

LEO BROUWER (*1939)

ANÁLISIS DEL “ELOGIO DE LA DANZA” PARA GUITARRA (1964) REALIZADO POR ISIDRO TEJEDOR MARBÁN PARA EL GRUPO DE TRABAJO “DESCUBRIENDO LA MÚSICA CLÁSICA: ESCUCHANDO DESDE DENTRO” (MODALIDAD B)

CENTRO EDUCATIVO: CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA ELISEO PINEDO.

COORDINADOR: CARLOS BLANCO RUIZ

El “Elogio de la Danza” (1964) para guitarra de Leo Brouwer (*1939) es un paradigma del estilo Neoclásico en general y de algunos aspectos del lenguaje de Stravinski en particular (“mi ídolo” según el propio Brouwer) dado que se trata de una obra, como veremos, con un marco claramente tonal (en el sentido de tonalidad extendida o expandida, no en el sentido de tonalidad clásica del período de la práctica común), articulada mediante formas clásicas (ver musicograma) y basada en las tradicionales ideas formales y principios generadores de forma como tensión y resolución, lógica (por ejemplo a través del desarrollo) y coherencia, repetición y contraste, equilibrio (orden, simetría, circularidad). También utiliza sonoridades tanto tonales como no tonales, ostinatos, explora el timbre de la guitarra, cambios de compás y de ritmo, dinámicas muy contrastantes, etc.

Este es mi punto de partida y, por la tanto, no voy a entrar en los debates existentes (y que seguro aclararán mis colegas del grupo de trabajo en sus exposiciones) sobre si esta obra marca el final de su primer período compositivo, si se encuentra entre el primer y segundo periodo o si se sitúa al comienzo de su segundo periodo compositivo.

En mi exposición de la obra voy a utilizar y combinar diferentes métodos analíticos: Teoría del Pitch Class Set, Análisis paradigmático, el Análisis formal, así como una novedosa propuesta de Análisis abierto (Analysis in progress), es decir, que a través de la segmentación que propongo de la obra (ver partitura) el lector puede extraer otras conclusiones o ver aspectos diferentes de los que yo expongo.

Mi trabajo está realizado a partir de la edición “Schott Musik International, Mainz 43 180”.

Estructura de la obra (Musicograma).

Como se puede apreciar en el musicograma y en la propia partitura, esta obra consta de dos movimientos enlazados mediante un attacca en el compás 54. El primer movimiento se denomina “Lento” y el segundo “Obstinato”. Estos dos movimientos están articulados y relacionados en una macroestructura (cada una con su propia forma o microestructura) y por eso los he unido en un mismo musicograma y no he utilizado un musicograma para cada movimiento.

La estructura de cada movimiento es la siguiente: el primer movimiento, “Lento”, es una forma ternaria compuesta: A (a ://b a´) B A´ y el segundo movimiento, “Obstinato”, consta de una parte (dividida en dos secciones: C y D) que a modo de una forma estrófica variada se enuncia dos veces dando como resultado: primera parte (que contiene las dos secciones C y D ya mencionadas) y segunda parte (con otras dos secciones C´ y D´).

Forma del primer movimiento: “Lento”.

El compositor articula este primer movimiento mediante una forma ternaria compuesta clásica (o Lied ternario): una parte A (compases 1-24) en tempo lento (negra circa 60) y con predominio de la subdivisión binaria; una parte B (compases 25-44) en tempo Allegro moderato y compases de subdivisión ternaria, todo lo cual origina, junto con otros aspectos que veremos, un claro contraste; y una parte A´ (compases 45-54) en el tempo lento original (tempo I) y subdivisión binaria. Esto es otro paradigma evidente del estilo Neoclásico de la obra. Veamos ahora un análisis pormenorizado de la misma.

Parte A: compases 1-24

La parte A (compases 1-24) se articula mediante una pequeña microforma: a ://b a´. Esto también es muy típico del Neoclasicismo, es decir, utilizar pequeñas formas dentro de secciones más amplias.

