



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

POTENCIALES IDENTITARIOS

Una aproximación a los factores que intervienen en la construcción de una música con identidad nacional, observados en la obra de Leo Brouwer.

Tesis para optar al título profesional de músico con mención en ejecución instrumental o canto, y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical.

RODRIGO ANDRÉS BRAVO ESPEJO

Profesor Guía: Pablo Palacios Torres

VALPARAÍSO, CHILE.

2010

Dedicatoria y agradecimientos:

Agradezco:

A mi familia,

A mis maestros,

A mis amigos,

A la música.

Dedico esta tesis a los que creímos y construimos, libres y sin temores.

ÍNDICE

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS:	2
INTRODUCCIÓN	4
ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO EN EUROPA	7
I EL UNIVERSALISMO MUSICAL HACIA FINALES DEL SIGLO XIX	8
II LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL Y LA CREACIÓN MUSICAL:	10
III EL SURGIMIENTO DE LAS ESCUELAS NACIONALES:	13
IV EL SINCRETISMO MUSICAL:	16
ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO EN AMÉRICA LATINA.	19
I AMÉRICA LATINA: CONQUISTA, MESTIZAJE Y CULTURA MUSICAL.....	20
I.I <i>Las Vertientes Culturales</i>	21
I.II <i>Cultura musical de los conquistadores</i>	24
I.III <i>El aporte africano</i>	25
I.IV <i>Situación en América</i>	27
II LA HERENCIA DE OCCIDENTE.....	28
III CONCIENCIA DE IDENTIDAD Y MÚSICA EN LATINOAMÉRICA DEL SIGLO XX	32
POTENCIALES IDENTITARIOS	37
I POTENCIAL IDENTITARIO COMO PARADIGMA	38
II POTENCIALES IDENTITARIOS:.....	43
II.I <i>Potencial identitario y motivo</i>	44
EL POTENCIAL IDENTITARIO Y LA COMPOSICIÓN DE LEO BROUWER	53
I LEO BROUWER, NACIONALISMO, E IDENTIDAD LATINOAMERICANA.	54
I.I <i>Brouwer y la identidad</i>	55
II FACTORES DE IDENTIDAD EN SU OBRA	57
II.I <i>Guajira Criolla</i>	58
II.II FACTORES EXTRA MUSICALES	62
II.III FACTORES MUSICALES.....	64
<i>Síncopa:</i>	64
<i>Cinquillo:</i>	65
II.IV CONSIDERACIONES FINALES	69
CONCLUSIONES	71
GLOSARIO	74
BIBLIOGRAFÍA	76
ANEXOS	79

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX, Europa tenía el dominio político y cultural de gran parte del mundo occidental. *“Musicalmente, por ejemplo, se pensaba que cualquier tipo de música que no fuera occidental era primitiva, inferior y salvaje; este pensamiento aludía, incluso, a la música occidental no culta que realizaban los campesinos”*¹.

Al mismo tiempo, los principios fundamentales del romanticismo, habían dado lugar a una estética de los sentimientos, fundada en aspectos donde predominaba el subjetivismo, y en el cual prevalecen la expresión y la fantasía, rompiendo, cuando fuera preciso, los moldes de la forma clásica. Este razonamiento rupturista, si bien es cierto, no era nada nuevo en la historia de la música en términos de su desarrollo y evolución histórica, preparó el terreno para lo que vendría más tarde y que sería uno de los hitos más importantes: la crisis del sistema tonal. Pero no solo esta crisis aparecería en el horizonte de esta historia, pues hubo otras revoluciones muy significativas que, lejos de convertirse en una nueva técnica, si enlazó dos conceptos que generan el motor de partida para esta investigación: identidad y música, es el caso del surgimiento de las corrientes nacionalistas.

Los nacionalismos que surgieron en el mundo occidental respondían a una serie de sucesos históricos relevantes de índole político social, entre otros. Musicalmente hablando, su característica más importante la constituyó la idea de acercar el quehacer musical hacia la búsqueda de una identidad, para lo cual muchos de ellos comenzaron a mirar con renovados ojos los elementos musicales de su propia cultura.

El interés por generar música con identidad nacional comenzó a recorrer Europa encontrando especial recepción en aquellos países donde la influencia de los grandes centros artísticos no se había notado con tanta fuerza. Posteriormente esta corriente captó adeptos en todo el continente europeo, y su influencia también llegó hasta el continente americano, encontrando en los músicos de este lado del mundo inquietudes similares a las que motivaron a sus pares europeos a involucrarse de aquel compromiso nacional y que desembocó en esta exploración

¹ SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 15, Pág. 95.

de lo propio con un objetivo fundamental: desarrollar una música de arte que entregara renovados aquellos elementos más representativos de la propia nación y cultura, con el objetivo de generar un sentimiento unívoco de unión y nacionalidad, en otras palabras, que expresara una identidad.

Para el caso de América, en su calidad de continente mestizo con una riqueza cultural enorme, hacía de este fenómeno una empresa muy atractiva para los músicos de la época. El compositor cubano Leo Brouwer, quien constituye *‘per se’* un hito en la historia de la música latinoamericana, comenta en una de sus conferencias que la vasta riqueza musical del continente americano se encuentra principalmente en sus variedades rítmicas, lo que otorgaba una clara posibilidad de lograr una distinción, en el sentido de posibilitar la concreción de un arte con identidad.

Frente a este escenario, durante el siglo XX muchos músicos latinoamericanos desarrollaron su trabajo experimentando este fenómeno de la búsqueda de una identidad nacional o latinoamericana, aunque de un modo más bien asincrónico. Así fue como se comenzaron a construir músicas con un alto grado de sincretismo al incorporar elementos vernáculos, folklóricos y populares de su cultura musical de origen.

¿Pero este sincretismo sería por si solo suficiente para conseguir el objetivo trazado y así generar una música con verdadera identidad nacional?; ¿Qué tipo de elementos intervinieron en este proceso de creación de una estética nacional?; ¿En donde se encuentra inserto el o los elementos de identidad?; ¿Cómo actúan?; ¿Cómo los identificamos?; y finalmente: ¿Cómo los denominamos?

El presente trabajo pretende abordar estos cuestionamientos de un modo inicial, por esta razón, es que hemos ido directamente a los datos más relevantes acerca del tema en cuestión, tomando como marco de referencia los antecedentes históricos acerca de las causas y/o motivaciones por las cuales este fenómeno tuvo origen en el plano musical, para así, sintetizar y contrastar antecedentes que puedan considerarse como factores de una estética nacionalista.

Por otro lado, constituye también un objetivo fundamental de esta tesis definir y problematizar el concepto de: *Potencial Identitario*. Término acuñado durante el desarrollo de este trabajo y que se presenta como una categoría taxonómica muy útil para clasificar muchos de los elementos que intervienen en este fenómeno creativo.

Finalmente, se abordará el tema de los potenciales identitarios de un modo analítico a través de la observación del trabajo técnico creativo del compositor cubano: Leo Brouwer. Para lo cual, se entrega un breve análisis de algunas de sus creaciones.

ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO EN EUROPA

I El Universalismo Musical hacia finales del Siglo XIX

El siglo XIX en Europa, fue una época que marcó de manera trascendental la vida musical de ese continente y del resto del mundo. Esto, como resultado de una serie de situaciones muy importantes que se fueron dando en el transcurso de esta centuria: Al hacer una observación al panorama musical del siglo XIX, (y porque no de finales del S.XVIII) encontraremos una serie de músicos, que si bien no han sido todos originales de un mismo país, la mayoría de ellos e incluso los más destacados, sí comparten nacionalidad: Italianos, Alemanes, Franceses, y en menor número Austriacos e Ingleses. Esta situación por supuesto no es un asunto azaroso ni mucho menos, y es que sencillamente, estos países y en especial, Italia y Alemania conformaban los centros de desarrollo musical más grandes y prolíficos de la historia de la música occidental, en ciudades como Venecia y Viena, entregando al mundo un gran número de prodigios para la música, además de aglutinar a la mayoría de los más destacados músicos de Europa en sus escuelas. Tan conocida era la fama de la escuela veneciana que se dio en el continente una tendencia a enviar músicos a completar sus estudios en la ciudad italiana.

Ante tan centralizado manejo de las prácticas musicales, era de esperar que esta centralización también se observara en el plano de la estilística musical, entendida esta como: “... *el conjunto de caracteres técnicos y de convenciones compositivas reconocibles en el conjunto de las obras de un artista, de una escuela o de un determinado periodo del arte...*”² y en este contexto, las técnicas y convenciones veían la luz, justamente, en esos centros. Allí, el trabajo de compositores e intérpretes daba origen y fundamento a la mayor parte de estos criterios musicales que, habiéndose convencionalizado ya la mayor parte de la escritura musical y sus recursos para su uso en todo occidente, se revestían invariablemente de un carácter “internacional”, que en realidad era más bien una marcada intención propia del estilo de composición e interpretación italiana (principalmente en el lenguaje de la ópera), germánica o francesa: “*La perfección del estilo desarrollado por el clasicismo Vienés y, por otro lado, el ascendiente de la tradición del Bel Canto Italiano, hicieron posible la aparición de estilos*

² SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 15, Pág. 96.

