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Morgan, R. P. (2000). *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Picasso, P. (s.f.). *Las señoritas de Avignon*. Moma (Museum of Modern Art), Nueva York.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- Siohan, R. (1983). *Stravinsky*. Barcelona: Antoni Bosch.