En el musicograma he dividido la idea a en a1 y a2. Antes de entrar en el detalle de compás a compás es importante resaltar en estos primeros 24 compases varios contrastes:

- A) Dinámicos: desde pp hasta ff
- B) Métricos: aunque comienza en un 3/4 bastante estable a partir del compás 12 cambia con frecuencia pasando por 1/4, 3/4, 3/8, 4/4, etc
- C) De Tempo: lento, poco acelerando, a tempo, rubato, etc
- D) Tímbricos: desde el timbre normal de la guitarra a *lasciare vibrare*, molto sonoro, metalico, armónicos, sul tasto, etc
- E) Articulaciones: acentos, picados, legato, staccato, subrayado, etc
- F) Compases en silencio.

Primera sección (a://): compases 1-9

La idea a1 abarca desde el inicio hasta caer en el tercer tiempo del compás 5. Desde el principio Leo Brouwer nos presenta elementos del lenguaje Neoclásico mezclados con sonoridades más modernas. Un elemento claramente Neoclásico es el uso de la nota pedal (nota mi en este caso) como manera de establecer el centro tonal de la obra (compases 1 al 3). Curiosamente al final de a (compases 8-9) suena la nota si (dominante de mi) primero como sonido armónico (compás 8) y luego (compás 9) como sonido real: ¡pero es que con la doble barra de repetición, importantísima, suena una cadencia melódica de V-I en mi! Otro rasgo Neoclásico clarísimo y capital.

En el compás 2 con anacrusa tenemos una sonoridad clasificada como 5-Z17 según la Teoría del PCS (Pitch class set) y si añadimos la nota pedal mi a dicha sonoridad obtenemos 6-Z24 que va a ser el germen de muchas otras sonoridades de la obra como veremos. Estas y otras similares son sonoridades típicas de este lenguaje compositivo de Leo Brouwer en lo que he denominado estilo Neoclásico. 5-Z17 tiene además un BIP (basic interval pattern) de tercera mayor, segunda menor, tercera menor y séptima mayor que se va a repetir en el compás 3 y, lo más importante, en la sección reexpositiva pero de manera retrógrada e invertida (compases 45 y 47) y en forma directa en los compases 51 al 54 con lo cual la articulación formal y auditiva (pues se trata del mismo diseño) es evidente. Ambas sonoridades, 6-Z24 y 5-Z17, se enuncian de nuevo en los compases 3 y 4 como una mayor resonancia (*lasciare vibrare*) y repetición del sonido do# a modo de pedal contrastante de mi. Fijémonos también en la riqueza de matices de estos cuatro compases iniciales.

En el compás 5 y de acuerdo con mi segmentación aparecen tricordios donde predomina el pcs 3-1; el último de estos tricordios abre un intervalo de séptima mayor que inicia a2. Algunos autores mencionan dos erratas en este compás: en el tresillo de semicorcheas la partitura pone fa-lab-sol y lo que proponen dichos autores es fa-sol-solb. Curiosamente en la grabación que hizo el propio Leo Brouwer de esta obra en "La obra guitarrística de Leo Brouwer, vol 1: Brouwer por Brouwer" (remasterizado) en el sello Legacy Recordings (también se puede ver en Youtube), el propio compositor interpreta dicho pasaje con las notas fa-sol-solb. ¿Cómo afecta esto al análisis? Aunque es un detalle de superficie musical, es muy interesante pues entonces ya no diría que predomina el tricordio 3-1 sino que todos los tricordios de este compás son 3-1 (según la segmentación que propongo en mi partitura). Por otro lado, la relación con los compases 48-49 aunque es evidente ahora sería total, pues todos los tricordios de los compases 49-50 según mi segmentación son 3-1.