*internacionales en los que las características de la música nacional se diluían o desaparecían por completo*³

Aún cuando “internacional” parece ser una palabra adecuada y justa para referirse a la música y a los recursos a ella asociados provenientes de aquellas escuelas, estos “estilos internacionales” seguían siendo, para muchos de los músicos de la época, estilos y recursos determinadamente italianos o alemanes o franceses. En este contexto algunos autores comentan que, hablar de una hegemonía por parte de estos colosos de la música sobre el resto del territorio, solo tiene sentido en tanto se corresponde esta con el nivel de desarrollo musical alcanzado por estos centros artísticos y no necesariamente por que se observe en su música el cultivo de un estilo: “...que pudiera identificarse como étnicamente alemán o italiano [...] todos emplearon de manera consciente los idiomas del folklore, aunque no siempre los de sus países nativos” – y finaliza diciendo – “... los elementos folklóricos que presentan las obras de algunos compositores de la última parte del siglo XIX, fueron casi siempre, exóticos accesorios de estilos fundamentalmente cosmopolitas...”⁴. Un ejemplo sobre este punto es el trabajo del pianista y compositor polaco Fryderyk Chopin, a quien se le reconoce una enorme afición por la cultura y la música popular de su país; música que utilizó en muchas de sus composiciones: “Sus mazurcas, impregnadas de los ritmos, las armonías, las formas y los rasgos melódicos de la música popular polaca, se encuentran entre los mejores ejemplos de música romántica temprana inspirada por los lenguajes nacionalistas”⁵, de todas maneras la mayoría de los estudiosos ubican a Chopin como un músico del romanticismo más que de la corriente nacionalista. Respecto de esto último se puede rescatar un antecedente: el apego enorme que el músico demostró siempre por su patria, aún cuando pasó la última mitad de su vida fuera de su Varsovia natal; este apego al cual nos referimos, figura como un elemento común entre los músicos que formaron parte de la corriente nacionalista, donde algunos de ellos, principalmente los músicos que conformarían la así llamada “escuela nacionalista rusa” veían en el músico polaco a un inspirador para sus obras⁶.

De esta manera, la mayoría de los historiadores coinciden en sus aportaciones sobre el dominio que ejercieran sobre el resto del continente las

³ POBLETE Varas, Carlos; “Diccionario de la música”; Ediciones universitarias de Valparaíso 1979, 2ª Edición; Pág. 224.

⁴ DONALD J. Grout; Claude V. Palisca; “Historia de la música occidental”, Vol. II, 1984, 5ª Edición: Cap.19, Pág. 863.

⁵ Ibíd. Pág. 778.

⁶ Véase capítulo III, “El Surgimiento de las Escuelas Nacionales”

escuelas mencionadas en este punto, pues el desarrollo histórico de la música daría evidencias, posteriormente, del surgimiento de corrientes que pretenden abiertamente oponerse a esta tendencia “universal”, transportando el desarrollo musical hacia nuevos rumbos; en forma más bien exploratoria en un principio, pero que poco a poco comenzaría a dar muestras del enorme potencial de esta idea que, además, se encuentra en una conjunción temporal inmejorable asistiendo no solo al *“fin del periodo Clásico-Romántico, sino también a los convencionalismos de la tonalidad, tal como habían sido entendidos en los siglos XVIII y XIX”*⁷

Es así como se ha configurado en el siglo XIX un escenario con matices “universalistas”, por lo menos en lo que a música se refiere, en el continente del que heredamos casi toda nuestra cultura musical, y que ya, en los albores del siglo XX, comenzaría a presentar un nuevo escenario para la música artística, que encontraría consistentes fundamentos en el trabajo de los compositores que forman parte del circuito europeo: *“en una época de creciente desasosiego social y un aumento de la tensión internacional, que culminó con la catástrofe de la Primera Guerra Mundial... en donde diversos experimentos radicales manifestaron una inquietud y una tensión similares en el ámbito musical”*⁸.

II La Cuestión de la Identidad Cultural y la Creación Musical:

El nacionalismo cultural es una realidad hacia finales del siglo XIX, realidad que se ve potenciada por la idea romántica que impulsó una intención *re-valorativa* de las tradiciones de los pueblos, resultado de una natural tendencia del ser humano por acercarse a aquello que reconoce como propio para así identificarse y distinguirse frente al resto del mundo. Los antecedentes de este asunto radican en cuestiones fundamentales, algunas de orden social, otras desde una perspectiva psicológica, pero todas apuntan hacia la resolución del problema de la *‘identidad perdida’* en el circuito de las prácticas artístico-musicales del siglo que se acercaba a su fin.

Diversos autores se han referido a los motivos que dieron origen a este movimiento, y la mayoría coincide en señalar que muchos de los compositores de

⁷ *Ibíd.* Pág. 845

⁸ *Ibíd.*

la época se sintieron con la necesidad de explorar elementos folklórico-étnicos propios de sus países de origen. Si bien en algunos casos, como hemos comentado en el capítulo anterior, hubo algunos *románticos* como Chopin, que utilizaron elementos de este tipo en su música, el nacionalismo no fue, en realidad, un asunto fundamental en estos casos.

Entre los antecedentes que se exponen sobre el nacionalismo encontramos que: la mayoría, se basan en asuntos que apuntan a la búsqueda de elementos que fundamenten la construcción de una estética particular, en donde los elementos musicales pudieran de alguna manera *representar* la *identidad* de un pueblo. En relación a estos antecedentes y a los motivos que dan origen a esta corriente, algunos historiadores comentan lo siguiente:

*“Un sano sentimiento patriótico, la revalorización de las mejores tradiciones de los pueblos, la liquidación del internacionalismo propuesto por la estética racionalista y el ansia de encontrar una forma de expresión literaria y artística que los identificase ante el resto del mundo, dieron por resultado este maravilloso movimiento que abarcó tanto las altas culturas como a aquellas en vías de desarrollo...”*⁹

*“En Inglaterra, Francia, los Estados Unidos, Rusia y en los países de Europa oriental, donde el predominio de la música alemana se percibía como una amenaza para la creatividad musical autóctona, la búsqueda de su voz nativa, independiente, fue una de las fases del nacionalismo”*¹⁰

*“El nacionalismo se acentuó aún más hacia fines del siglo XIX. Dos circunstancias han influido en ello más que otras: las grandes unificaciones políticas han despertado el sentimiento de patriotismo más que en otras épocas, y la fundación de conservatorios nacionales”*¹¹

“El surgimiento del nacionalismo étnico y político, consecuencia de la expansión de las ideas democráticas, en el que cada pueblo tomó conciencia de

⁹ SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 58. Pág. 355.

¹⁰ DONALD J. Grout; Claude V. Palisca; “Historia de la música occidental”, Vol. II, 1984, 5ª Edición: Cap.19; Pág. 863.

¹¹ HORVAT, Alejandro; Buvinic, Tomas; “Historia y Cultura Musicales”; 4ª edición. Editorial Salesiana. Pág. 235

*sus características propias, hizo aparecer en el orden artístico la voluntad de expresarlas*¹²

Resulta evidente que la tensión político-social de la época catapultó al nacionalismo a instalarse como un fenómeno social, que encontró como siempre en el arte, y especialmente en la música, un canal de expresión. Ahora bien, al observar los textos arriba se puede inferir que el fundamento principal del nacionalismo radica en la conciencia de identidad. Pero de una identidad que pretende ser un criterio unificador entre los habitantes de un pueblo determinado. Unificador sí, porque se propone a la tarea no menor de resaltar las “*mejores*” características y tradiciones de un pueblo.

Conviene hacer aquí un breve comentario sobre este elemento fundamental para este trabajo y que es la identidad:

Para hablar de identidad hay que tener en cuenta que se está haciendo referencia a un fenómeno particularmente complejo; y es así como se han referido a ella tanto desde la mirada de la lógica, como de la estética, la matemática, la filosofía, entre otras ramas del pensamiento y la ciencia. En este contexto, no pocos han sido los esfuerzos por consensuar unas y otras opiniones. Entre las más comunes y aceptadas en los diversos círculos está, por un lado, el conocido como “*principio ontológico de identidad*”¹³ (según el cual toda cosa es igual a ella misma); y por otro, el “*principio lógico de identidad*”¹⁴ (dado a entender como el reflejo lógico del principio ontológico de identidad); También hay quienes hablan del principio psicológico de identidad entendido como la “*imposibilidad de pensar en la no identidad de un ente consigo mismo*”¹⁵. Y así podríamos enumerar muchas otras definiciones para este concepto que se fundamenten en los más diversos principios, en donde el más común es el concepto lingüístico, que define la identidad como: la “*calidad de idéntico*”; “*ser igual o lo mismo que otra cosa*”¹⁶

Pero hay una definición en particular que tiene su origen en el pensamiento de Parménides (VI A.C.) que se refiere al concepto de identidad como “*El resultado de una cierta tendencia de la razón*”¹⁷. Esta definición intenta clarificar que la identidad se configura a partir de ciertos paradigmas (principios) de la razón

¹² POBLETE Varas, Carlos; “Diccionario de la música”; Ediciones universitarias de Valparaíso 1979, 2ª Edición; Pág. 224.

¹³ FERRATER Mora, José; “Diccionario de Filosofía”. Tomo I, Pág. 903

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Diccionario Ilustrado de la Lengua Española; Editorial Ramón Sopena, S.A. 3ª edición, 1999; Pág. 346.