El diseño a2 comienza a tempo (tras poco accel.), molto sonoro y en matiz forte al final del compás 5. La sonoridad resaltada es un intervalo de séptima mayor descendente. En los compases 6-7, en rubato, este intervalo de séptima mayor se alterna primeramente con uno de cuarta aumentada y después con otros intervalos para conformar el pcs 9-4. Como ya he mencionado, al final de esta idea (compases 8 y 9) se suena la nota si (dominante de mi) que al repetir produce una cadencia melódica en el tono de mi.

Segunda sección (b): compases 10-15

En el compás 10 tenemos el primer contraste de esta parte A: la idea b. Pero también hay un nexo común que es la nota pedal, en este caso sobre la nota si de manera continua pero también aparece la nota mi de manera más discontinua. Los contrastes son obvios: aparecen nuevos pcs (vease mi partitura); unos tresillos que introducen la subdivisión ternaria donde

viene siendo binaria a la vez que articulan 10, 11, 13 y 14 mediante el tricordio 3-9 junto con la nota pedal discontinua mi; dinámicas (piano-forte) muy contrastantes; alternancia de sonidos naturales y metálicos en un nuevo juego tímbrico. Los nuevos pcs también se articulan mediante repetición: por ejemplo, el pcs 6-32 del compás 11 se repite en los compases 13-15; el pcs 6-34 del compás 12 se repite en el compás 15 con anacrusa. Este tipo de repeticiones son muy importantes a la hora de dar coherencia tanto a la obra en general como dentro de las partes de la misma. 6-34 y 6-32 tienen el tricordio 3-7 en común.

Tercera sección (a').

compases 16-20

Con el Tempo I del compás 16 comienza a' que es la sección reexpositiva y lo hace con la idea que antes denominé a2, es decir, la idea que comienza con un diseño interválico de séptima mayor descendente pero ahora en compás de 4/4 y con matiz ff y marcato. Este diseño del compás 16 es una reiteración transportada del mismo diseño en los compases 5-6. A continuación, en este mismo compás 16, tenemos el pcs 9-4 con el mismo diseño de los compases 6-7, pero transportado. El compás 18 es un compás de silencio en ¼: por un lado todo el proceso compositivo se detiene y por otro la expectación es máxima, ¿cómo continuará todo esto? Antes de continuar, el compositor vuelve sobre sus pasos y nos presenta nuevamente el material de los compases 16-17 en los compases 19-20 pero en matiz pp y sul tasto (nuevo tratamiento tímbrico de la guitarra).

Compases 21-24

Esta sección finaliza con la idea c sobre una nota pedal (otra vez nota pedal!) mi y que comienza con el tetracordio 4-11: un subset con los mismos sonidos del pcs 5-27 del compás 10, del pcs 6-32 del compás 11 y del pcs 6-34 del compás 12. Este tetracordio 4-11 ¡parece nuevo pero no lo es! Es un claro guiño a la idea b. nuevo compás de silencio en 1/4, el compás 22; ¿qué vendrá? otro tetracordio 4-11, con dos sonidos comunes (si-mi) y dos sonidos nuevos (do#-re#) en el compás 23. Por último, en el compás 24 tenemos el pcs 4-7 que tiene un tricordio común con 4-11: el pcs 3-4. Este tricordio 3-4 también aparece como subset en el 5-Z17 inicial.

Parte B: compases 25-44

Con el Allegro moderato del compás 24 entramos en la parte B que es la parte contrastante dentro del Lied ternario que nos ocupa en este primer movimiento "Lento" del "Elogio de la Danza" de Brouwer.

Esta parte B mantiene un denominador común con la parte A que es la nota pedal mi (siempre en staccato) que sigue articulando el tono de mi junto con otras sonoridades, ¡qué importante es este elemento a lo largo de la obra! También comparte contrastes dinámicos (desde ppp hasta f sonoro), cambios métricos frecuentes, variedad de articulaciones, etc

Pero, como ya he mencionado, es una parte contrastante. En primer lugar, por el cambio de tempo: frente al tempo lento de A, ahora tenemos un Allegro moderato. En segundo lugar,

cambia la métrica del pasaje: ahora todos los cambios de compás son de subdivisión ternaria (9/8, 12/8, etc). En tercer lugar, aparecen nuevas sonoridades como veremos a continuación.

En esta parte también tenemos unos pcs recurrentes.

El pcs 6-Z25 aparece en los compases 26, 29 y 32: el tratamiento que hace Brouwer de esta sonoridad junto con la nota pedal que la precede y sigue enfatiza el tono de *mim*.

El pcs 7-35, también enmarcado por la nota pedal *mi*, aparece en los compases 28, 30 y 31. 7-35 contiene un subset 6-Z26 cuyo diseño claramente evoca el inicio del movimiento (pcs 5-Z17) tras la nota pedal *mi* y de hecho tienen en común el tricordio 4-14.

Los pcs 7-35 y 6-Z25 tienen en común el subset 5-23 que los une.

El pcs 8-22 aparece en los compases 33, 37 y 42 y articula en su interior un tricordio 3-9 que ya hemos escuchado en la idea b de la primera sección A.

El pcs 3-4 aparece en los compases 34, 36, 38, 40 y 43. Este tricordio también está relacionado como subset del 5-Z15 incluso con los mismos sonidos.

También tenemos compases de silencio, en este caso en 6/8, en los compases 41 y 44 creando expectativas similares a la primera sección A.

Parte A': compases 45 al 54.

Con el compás 44 de silencio se crea una nueva expectativa de continuación, ¿qué vendrá? El compás 45 lo aclara todo: a través del principio de simetría, vuelve la parte inicial transformada (por eso pongo A'). En primer término, se vuelve al tempo inicial *Lento* y a la métrica de subdivisión binaria, en este caso de 2/4. En segundo término, también aparecen los mismo diseños y sonoridades de *a1* y alguno de *a2*.

Los compases 50-54 "repiten" (el ritmo se varía) los mismos diseños y sonoridades de los compases 1 al 4: tenemos la nota pedal *mi* junto con los pcs 6-Z24 y 5-Z17. El compás 49 enuncia el intervalo de séptima mayor descendente característico de *a2* y con las mismas notas del compás 16. En los compases 48-49 tenemos el diseño del compás 5 pero ahora sólo utiliza el tricordio 3-1 (recordar lo dicho en el compás 5 con respecto a dos posibles erratas).

Pero, ¿qué sucede en los compases 45 al 47? Tenemos el silencio expectante del compás 46. El diseño es claramente el diseño de los compases iniciales, pero con el *bip* (basic interval pattern) retrogradado e invertido (añadiendo un intervalo de séptima mayor al final). Pero los sonidos no son los mismos ni los pcs: en los compases 45 y 47 tenemos el pcs 6-Z19 junto con un subset 5-21 y, por lo tanto, diferentes del 6-Z24 y 5-Z17 iniciales. Está claro que es el mismo *bip* (basic interval pattern) junto con el mismo diseño recurrente lo que une ambos pasajes. Además, los subsets 5-21 y 5-Z17 mantienen una relación de semejanza (interval class similarity) a través del vector interválico: el pcs 5-21 tiene un vector de 202420 y el pcs 5-Z17 tiene un vector de 212320, lo que origina 4 correspondencias. Por otro lado, los pcs 6-Z24 y 6-Z19 tienen 4 sonidos comunes (el subset 4-16).

Forma del segundo movimiento: “Obstinato”.

Dada mi visión de la obra como una macroestructura en dos movimientos, mi numeración de compases continúa en este segundo movimiento con el compás 55 (no empiezo desde cero).

Este segundo movimiento (Obstinato) conforma un claro contraste con el primero (Lento). La estructura es diferente, nuevos tempi, sonoridades, tratamiento tímbrico de la guitarra, etc. Pero también comparte elementos: tonalidad extendida de mi, el empleo de la nota pedal mi, algunas sonoridades comunes que veremos...

He dividido este movimiento en dos partes articuladas como C://-D y C'-D'. Si agrupamos estas dos partes en un nivel superior obtenemos una forma estrófica variada:

Una parte A conteniendo las secciones C:// y D.