¹⁷ *Ibíd.*

que se manifiestan en el hacer y que propenden o se inclinan en un sentido determinado. Ahora, ¿cuáles son los factores que determinan esta tendencia y cómo estos se relacionan con el individuo que hace patente esta identidad?, y más específicamente ¿cómo se refleja esto en la actividad musical?

Efectivamente al basarse en el planteamiento de Parménides, podríamos plantear a priori que, si al realizar un análisis de ciertas obras originadas durante el desarrollo de esta corriente, encontramos en las composiciones musicales de determinado individuo, detalles que evidencien una cierta “tendencia” a ordenar y desarrollar los elementos de la música de un modo particular, esto es, en el sentido de poseer características propias de una determinada cultura, podríamos decir entonces que estamos frente a frente con el fenómeno de la identidad. Pero haciendo un análisis más acabado de este fenómeno, nos damos cuenta que es un asunto mucho más complejo y que merece un análisis de mayor profundidad, pero para el caso de este estudio, será suficiente con lo dicho, pues, queda suficientemente claro que la identidad como concepto es un fenómeno propio de la razón y que se advierte casi como una necesidad intrínseca del ser humano, que podría presentarse más tarde o más temprano, pero que de un modo recurrente, se manifiesta en el ser humano modificando absolutamente su cosmovisión, lo que tiene una enorme implicancia en el arte en tanto producto de la actividad humana.

La conciencia de identidad, unida a la necesidad de los artistas por vindicar aquello que reconocen como propio frente al fenómeno en expansión de un arte más bien ecléctico antes que particular o nacional, sumado al fuerte sentimiento patriótico propiciado por la tensión social creciente en aquella época, resulta en un proceso dialéctico que revoluciona toda actividad, tal como lo representa la crisis del sistema tonal que dio paso a nuevas teorías y formas para concebir el arte musical

III El Surgimiento de las Escuelas Nacionales:

Como ya ha sido visto, el fenómeno musical de la última mitad del siglo XIX dio lugar para que en los años siguientes se comenzara a configurar un nuevo escenario. En este sentido resalta un detalle que será determinante para el desarrollo de esta corriente: el surgimiento de las escuelas nacionalistas o conservatorios nacionales. Estas escuelas o conservatorios (que en algunos casos solo se limitaban a ser grupos de estudio y experimentación sin una preparación

académica depurada) tienen como principal objetivo, canalizar las inquietudes de los músicos hacia el desarrollo de un arte cuya fuente de inspiración se encuentra principalmente en las manifestaciones de la música folklórica de sus lugares de origen.

Desde que este fenómeno es objeto de estudio en el terreno musical, el concepto de escuelas entendidas como: *“un conjunto o grupo de adeptos a una doctrina y un maestro”*¹⁸ ha sido puesto en discusión en innumerables ocasiones, debido principalmente a que su uso sería, en algunos casos, relativamente inexacto, en cuanto al concepto de conjunto, principalmente porque en determinadas naciones como Noruega, Dinamarca, Bohemia e incluso España (Edward Grieg; Niels Gade; Bedrich Smetana y Antonin Dvorak; Isaac Albéniz y Manuel de Falla, respectivamente), no se aprecia el fenómeno de agrupaciones como tal, debido a que solo se destacan uno o dos compositores en particular y no necesariamente en una sincronía temporal que permitiera un desarrollo de este tipo

No es este el caso de Rusia, en donde el concepto de escuela nacional sí cobra verdadero sentido, pues, conocida es la historia del llamado “grupo de los cinco” : Mily Balakirev (1837 – 1910), Aleksandr Borodin (1834 – 1887), César Cui (1835 – 1918), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844 – 1908) y Modesto Mussorgsky (1839 – 1881) quienes conformaban un selecto grupo de músicos que perseguían un horizonte trazado por los maestros, Mikhail Glinka (1807 – 1857) y Alexandr Dargomijsky (1813 – 1869). La doctrina de la cual se hacía parte este *“grupo de los cinco”* quedó registrada en uno de los escritos de Cui, quien era el musicógrafo del grupo en uno de sus libros titulado “La música en Rusia” (Bs.As., Espasa-Calpe, Argentina, 1947) puede leerse, al referirse el autor a las canciones populares, que ellas son:

“el índice de una de las fuerzas creadoras de la nación [...] la obra musical de un pueblo resume, en el tiempo y el espacio, la producción de todo un grupo étnico, de una serie entera de seres, feliz o poderosamente dotados. Sin duda se puede atribuir a esta colaboración universal el recio carácter y la grandeza de un gran número de producciones de la música nacional y ahora es el tiempo de afirmar que estas canciones son el fruto de la inspiración libre. El arte propiamente dicho no cuenta para nada, la independencia de sus formas desdeña toda teoría y esto es en ellas una fuente viva de originalidad, de fuerza y de sabor [...] Además

¹⁸ SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A.©1994; Capítulo 58, Pág. 355

*de un gran interés filosófico y etnográfico, las canciones populares deben llamar más directamente aún la atención del músico avisado. No solo son para él un rico asunto de estudio; pueden también ejercer una saludable influencia sobre su imaginación, reanimando su fuerza y estimulando su inspiración”*¹⁹.

Queda en evidencia el alto interés que se hace patente entre los músicos y compositores por el elemento folklórico-étnico, que es, según la mayoría de los autores, el punto de convergencia de las escuelas nacionales que comienzan a aparecer en Europa y en particular en Rusia. Pero este interés tiene un origen bastante claro, los mismos “cinco” reconocían sentir una enorme admiración por el trabajo de Chopin y muy especialmente por el de Mikhail Glinka, su máximo mentor, quien habría sido reconocido tanto por los europeos como por los rusos como *“la voz nativa auténtica y equiparable a sus contemporáneos occidentales”*²⁰. Se le reconocen a Glinka *“algunos recitativos y estructuras melódicas con un sello personal y ruso, imputable a las escalas modales, las citas al folklore y el idioma popular”*²¹

Pero esta corriente, según plantean en el terreno de la historia de la música, adquiere *“fuerza y personalidad vigorosa”* principalmente en aquellos países y regiones que se mantenían más bien al margen de la centralización y la proyección rectora de los países dominantes del continente: *“fue así como una explosión anticolonialista que los llevó a beber de la fuentes de las tradiciones sonoras populares”*²². Aún cuando muchos de los músicos que formaron parte de esta corriente habían recibido su formación académica en los grandes centros artísticos de Europa, su intención por acercarse a nuevos horizontes se mantuvo invariable dentro de los cánones que el nacionalismo musical estaba generando.

Esta motivación trajo consigo además un ingrediente que se alza como un nuevo antecedente y casi un objetivo de lo que fue este movimiento en Europa, y es el fuerte compromiso que genera el hecho de volcarse hacia el conocimiento de una cultura propia, que se ve exacerbado por el elemento patriótico que por esos días se arraigaba en las conciencias de las sociedades europeas debido a la creciente tensión entre los países (que desencadenaría más tarde la Gran Guerra) cuestión que, de alguna manera, provocaba en los individuos un reconocimiento

¹⁹ Op. Cit. Pág. 356

²⁰ DONALD J. Grout; Claude V. Palisca; “Historia de la música occidental”, Vol. II, 1984, 5ª Edición: Cap.19; Pág. 864

²¹ *Ibíd.*

²² SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 58. Pág. 357

casi genético, que los lleva a buscar con mayor fuerza ese lenguaje propio con el que sueñan desde el surgimiento de esta corriente.

Es así como por toda Europa comienza la expansión de este nacionalismo encontrando de allí en adelante adeptos en la mayoría de las naciones del territorio occidental, y en su mayoría, estos adeptos y cultores del nacionalismo se involucraron en una tarea revolucionaria, la de lograr por intermedio de las técnicas de composición tradicionales, una coherencia entre el lenguaje popular, en el que se encuentran inmersas la mayoría de las expresiones musicales folklóricas y étnicas, y las formas y procedimientos compositivos de la música de academia.

IV El Sincretismo Musical:

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, el surgimiento de la corriente nacionalista en Europa que impulsó fuertemente a los músicos de la región hacia la búsqueda de un lenguaje que represente de buena manera su cultura y tradiciones asociadas a sus países de origen, les lleva por un camino de experimentación en el que tanto las formas como el contenido musical asociado a este periodo de la historia, evidencia rasgos de un claro sincretismo que se hace predominante. Pero ¿Qué es ese sincretismo? Y ¿Qué alcances tiene dentro de la música? Es lo que pasaremos a revisar brevemente:

“La unión de los cretenses contra un enemigo común dio origen al término συγχρητισμός ('sincretismo'); originariamente, pues, 'sincretismo' designa 'coalición de los cretenses'. El término 'sincretismo' fue adoptado en la época moderna con el fin de referirse a las doctrinas que consisten en fundir diversas opiniones sin que haya al parecer un criterio de "selección"...”²³

Para el caso concreto del sincretismo en la música, este se observa a partir del trabajo compositivo de los músicos que asumían de allí en adelante, casi como una responsabilidad político-social (antecedente que constituye también un principio fundamental respecto del nacionalismo) la observancia y cultivo de las músicas de carácter folklórico.

²³ FERRATER Mora, José; “Diccionario de Filosofía” Tomo I, Pág. 1734.

En muchos de estos casos, este lenguaje sincrético ya se había ensayado durante el romanticismo en un periodo al que los historiadores denominan como “nacionalismo temprano”, en el cual, si bien se reconoce una utilización de lenguajes propios del folklore popular, ésta más bien se considera como un ejercicio compositivo emergente en el que el trabajo musical aún se circunscribe a los cánones del lenguaje ecléctico predominante. En este sentido otros autores señalan lo siguiente:

“Es cierto que no siempre los nacionalismos románticos lograron un verdadero lenguaje sincrético, en el que los dos componentes [lenguaje folklórico y tradicional] desaparecen como individualidades para producir una unidad, inseparable por tanto. A veces se trató de inserciones superficiales de lo popular dentro de lo culto, por lo que muchos de estos “ensayos” resultaron más bien fallidos.”²⁴

Pero tampoco fueron estos así llamados ensayos, simples episodios aislados en la historia de la música del romanticismo, sino que se constituyeron como precursores de una corriente que, al acercarse al fin del siglo XIX comienza a consolidarse:

“... una característica esencial de la música romántica es la intensificación del acento nacional”²⁵

Uno de los principales exponentes de este sincretismo musical del nacionalismo es Béla Bartók (1881 – 1945), quién realiza importantes aportaciones en el campo de la composición, además de ser un reconocido intérprete y un destacado etnólogo musical. *“publicó cerca de dos mil melodías populares, principalmente de Hungría, Rumania, Croacia y Yugoslavia, que solo constituyen una parte de todas las que recogió en expediciones que lo llevaron a través de Europa central, Turquía y África del norte. Escribió libros y artículos sobre música folklórica, realizó versiones de melodías populares o compuso piezas basadas en ellas y desarrolló un estilo en el cual fusionó elementos folklóricos con técnicas evolucionadísimas de la música artística, de una manera más estrecha de cuanto jamás se había hecho antes.”²⁶*

²⁴ SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 58. Pág. 357

²⁵ EINSTEIN, Alfred; “La Música en la Época Romántica”; Alianza Editorial, S.A. Madrid ©2004; Cap.17. Pág. 281.

²⁶ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.; “Historia de la música occidental”, Vol. II, 1984, 5ª Edición: Cap.19, Pág. 900.

Bartók es un profundo conocedor de todas las teorías de su tiempo, es decir, maneja los estilos de las escuelas de Schönberg, Stravinsky, Hindemith; esto le permitió movilizarse con amplitud en el desarrollo de su música, logrando a su vez, establecer un estilo propio e inconfundible para muchos. Este estilo tan particular, responde de manera inequívoca a la búsqueda profunda que se dio en los músicos de la época por lograr diferenciarse e identificarse más allá de las fronteras de la estética predominante; una evolución que forma parte del panorama histórico que vivía la cultura musical en los albores del siglo XX y de la que el músico era una parte activa. Él junto a Zoltán Kodaly (1882 – 1967) dedican largos años de trabajo a la investigación y recopilación del material folklórico de buena parte del continente y algunas zonas de África. Al final de su recorrido, y tras un metódico sistema de trabajo, el músico, esta tan familiarizado con el patrimonio musical de su entorno, que logra en sus composiciones un real lenguaje sincrético contenedor de una estética muy propia:

“Según el crítico francés Serge Moreux, que mantuvo conversaciones con el músico, dice en su libro Béla Bartók (Bs. As. Nueva visión, 1956, tr. Del francés) que sólo después de terminada la recopilación, y de haber sido puesto en marcha el trabajo morfológico –nunca antes– Bartók se dejaba llevar por las emociones de orden estético. Así, va produciéndose una infiltración cada vez mayor de lo folklórico en su obra [...] dicho proceso atraviesa por seis etapas, a partir de una estilización tipo lisztiana de las danzas y cantos [...] hasta llegar en último plano, a una sublimación del folklore. En este último periodo, ya no recurre a ninguna melodía documental del pueblo. Todo es creación del músico, que ahora maneja el idioma folklórico como el poeta domina su lengua madre”²⁷

La mayoría de los músicos que formaron parte de este movimiento buscaron manejar los lenguajes adecuadamente, es decir, que los elementos propios de la música artística y la música de origen folklórico coexistieran plenamente. No todos lo lograron, pero hubo algunos, como Bartók por ejemplo que dieron vida a esta intención a través de su música y que hoy siguen siendo un referente para las actuales generaciones de músicos y compositores alrededor de todo el mundo.

²⁷ SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 68. Pág. 430.

**ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO
EN AMÉRICA LATINA.**

I América Latina: Conquista, Mestizaje y Cultura Musical

Para el momento en que Colón llegó hasta a América en 1492, Europa se comenzaba a vivir la transición desde la edad media al renacimiento. Según algunos autores precisan: *“De 1490 a 1560 se considera la época de mayor auge renacentista”*²⁸, por lo cual su cultura musical se había forjado ya al alero del canto gregoriano, el ars antiqua, el ars nova, y todas las formas musicales que tuvieron lugar en aquellos periodos de la historia, siendo la escuela veneciana de vital importancia para el desarrollo musical de aquella zona del continente; y no solo la música poseía tal nivel de avance en las artes, de hecho, la llegada de Colón a las Américas coincide con el año de publicación en España del texto titulado *“La gramática castellana”*²⁹ libro escrito por Martínez Calá, uno de los más importantes intelectuales del movimiento humanista-renacentista en España, además de ser la época de mayor auge también de la escuela franco flamenca con Jacobus Obrecht y Josquin Des Prés.

Para entonces, los habitantes de América conformaban ya diversos grupos sociales. Una parte de estos grupos habían alcanzado niveles de civilización muy avanzados, vivían en ciudades de apreciable arquitectura y poseían importantes conocimientos en diversas disciplinas y avances tecnológicos; en otros casos estos grupos presentaban niveles de desarrollo tecnológico mucho menores; de todas maneras, en ambas realidades era posible encontrar un desarrollo cultural en el que la práctica musical formaba parte importante en sus actividades, muy en especial, en aquellas que tenían un carácter religioso. Sobre este punto la musicóloga Argentina, Malena Kuss, escribe:

“Partiendo de las primeras observaciones registradas por Colón al pisar tierra americana en 1492, y hasta los últimos Cronistas de Indias, que escriben a fines del siglo XVII, e incluyendo a relatores del siglo XVIII y principios del XIX que registraban sus observaciones ya hacia fines del período colonial americano [...] sus crónicas registran las primeras descripciones de rituales indígenas (que involucran “sonido/música” como mediación esencial entre un sistema de creencias y su recreación organizada en gestos corpóreo-musicales específicos), así como también las primeras descripciones de instrumentos, y una riquísima gama de comportamientos culturales en general, que incluye lo que hoy

²⁸ MIKOLETZKY, Hans Leo. “Historia de la Cultura” Editorial LABOR, Barcelona, España. 1966. Pág.255

²⁹ *Ibíd.* Pág. 258.

*separamos como "música y danza", pero que el indígena americano percibió como unidad indivisible*³⁰

El conquistador, se encontraba con un enorme mundo completamente desconocido para él y del que inmediatamente comienza a dejar un registro a través de estas crónicas que se mencionan en la cita. Y aunque si bien es cierto que estas han sido enormemente criticadas por otros estudiosos, constituyen para este estudio un dato histórico de alto valor.

I.I Las Vertientes Culturales

Al mismo tiempo en que estos hombres que viajaban a bordo de las carabelas de Colón, descendían para poner sus pies sobre el nuevo territorio en el que se encontraban, descendía con ellos también toda su carga cultural europea, la que sin lugar a dudas esperaban desarrollar obteniendo resultados similares a los alcanzados en su continente³¹, para lo cual desplegarían toda su capacidad humana, técnica, científica y militar. De allí en adelante América comenzaba a construirse a partir de los deseos y esperanzas de conquistadores y conquistados.

Uno de los detalles más importantes y que se constituye esencial en este proceso de construcción de este nuevo continente y su cultura es el fenómeno del mestizaje. Este fenómeno marcó definitivamente la evolución cultural de nuestro continente, al generar una simbiosis entre las culturas que se avicindaron en América por la empresa de la conquista y que algunos musicólogos e investigadores denominan como "vertientes culturales". Es el caso de Coriún Aharonián, quien se refiere al tema en un ensayo publicado en la revista "*Latin American Music Review*" por la universidad de Texas señalando lo siguiente:

"La cultura latinoamericana en general, y la musical en particular, y nos referimos aquí al continente americano todo, es el resultado de tres grandes vertientes: la indígena, es decir, la de los nativos de las tierras americanas; La aportación europea occidental, es decir, de los conquistadores e invasores; y la

³⁰ KUSS, Malena; "Ficción e Historiografía: las crónicas españolas como fuentes para la etnohistoria musical americana", University of Texas, USA; Pág. 13.