Una parte A' conteniendo las secciones C' y D'.

Primera parte (sección C): compases 55-70.

Es la parte que mejor alude al título de la segunda sección de la obra “obstinato” pues tenemos dos ostinatos: primero la omnipresente nota pedal mi pero que a su vez es variada continuamente en ritmos, dinámicas y articulaciones y, en segundo lugar, el ostinato del tetracordo 4-17 también omnipresente pero jugando con transposiciones del mismo. Mi división en c1, c2 y c3 simplemente responde a ese juego sobre el pcs 4-17 y sus transposiciones que aparecen como en 3 oleadas desde el matiz p y en staccato hasta ff y marcato. Esta parte termina con :// en el compás 70 que, por supuesto, hay que ejecutar. Juegos rítmicos y alternancias métricas son casi continuos.

Primera parte (sección D): compases 71-146.

Con un tempo vivace, en el compás 71 comienza una de las secciones más ricas y variadas de la obra. El contraste con la sección C es muy marcado y evidente. Para empezar el tempo ya mencionado. El abanico de matices es más amplio en esta sección abarcando desde pp hasta fff (el más amplio de la obra). El tratamiento tímbrico de la guitarra también es más variado y novedoso: además del sonido natural de la guitarra que ya hemos escuchado, aparecen golpes sobre el puente, glissandos, rasgueados, pizzicatos, sul ponticello, alternancia de rasgueados y golpes sobre el puente. Las articulaciones son también variadas y cambiantes.

No obstante, no todo es tan distinto como parece: volvemos a encontrar la nota mi bien como pedal o bien diseminada por esta sección D.

He dividido esta amplia sección en los siguientes elementos.

Los compases 71-72 y caída en el 73 conforman la idea d: una alternancia entre el golpe sobre el puente y la sonoridad del tricordio 3-5 contenido en el pcs 6-224 inicial. La nota mi vuelve a sonar en el registro grave como una nota pedal más discontinua.

Los compases 73-74 y caída del 75 tenemos un nuevo diseño e: una sucesión de pcs 4-17, 4-18 y 4-17. El tetracordio 4-17 ya nos había salido como omnipresente en C. también es de notar la presencia de la nota pedal mi pero ahora en un registro más agudo.

Los compases 75 a la primera mitad del 79 vuelve a enunciar d y e a modo de consecuente del antecedente que conformarían los compases 71 a la caída del 75. 4+4 compases: jtro rasgo Neoclásico! También es curiosa la progresión de segundas mayores a tres voces que se produce en los compases 77 y 78 ya iniciada en los compases 73-74.

El compás 80 con anacrusa hasta el 84 conforman la idea f también enunciada como antecedente y consecuente. El antecedente contiene los tricordios 3-9 y 3-4 mientras que el consecuente sólo contiene el 3-9 enunciado dos veces.

Los compases 85-91 conforman la idea g a modo de intensificación de elementos anteriores: vuelven a aparecen los tricordios 3-9 y 3-7, pero ahora como subsets del tetracordio 4-22 y la nota mi como pedal en un registro medio.

En los compases 92 a la caída del 100 vuelven a aparecer las ideas d y e con los mismos sonidos, matices, articulaciones y efectos sonoros.

En los compases 101 con anacrusa a 104 (y primera corchea del 105) suena la idea f.

Compases 105 al 109 vuelven a sonar d y e, pero ahora separados por un calderón breve. En e (compases 107-109) suena el tricordio 4-22 que había predominado en la idea g.

Compases 110-112: nuevo efecto de glissando y nueva idea h conformada por el pcs 5-24 que resuelve en una nota mi pedal.

En los compases 113-115 vuelve a enunciar la idea e con el pcs 4-22: una repetición variada de los compases 107 al 109.