³¹ *Hay que recordar que el principal objetivo de todos quienes llevaron a cabo esta empresa de conquista, era la obtención de riquezas desde un territorio repleto de ellas, pues así lo habría descrito Marco Polo tras su viaje a la India, sitio al que el navegante genovés y todos quienes le acompañaban, estaban seguros de haber alcanzado.*

*negra africana o aguisimbia (Como prefiere decir Janheiz Jahn. -Nota del autor), es decir, la de los pueblos traídos como esclavos desde un tercer continente. La distribución y la proporción de cada una de estas tres vertientes en el largo y ancho del territorio americano determinará a través de los siglos un mestizaje muy variado a partir de los aportados por cada una de ellas, con diferencias muy grandes entre una región y otra*³²

En este sentido es importante a la vez señalar que, si bien es cierto, en América el proceso de mestizaje cultural fue determinante, así como fuerte y rápido a la vez, no es este un fenómeno exclusivo de las culturas americanas conformadas de allí en adelante. Las vertientes culturales que aportaron lo suyo a la conformación de las sociedades de nuestra Latinoamérica, y que constituyen un grupo de culturas cronológicamente antiguas, de seguro experimentaron procesos de mestizaje con otras sociedades a lo largo de los siglos; bastaría con mencionar el extenso dominio que mantuvo sobre Europa el imperio musulmán para justificar un posible proceso de mestizaje en las sociedades europeas y africano-occidentales de la época, *“en tanto que este mestizaje constituye un fenómeno dinámico de constante cambio (cambio que incluye la eventual interacción)”*³³

*“El esquema de las tres vertientes culturales – continúa Aharonián – es solo válido en tanto esquema general. Porque, en primer término, América no estaba poblada, en 1492, por una única etnia. Y las muy diversas etnias no estaban culturalmente homogenizadas”*³⁴

América desde siempre ha sido un territorio enormemente multicultural, y en este sentido, cada una de estas culturas poseía una cosmovisión particular más o menos determinada en función de sus propios paradigmas existenciales³⁵, y cada una de ellas, presentaba características estructurales y lógicas diferentes. Sobre este último punto podemos hacer una breve mención a las diferencias estructurales evidentes que se presentan al comparar, por ejemplo, a dos grupos autóctonos del territorio americano como son los Mayas y los Araucanos; de los primeros se conoce su amplio dominio de las matemáticas, lo que les permitió entre otras cosas, construir enormes ciudades de piedra, con templos que se erigían colosales en medio de la selva que por entonces cubría la península del

³² AHARONIÁN, Coriún. Latin American Music Review. Volume 15, N°2. ©Fall/Winter-1994. University of Texas Press. Pág. 189.

³³ Óp. Cit. Pág. 189.

³⁴ Ibíd.

³⁵ *Estos paradigmas respondían a lógicas más bien empíricas relacionadas con la propia realidad inmediata: vale decir: geográfica, climática, religiosa, etc.*

Yucatán, territorio actualmente ocupado por México, y que poseían una enorme significación religiosa para ellos; en cambio los Mapuches, para cuando los españoles se acercaron a los límites del río Biobío, si bien es cierto presentaban una organización político-social estructurada, no mostraban avances tecnológicos tan grandes como los anteriormente citados, pues eran un pueblo que se encontraba en un menor grado de desarrollo, que vivía en asentamientos más rústicos, con viviendas construidas de palos y pieles de animales llamadas "Rucas".

Así, con mayor o menor desarrollo, muchos otros pueblos autóctonos habitaban el territorio americano en 1492, pero, el ejemplo anterior bastará para entender la afirmación hecha en el punto sobre la multiculturalidad del continente americano, presente en el territorio desde antes de la llegada de los conquistadores.

Volviendo al punto de las vertientes culturales mencionadas aquí como agentes responsables de esta fusión cultural en Latinoamérica, podemos decir hasta aquí que sabemos que cada cultura involucrada en el mestizaje posterior a la conquista, presentaba características propias de su realidad histórica y cultural de origen. En este sentido, la transmisión de elementos culturales asociados a estas realidades foráneas se fue moldeando desde lo particular del acervo propio de los navegantes (conquistadores y esclavos) que llegaron a Latinoamérica y los habitantes de América.

Para entender mejor este punto servirá hacer el ejercicio de imaginación propuesto por Aharonián, quien en su intento de explicar de mejor manera como es que este proceso dialéctico fue tomando forma plantea lo siguiente:

*"...es conveniente, cuando se analiza el pasado, recordar que el hombre es muy parecido al hombre, y que nada mejor para entender ese pasado que lograr entender situaciones equivalentes en las sociedades contemporáneas nuestras. Para imaginar un navegante de los siglos XVI al XIX es pues conveniente tener en cuenta a los navegantes de carne y hueso de nuestro tiempo. ¿De qué música es portadora la tripulación de un barco: de música culta de vanguardia? En general no. Y ésa es la clave para entender muchos misterios de los aportes de la vertiente europea en los procesos de mestizamiento de América"*³⁶

³⁶ Óp. Cit. Pág. 193.

Este cuestionamiento es clave, pues ayuda a comprender algunos aspectos fundamentales sobre los elementos que estuvieron presentes en el momento en el que la cultura latinoamericana comenzó a desarrollarse como un producto de esta simbiosis.

I.II Cultura musical de los conquistadores

Respecto de la cultura musical de la que eran parte los europeos, tal como lo mencionamos al principio, podemos afirmar que se encontraba en plena transición de la edad media al renacimiento, por lo cual se entiende que para entonces, la música ya había pasado procesos importantes: por un lado, la monodia del primer milenio, que cuenta con hitos tan importantes como el establecimiento de un sistema de nomenclatura de las notas por parte de Guido D'arezzo. Sistema que en su desarrollo histórico llegó a convencionalizarse en la actual nomenclatura universal, conocida como: notación mensurada que posibilitó la división binaria o ternaria de la longa; posteriormente la monodia dio paso a la polifonía y su forma más básica: *el órganum*. “Así el *ars antiqua*, y el *ars nova* habían preparado el terreno para que la música comenzara un desarrollo técnico y expresivo prodigioso”³⁷, hasta que ya, bien entrado el siglo XIV se conocían tanto la imitación melódica contrapuntística (que posteriormente daría paso a un estilo más bien armónico) como el cromatismo (que había quebrantado la inflexibilidad del diatonismo reinante en los modos eclesiásticos) el empleo de formas binarias y ternarias, etc.

En cuanto a la música popular del renacimiento sabemos que a esta se le llamaba música profana, dado que por aquella época se hacía una distinción determinante en ese sentido. Las principales formas musicales populares del renacimiento eran principalmente canciones, las que dependiendo de su lugar de origen recibían diferentes nombres. Pero la forma musical más representativa de la música profana del renacimiento fue el Madrigal, que consistía en una forma musical polifónica, a cuatro o cinco voces (generalmente) de carácter descriptivo, que pretendía a través de la unión de texto y música, expresar los sentimientos del hombre como ser profano: “*Es el lenguaje de una clase selecta y seglar del*

³⁷ SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 13, Pág. 89.

Renacimiento, y es la expresión lírica del ser humano que canta sus vivencias, sus sentimientos, que trata de demostrar que él es el centro del mundo.”³⁸

I.III El aporte africano

Desde el siglo XVI y hasta bien avanzado el siglo XIX, millones de seres humanos fueron arrastrados de África y traídos al Nuevo Mundo y con ellos llegaron a América: mitos, leyendas, tradiciones, cantos, bailes, recetas y rituales. Los esclavos de origen africano eran en su mayoría de origen étnico yoruba, traídos a América sobre todo después de finales del siglo XVIII, recrearon en esta parte del Nuevo Mundo muchas de sus formas de vida, tradiciones y costumbres, tal y como se habían concebido anteriormente en el continente africano.

Uno de los procesos de reconstrucción cultural más importantes realizados por estos esclavos fue el de la religión de los Orishas, profesada en África por estas étnias yorubas. Pero para ellos no fue nada fácil practicar su cultura en el nuevo mundo, pues también debieron someterse al dominio cultural que prevalecía en América. Pero a diferencia de otras etnias americanas, pertenecientes al nuevo mundo, los africanos realizaron una particular mezcla entre su religión y la religión oficial católica. Nació así: la santería, que no era otra cosa que la religión yoruba que “asumía” las imágenes y deidades propias de la cultura católica, a cada una de las cuales se le asignaba de un modo representativo, una deidad, u ‘Orisha’ de la religión africana. Pero esta acción sincrética fue solo relativa al culto de adoración a las imágenes.

“En este complejo modo de sincretismo, lo realmente asombroso, según opinan algunos autores fue que además de utilizarse las imágenes que representaban a santos católicos para la veneración de los Orishas Yorubas, se produjo una mezcla en cuanto a sus sistemas filosóficos, formas de veneración, establecimientos de jerarquías y relaciones sociales, que tenían sus antecedentes colocados indistintamente en los dos continentes señalados”³⁹

“Sin embargo las formas artísticas de la Santería, sobre todo la música y la danza unida a ella, preservaron los comportamientos y actitudes estéticas de los

³⁸ GARCÍA Olmos, Ester; “La música en el renacimiento: 1450 – 1600”; (n.d); www.iesmariamolina.es/documentos/.../TEMA%204%20LA%20MÚSICA%20DEL%20RENACIMIENTO; consulta: 10/Julio/2009.

³⁹ RODRÍGUEZ Olavo, Alén. 2007. Doc. “Santería: Influencias en la música cubana”; 2007. En: <http://salsablanca.com/uploads/santera.png> [FECHA DE CONSULTA]: 28/Junio/2009.

africanos. Por ejemplo a pesar de que es el idioma español el que se utiliza para la profesión del culto, los cantos utilizados en él se hacen aún hoy en lengua yoruba. Asimismo la música consiste del canto heterofónico de un solista que alterna con un coro bajo el principio estructural de “llamada” (solista) y “respuesta” (coro). El acompañamiento de estos cantos se realiza por diferentes conjuntos de tambores donde el concepto que guía y ordena toda la música es el rítmico. Aquí la armonía, que organiza por excelencia a la música europea, queda completamente fuera de la realización artística.”⁴⁰

Muy importante es en el rito de los yorubas la presencia de los tambores y sus instrumentos acompañantes donde además es trascendente la voz humana. Sobre todo porque ella porta el mensaje de los cantos religiosos, transmitidos por la vía oral a través de las generaciones. Los cantos pueden ser rezos, alabanzas a los dioses o historias relacionadas con ellos y en este sentido hay poco margen para la improvisación. A menudo esta queda reducida a la posibilidad de elegir por parte del intérprete uno u otro canto, tanto como el tamborero puede cambiar el ritmo de la música variando su toque.

Cada Orisha o deidad tiene sus cantos y es muy difícil desprender estos de la acción de los tambores y los bailes característicos de cada una, pues el conjunto de ellos forman la música litúrgica de los afrocubanos, de probada influencia en las melodías tradicionales del país. En Cuba existe música bantú o conga, música carabalí, inherente a los ritos abakua o nañigos, pero la más conservada en cantidad y variedad es la de los yorubas o lucumíes.

Las voces en los cantos van al unísono y son como una sola; cuando se diversifican en tonalidades distintas parece que son más. Orquestalidad de timbres orales, pluralidad de tonos y matices, que al final de un canto intensifican también el efecto del crescendo tan característico en la música negra.

La presencia africana ha dejado una marca profunda en las culturas latinoamericanas a través de la música. Casi todos los géneros más escuchados, cantados y bailados en América tienen su raíz en las tradiciones de las comunidades africanas que llegaron al continente. A través de fascinantes procesos de mezcla, apropiación y comercialización, varios se han convertido también en símbolos nacionales, como la samba brasileña o el son de Cuba.

⁴⁰ *Ibíd.*

Todos estos ritmos dan testimonio de la vida cotidiana, las ilusiones y los sentires de diversos grupos y generaciones.

I.IV Situación en América.

En América en cambio, a la llegada de los españoles, el panorama era absolutamente distinto, en primer lugar, porque los indígenas americanos en general no tenían una percepción del tiempo, cuando menos a nivel de su formulación lineal e irreversible como los europeos, sino más bien cíclica.

Ahora bien, respecto de la música, sabemos que mucho antes de que en América se supiera de las carabelas de Colón, había expresiones musicales muy diversas, de ellas poco se sabe porque la conquista y el paso de los siglos se los tragaron. De todas maneras, muchas de estas músicas sobrevivieron a este proceso, debido principalmente a la tradición oral.

Un asunto transversal a la mayoría de las culturas americanas era que su actividad musical estaba íntimamente ligada a toda su actividad de carácter ritual y religioso. Algunos de los antecedentes que se manejan respecto de la música en nuestro continente para antes de la llegada de la conquista, vienen de la mano de las crónicas mencionadas más arriba en este capítulo, en donde se pueden recoger datos aportados por cronistas como el inca-español: Garcilaso de la Vega (1539 – 1616). Este personaje, importantísimo para la historia de América en su calidad de escritor y cronista, es mencionado por los historiadores como alguien que, en aquel entonces, se le conocía como *“mestizo culto”*⁴¹. Garcilaso registra y aporta diversos datos sobre el pasado más reciente de sus ancestros americanos, datos que para el caso que nos ocupa, tiene una vital importancia pues nos dan nociones acerca de las prácticas musicales de los incas tras la llegada de los españoles. A continuación presentaré algunos extractos de la obra *“Comentarios Reales”* de Garcilaso de la Vega, que a su vez fueron extractados por el musicólogo Robert Stevenson e incluidos en el ensayo de Magdalena Kuss citado anteriormente en este trabajo. El siguiente extracto presenta un relato descriptivo de las actividades musicales de los incas:

“El coro no necesitaba de acompañamiento instrumental cuando entonaban cantos guerreros o épicos (sobre héroes) en solemnes ceremonias públicas. Los cantos de amor eran un asunto diferente. Las melodías de estos podían ser tanto

⁴¹ KUSS, Malena; *“Ficción e Historiografía: las crónicas españolas como fuentes para la etnohistoria musical americana”*, University of Texas, USA; Pág. 15.

cantadas como ejecutadas en flautas. Cada canto estaba asociado con su melodía particular. 'Hubiera sido inconcebible cantar dos textos con la melodía'. El hechizo que un canto de amor era capaz de conjurar, aun cuando ejecutado por la flauta, sin el texto, era tan hipnótico que una mujer corrió distancias hacia los brazos de su marido al oír el tañido de su flauta [...] El repertorio instrumental incluía otra piezas, diferentes de la melodía de los cantos. Los ejecutantes a quienes se les permitía tañer la antara ante el Inca o sus caciques principales tenían que haber estudiado por mucho tiempo, 'porque aún cuando su música era tan étnica, no era de ninguna manera vulgar. Al contrario debía ser laboriosamente aprendida y continuamente ejercitada'. Los registros de una antara correspondían más o menos a los del barítono, tenor, alto y soprano. Los ejecutantes de los cuatro tamaños (de antaras) formaban un cuarteto; pero no ejecutaban piezas polifónicas, ya que no tenían ningún conocimiento de la polifonía. En cambio formaban un cuarteto para que sus melodías instrumentales pudieran cubrir (según lo desearan) desde la nota más grave del bajo hasta la más aguda del registro alto. Cada antara consistía de cuatro o cinco dobles tubos de caña [...] su manera de ejecutar era la siguiente. Un miembro del cuarteto empezaba soplando una nota. Entonces otro ejecutante soplabo otro tubo a la distancia de una quinta o se cualquier otra consonancia deseada, superior o inferior con respecto a la primera nota [...] manteniendo este tipo de ejecución cubrían desde el registro más grave hasta el más agudo, pero siempre en tiempo estricto. No sabían cómo variar su melodías con valores más pequeños sino siempre mantenían un pulso constantes, en notas redondas."⁴²

II La Herencia de Occidente

Con el avance de los siglos, la empresa de conquista en Latinoamérica fue poco a poco evolucionando hasta dar paso a la colonia. Momento en el que se hacía definitivo el asentamiento extranjero en el territorio americano. Para entonces la estructura social de los habitantes del nuevo mundo comenzaba a tomar forma poco a poco. En lo relativo a los rasgos culturales que presentaba la sociedad de la época, estos aún permanecían bastante diferenciados, presentándose un claro dominio de las tradiciones y costumbres de los europeos, que intentaban desde su llegada reproducir la forma de vida que acostumbraban

⁴² *Ibíd. Pág. 17 – 18.*

tener en su continente. En este sentido, uno de los temas de mayor importancia para los conquistadores fue la evangelización: debemos recordar que los españoles venían hasta América enviados por los reyes, quienes eran conocidos por su devoción a la fe católica, asunto que les valió además el nombre de “reyes católicos”, por lo que la empresa de conquista, además de llevarse a cabo en nombre de los monarcas, se hacía en nombre de dios y la fe cristiana.

Este hecho resultaría relevante respecto de la cultura musical que hemos heredado de Europa occidental, debido principalmente a dos factores: por un lado, la total prohibición de las actividades religiosas de los indígenas, siendo su práctica sancionada enérgicamente; y por otro la introducción de la fe católica por medio de la evangelización, la que solo se haría posible en la medida que se supiera actuar sobre las conciencias de los habitantes originarios del nuevo mundo, y dado que existía una brecha en el lenguaje hablado que hacía muy difícil la comprensión entre unos y otros, la iglesia determinó que aquel trabajo se haría mucho más sencillo si se utilizaba la música como herramienta⁴³. Fue así como se introdujo en nuestro continente una música con un enorme legado histórico, y que llegaba hasta América de la mano de versados exponentes, que en la mayoría de los casos eran los únicos autorizados llevar a cabo la ejecución de tales músicas. Sobre este punto, el autor del ensayo: “música popular e histórica de Guatemala” aporta antecedentes acerca de la introducción de la polifonía en América, hecho que asocia directamente a la práctica de la evangelización:

“Este género de música llega a América con los conquistadores españoles como parte de la estrategia utilizada para la evangelización de los indígenas. En el caso de Guatemala, el cura francisco Marroquín, al ser presentado como predicador al cabildo secular el 3 de junio de 1530, obtiene el mandato de construir la iglesia para las tareas de evangelización [...] Marroquín al recibir las bulas papales, redacta sobre la base de un documento traído de España, la erección del cabildo eclesiástico y la diócesis de Guatemala, donde entre las demás funciones y dignidades del cabildo eclesiástico, la de ‘chantre’ (cantorium) se describe de la siguiente manera: ‘cantoría, por esa se ha de presentar sólo el que fuere doctor en la música o al menos en el canto llano y tendrá por oficio cantar por sí sólo y no por otro en el coro ante el facistol y en cualquier otra parte, enseñar, corregir, ordenar y enmendar todo lo que al canto pertenece’. Asimismo describe la función de organista así: ‘organista que toque el órgano por obligación los días festivos, y en otros tiempos a voluntad del prelado o del cabildo’. Estas

⁴³ SUÁREZ Urtubey, Pola; “Breve Historia de la Música”; 1ª Edición Buenos Aires. Editorial Claridad S.A. ©1994; Cap. 13, Pág. 89.

dos disposiciones, redactadas por el recién consagrado obispo de Guatemala, sientan las bases para la introducción y el desarrollo de la música sacra y polifónica en la catedral de Santiago de Guatemala."⁴⁴

Pero no solo las formas vocales recibimos como herencia de la cultura europea; por supuesto sabemos que para cuando todo esto sucedía en América, en Europa ya existían serios avances en la teoría musical, sobre todo en la escritura, y seguramente que los músicos llegados al territorio se sirvieron de tales recursos para su práctica musical.