Compases 116-118: pequeño clímax conformado por fff, combinación de rasgueado con golpes con una sonoridad de pcs 5-21 que contiene como subset el tetracordio 4-17 omnipresente en C lo que origina también un nexa entre C y D.

Compases 119-124: nueva aparición de la idea e con el tricordio 4-22 pero cambiando el timbre de la guitarra con pizzicato, sul ponticello y metálico. Matiz piano.

Compases 125-130: nueva aparición de la idea i con la misma sonoridad, dinámica y rasgueado con golpes de los compases 116-118.

Compases 131-136 nueva idea (j) con el pcs 9-3 que suena sucesivamente y donde predomina el intervalo de segunda menor y acaba con una cuarta aumentada. Matiz contrastante de pp

Compases 137-138: de nuevo la idea i.

Compases 139-146: idea j con el pcs 9-3.

Segunda parte (sección C´): compases 147-162, Tempo I.

Estos compases 147-162 son iguales a los compases 55-70; he puesto C´ simplemente porque falta la ://

Segunda parte (sección D´): compases 163-185, Tempo II.

D´ está mucho más abreviado con respecto a D.

Los compases 163 a la caída del 183 son iguales que los compases 71-91 con la aparición de las ideas d, e, f y g con los mismos sonidos, ritmos, matices, etc No obstante el crescendo final se amplía un poquito desde pp hasta fff (en los compases 71-91 llegaba hasta ff)

En el compás 184 se prolonga la última sonoridad del compás 183 y el tempo se detiene con un calderón breve.

La obra concluye con el gesto de la idea d que contiene el tricordio 3-5 y le añade el tricordio 3-9 que enfatiza una sonoridad final de mi. Volvemos a escuchar la nota mi pero ahora ubicada en tres registros: grave, medio y agudo, ¿alguna duda en cuanto a la tonalidad extendida de la obra?

BIBLIOGRAFÍA

- Agawu, Kofi: *La música como discurso, aventuras semióticas en la música romántica, Eterna Cadencia*, 2012.
- Brouwer, Leo: *Elogio de la Danza*, B, Schott's Söhne, Mainz 43 180, 1972
- Focsaneanu, B. V. (2002). *An Analysis of Phrase Structures in the first movement of Leo Brouwer's Elogio de la Danza*. Ottawa: University of Ottawa.
- Forte, Allen: *The structure of atonal music*, Yale University Press, 1973.
- Kronenberg, C. (2000). *Cuban Artist, Leo Brouwer, and his solo guitar works: Pieza Sin Titulo To Elogio de la Danza. A contextual-analytical study*. Ciudad del Cabo: Universidad del Cabo (tesis doctoral).
- Kronenberg, C. (julio de 2008). *Guitar composer Leo Brouwer: The concept of a 'universal language'*. *Tempo*, 30-46. doi:10.1017/S004029820800017X
- Kronenberg, C. (2011). *Leo Brouwer's Elogio de la Danza (1964): Imprints of Dance, Stravinsky & the Unison of Contraries*. Recuperado el 1 de febrero de 2021, de Music & Intellect. The oft-forgotten relationship:
https://www.researchgate.net/publication/343376842_Leo_Brouwer's_Elogio_de_la_Danza_1964_Imprints_of_Dance_Stravinsky_the_Unison_of_Contraries
- Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Edit. Labor, 1992
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books.
- O'Leary, A. (2003). *Exploring the patterns, figures and flowing ideas of Leo Brouwer*. Dublin: Conservatory of Music and Drama.
- Rodríguez Cuervo, M. (2002). *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea, (1947-1980)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- Schoenberg, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, 1989.
- The music salon. (20 de octubre de 2018). *A Study Guide to Leo Brouwer's Elogio de la Danza*. Recuperado el 1 de febrero de 2021, de The music salon:
<http://themusicalon.blogspot.com/2018/10/a-study-guide-to-leo-brouwers-elogiode.html>
- Zeledón, V. (febrero-abril de 2008). *Apuntes analíticos sobre Elogio de la danza de Leo Brouwer*. La Retreta (1).