Otro aspecto importante del aporte europeo a la cultura musical de América latina fue la introducción de diversos instrumentos musicales, "*principalmente los instrumentos de cuerda que aquí no se conocían*"⁴⁵. En un artículo publicado en la RMCH N°81 – 82 de 1962, extractado en la revista transcultural de música, el investigador Andrés Sas escribe: "*Fueron los Chirimistas, trompetas y atabaleros, a más de los pífanos y clarines, los primeros músicos profesionales en llegar a estos reinos, acompañando a los conquistadores y misioneros. Con ellos llegaron también, la vihuela de mano y de arco, la guitarra renacentista y barroca, el arpa y luego, el clavecín que eran los instrumentos distinguidos. El corneto y el dulcian fueron instrumentos traídos más tarde*"⁴⁶

Según los datos que proporciona el documento anteriormente citado, en América del siglo XVI, la música que se oye y practica es en su totalidad proveniente de Europa, principalmente de las catedrales de Sevilla y Toledo, "*y representa el más puro estilo renacentista de la polifonía española, que coincide con la época gloriosa de la cultura hispánica conocida como el siglo de oro español*"⁴⁷

Existen muchos otros antecedentes que se refieren a este tema, en los cuales se menciona principalmente, que los conquistadores y posteriormente los colonos, en su intento por reproducir sus estilos de vida a la usanza europea en el nuevo mundo, permitió que desde el viejo continente se introdujeran en América la mayoría de los elementos que constituían su cultura, lo que en materia musical se traduce en la incorporación de un sistema de notación musical, y de todas las

⁴⁴ CASTILLO, Giovanni; 1998: "Música popular e histórica de Guatemala" Pág. 4 – 5.

⁴⁵ HALPERING, Fernando; Oct. 2003; "Entrevista con Isabel Aretz"; Publicado en el diario La Nación, Argentina. ; [Fecha de consulta: 10/julio/2009.] Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=535490

⁴⁶ SAS, Andrés; 1962: RMCH 81 – 82; "revista transcultural de música"; 2008 [fecha de consulta: 10/julio 2009] Disponible en: www.sibetrans.com/trans/

⁴⁷ *Ibíd.*

formas de composición conocidas hasta entonces, además de la mayoría de los instrumentos musicales de la época, los que sin lugar a dudas contribuyeron fuertemente en la formación de la cultura musical de nuestro continente

Al mismo tiempo podemos reconocer que la mayoría de las aportaciones en materia musical que hiciera la cultura hispánica a Latinoamérica están ligadas a su inmensa devoción por la religión católica, que era el marco principal en el que se circunscribía la cosmovisión europea de la época.

Luego de años de desarrollo en Europa y América, el Arte y por supuesto la música, pasaron por una serie de transformaciones en sus sistemas filosóficos fundamentales, lo que fue dando paso a nuevas concepciones del plano artístico musical, las que llegaron a reflejarse además en la técnica.

Al mismo tiempo que en Europa avanzaban rápidamente las nuevas ideologías culturales, el intercambio entre el viejo continente y el nuevo mundo se hace igualmente vertiginoso. Los adelantos tecnológicos en materia de transporte hacen que América vaya estando cada vez más al día con la realidad histórica del continente europeo, lo que consecuentemente, coloca a los habitantes del nuevo mundo frente a una enorme red de ideas, principios y valores tan diversos, que para el Americano casi no había tiempo de comprender la naturaleza de estos procesos, sino más bien debía asumirlos como propios, y responder rápidamente a las nuevas exigencias del periodo histórico que comienza a vivir.

En materia musical esto hace que Latinoamérica observe como espectador casi obligado, como es que en el viejo mundo, el sistema tonal comienza a sufrir una severa crisis, que tras algunos años, y de la mano de la eterna escuela de Viena ve la luz un sistema musical totalmente nuevo.

Con el establecimiento de un nuevo sistema musical, tras la crisis del sistema tonal, la creación musical comenzó una nueva etapa. El siglo XX que se avecina trae consigo nuevas tensiones sociales que calarían muy profundo en la conciencia de los pueblos de Europa y América, y que del mismo modo que se dio durante la última mitad del siglo XIX, los compositores comenzaron a sentir que la vida les imponía nuevos desafíos creativos, frente a los cuales muchos de ellos reaccionaron entregando una arte sin precedentes y que sentaría las bases para el futuro especialmente de la música.

“Cuando Schönberg escribe que ‘el arte es el grito desesperado de quienes viven en ellos mismos el destino de la humanidad’, está definiendo la angustia de un mundo que contempla con horror su autodestrucción”⁴⁸

III Conciencia de Identidad y Música en Latinoamérica del siglo XX

“No solo intervienen en la paulatina formación identitaria los aspectos formales. De igual manera, poseen también gran relevancia los factores emocionales e irracionales. Por lo que debemos considerar la formación nacional como una compleja y confusa malla que envuelve elementos diversos y complementarios. Por una parte, las decisiones racionales controladas por una minoría dirigente y , por otra, los aspectos estéticos, imaginarios colectivos y sentimientos que identifican a toda una comunidad y crean una lealtad afectiva entre los habitantes y su patria”⁴⁹

Los sucesivos procesos históricos, sociales y culturales que había experimentado el continente desde la llegada de los españoles, como para muchos otros territorios en que hubo algún tipo de intervención extranjera, en cualquier época de la historia, significó, como hemos dicho, redefinir el curso de su historia. Para el caso de América, lo hizo absolutamente, y hoy en día, todos los países que conforman el continente americano, evidencian los rasgos de este proceso en el que se observa un alto grado de transculturación, principalmente desde la cultura europea. Situación que para inicios del siglo XX ya había llegado a un punto de evolución muy alto, en donde la ‘nueva’ cultura latinoamericana ya se vive en la mayor parte del territorio.

La cultura musical de América en el siglo XX también ha vivido una serie de procesos acordes con los cambios sociales del medio, además de contar ya con un desarrollo técnico muy alto en el plano académico artístico.

Los músicos de Latinoamérica, al igual que lo fue en Europa en el siglo XIX, experimentaron un proceso de búsqueda de la identidad perdida en los anales de la historia musical occidental que nos quedó como herencia tras la conquista. Este proceso es muy similar al vivido en Europa durante la última parte del siglo XIX y

⁴⁸ SAS, Andrés; 1962: RMCH 81 – 82; “revista transcultural de música”; 2008 [fecha de consulta: 10/julio 2009] Disponible en: www.sibetrans.com/trans/

⁴⁹ PEDEMONTTE, Rafael. “Los Acordes de la Patria: Música y Nación en el Siglo XIX Chileno”. Santiago de Chile. Editorial Globo, 2008. Cap. I, Pág. 15.

comienzos del XX, ya que esta búsqueda de identidad se caracterizó por motivar a los músicos a volver su mirada sobre lo vernáculo y lo folklórico, además de sentir acrecentado su sentimiento de apego a la nación, que fue además lo que motivó la denominación que esta corriente de pensamiento lleva: nacionalismo.

Este nacionalismo, como comenta Rafael Pedemonte en la cita al inicio de este capítulo, es producto de la confluencia de factores formales, emocionales, y hasta irracionales, en donde uno de los principales elementos que intervienen es, precisamente, de índole político social. En este plano de la cultura se generan grandes fuerzas que tienden a tensionar históricamente a las sociedades, y en muchos casos, estas tensiones se resuelven violentamente.

Las consecuencias más inmediatas de estos procesos, se ven reflejadas a través del arte, debido principalmente a la posibilidad que posee de servir como vehículo, por medio del cual la sociedad busca resolver estas tensiones, expresando por medio de su arte, en cualquiera de sus formas, la mayor parte de sus sentimientos.

Otra característica importante del arte, y de la música por cierto, es su capacidad semántica. Aquí confluyen una serie de elementos que se configuran en verdaderos símbolos capaces de contener una significación especial que, a su vez se relacionan con aspectos profundamente arraigados en el acervo cultural de un pueblo o grupo social:

“... Así mismo, los símbolos nacionales se caracterizan por su dimensión polisémica, es decir, son susceptibles de diversas interpretaciones, de acuerdo a las necesidades del contexto político-social, o ideológico de quienes apelan a ellos.”⁵⁰

La simbolización es una realidad en la música. La mayor parte de las acciones humanas desde su principio, han estado siempre cargadas de simbolismo, y la música, desde siempre, se ha configurado como un elemento medular en las actividades sociales sea cual sea su carácter, por lo cual, se perfila como un perfecto medio de expresión para una realidad social particular que posibilite la identificación nacional.

La intensidad con que se ha debatido sobre la identidad musical de América, o del empleo de elementos del folklore en la música culta, revela una preocupación evidente por parte de nuestros músicos, por expresarse en un

⁵⁰ *Ibíd.*

lenguaje propio, diferente al de otros continentes, que refleje aquellas características que individualizan a nuestra cultura latina, frente a las del viejo mundo.

Sin embargo, no es solo la substancia original transplantada a América por nuestros colonizadores, y fundida a las culturas indígenas que ocupaban este territorio, lo que bastaría para señalar el camino hacia el establecimiento de un lenguaje musical propio a nuestro continente.

Cada uno de los países latinoamericanos, tanto los de origen español como los de portugués, se han visto expuestos a requerimientos posteriores al periodo colonial, casi todas provenientes de Europa.

Si bien lo español y portugués, mezclado a lo vernáculo, constituyó el primer paso hacia el desarrollo de las diversas expresiones de la música criolla, a muy corto andar, comenzó a sumarse a éste, el ejemplo de los sistemas educacionales franceses adoptados por un gran número de repúblicas americanas: el de la migración de italianos y alemanes contratados para establecer la enseñanza de la música en nuestros países, y más recientemente el de la infiltración de la cultura de los Estados Unidos, que de por sí constituye la expresión de una fusión de influencias europeas, junto a un complejo panorama de lo vernáculo.

Todo esto, espontáneamente recogido y asimilado por los espíritus de América Latina, ha encausado a cada uno de nuestros países a revestirse de características propias, que se reflejan en el lenguaje hablado, en las costumbres, en la manera de vestirse, y por lo tanto, en sus diversas formas de expresión artística.

No menos considerable ha sido la influencia del medio geográfico y del paisaje en la formación de nuestro lenguaje artístico, factores que escapan a la búsqueda consciente del creador, tanto como aquellos que le han sobrevenido a través de la inmigración extranjera o de las condiciones particulares que rodearon a la colonización de sus países.

América, en las recientes décadas del siglo XX, ha logrado elevar su cultura artística a un plano no menos calificado que el de Europa, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza de la música. A través de esta, se han abierto las puertas a la vida musical del viejo mundo, y se ha permitido el acceso de nuestros músicos a los principales centros mundiales. Con ello, la competencia técnico-compositiva de nuestros creadores, se ha establecido sobre sólidas bases, y el

cimiento de esta posición profesional ha permitido el análisis comparado de nuestra música y el debate de los musicólogos, encaminado a definir tendencias propias y a la cultura de nuestro continente, que se manifiestan en un terreno de mayor profundidad que el que ofrece una consciente búsqueda de lo vernáculo o el deliberado empleo del elemento folklórico.

Frente a la creación musical de Europa, nuestra música cuenta hoy con una tradición, que, aunque más corta, no es menos clara en sus antecedentes y principios. *“Tradición, es ésta, que recoge el germen original, plantado por los colonizadores en el campo de las culturas precolombinas, hasta lo más reciente en el intercambio cultural entre Europa y América”*⁵¹

Un lenguaje musical propiamente latinoamericano no podrá surgir sino de este proceso evolutivo, de la totalidad de las influencias comprometidas en él, y no de la visión parcial de éste. Los reflejos de los distintos estilos y corrientes artísticas originados en Europa, son tan propios a ella como los que puedan provenir de la expresión criolla en los diversos grados de importancia.

Las diferencias que puedan establecerse entre las expresiones de la música culta de los países de la América Latina están en parte determinadas, tanto por la diversidad de importancia de las culturas autóctonas que sirvieron de punto de partida a nuestra evolución, como por la diversidad de influencias que posteriormente contribuyeron en su definición.

Al observar en su totalidad el complejo musical de América existe, no obstante, un claro factor común que la unifica, que proviene de la presencia de la cultura europea, absorbida en el espacio de los siglos, y transplantada al terreno de este nuevo mundo, que la recibió con la base de lo criollo.

“En nuestra América, los conceptos neo-clasicista, neo-romántico, la doctrina dodecafónica, lo atonal y politonal, la música concreta y electrónica, han encontrado ilustres conservadores, que sin desarraigar sus obras de nuestro suelo sean expresado en lenguajes de significado universal, ensanchando la órbita de acción de nuestra música. Gracias a ello la música de América ha sobrepasado la etapa de ser una mera curiosidad para el público europeo se ha incorporado ya una esfera internacional. Las personalidades de Villa-Lobos y Guarnieri en Brasil; de Castro y Ginastera en Argentina; de Santa cruz en Chile; de Tosar en Uruguay; de Chávez y Galindo en México; de Ardevól y Orbón en Cuba; de plaza y Estévez

⁵¹ HORVAT, Alejandro; Buvinic, Tomas; “Historia y Cultura Musicales”; 4ª edición. Editorial Salesiana. 1963; Pág. 366.

*en Venezuela, y algunos otros, constituyen ya ejemplos, unos más maduros que otros, de una producción que puede exhibirse sin recurrir a consideraciones extra-musicales que vayan en apoyo de sus obras. En su totalidad constituyen un grupo capaz de expresarse en lenguajes genuinamente latinoamericanos, propios de aquella latinoamericanidad que no está solamente determinada por lo vernáculo, y en formas sólidamente incorporadas al mecanismo internacional de la música contemporánea”.*⁵²

La presencia de los grandes maestros de la música del siglo XX en la música de Latinoamérica resulta tan evidente como en la música de Europa. No hay duda que nuestra actividad musical y de conciertos comenzaron a ensancharse, las personalidades de Stravinsky, Schönberg, Hindemith, Bartók, Milhaud, Prokofieff y muchos otros, comenzaron a influir fuertemente en nuestros músicos y a reflejarse en su producción, incorporándola así a la esfera del proceso evolutivo universal de la creación. De ahí que ya no pueda hablarse con propiedad de tendencias neo-clasicistas y neo-románticas, como de escuelas atonales, claramente definidas en la música de Latinoamérica, y de que éstas puedan sumarse a las del viejo mundo, con el aporte de un contenido que inevitablemente funde sus raíces en lo más propio de nuestra idiosincrasia.

*“Ejemplos tales como la ‘Tocatta’ para instrumentos de percusión de Carlos Chávez o las Variaciones Concertantes de de Ginastera, donde lo americano, se expresa a través del conducto de formas universales, donde la cita directa de lo folklórico desaparece para ceder el paso a una libre exteriorización de lo vernáculo expresado en términos de un lenguaje internacional [...] Existe en todas estas obras un elemento vital que hunde sus raíces en el suelo americano y se levanta de éste con un follaje que se abre generoso, abarcando las más variadas formas de expresión de la música contemporánea, donde no solo los valores rítmicos de la danza constituyen los únicos elementos de expresión, sino que también la placidez de extensas líneas melódicas nacidas del altiplano o de llanura, de la extensa pampa sureña o del desierto meridional.”*⁵³

⁵² *Ibíd.* 368.

⁵³ *Ibíd.*

POTENCIALES IDENTITARIOS

I Potencial identitario como paradigma

La teoría del paradigma constituye un elemento sustancial para la observación del fenómeno de los nacionalismos musicales y también para sustentar teóricamente un concepto que será incorporado a este trabajo con el objetivo de proveer un elemento de observación de los fenómenos que nos proponemos a analizar en adelante, y es el de: Potencial Identitario. Este concepto será desarrollado para su mejor comprensión partiendo desde la lógica de los paradigmas tal como lo hemos mencionado más arriba, pues, se ha considerado primero otorgar una base científica a la idea antes que meramente técnica. Para ello nos servirá observar lo que plantea al respecto el científico Thomas Kuhn, que es según, los investigadores, quien mejor escribe sobre el tema.

En dependencia del contexto, podemos encontrar hoy por lo menos cuatro interpretaciones de uso en relación con la palabra paradigma. Si bien no nos referiremos a todos ellos en profundidad, si iremos directo a la esencia de estas definiciones:

En relación a su raíz etimológica, encontramos principalmente dos: el que proviene del latín: *'paradigma'* y del griego: *'παράδειγμα'*⁵⁴, especialmente de la concepción filosófica que Platón tiene de la palabra 'modelo', distinta a la concepción aristotélica⁵⁵ de la palabra 'ejemplo'.

Por otro lado, encontramos la interpretación correspondiente al campo de la lingüística: así, por ejemplo, en el diccionario de la RAE se resumen ambas interpretaciones planteando que paradigma significa *"Ejemplo o ejemplar". "Modelo que sirve de norma, especialmente en la conjugación o declinación"*⁵⁶; otras publicaciones lo definen como *"Modelo o patrón"*.

Por otra parte, si buscamos los posibles sinónimos de la palabra paradigma, encontramos una relación de *"equivalencias"* que incluye términos como: muestra, prototipo, arquetipo, ideal, precedente, norma, pauta, canon, espécimen, regla,

⁵⁴ RAE, *Diccionario de la lengua Española* [en línea]. 22ª Edición, España. 2001, [Fecha de consulta 19 de Octubre de 2010]. Base de datos disponible en:

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=paradigma

⁵⁵ FERRATER Mora, José; "Diccionario de Filosofía" Tomo I, Pág. 879.

⁵⁶ RAE, op.cit., disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=paradigma

espejo, molde, etc. Pero la interpretación que hoy es la más aceptada está basada en la concepción de Kuhn, según la cual:

“[...] *En la ciencia un paradigma es un conjunto de realizaciones (científicas) universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica*”.⁵⁷ Para Kuhn, quien introdujo el término de paradigma científico en 1975, estamos en presencia de un paradigma cuando un amplio consenso en la comunidad científica acepta los avances conseguidos con una teoría, creándose soluciones universales. Si se demuestra que una teoría es superior a las existentes, entonces se produce una revolución científica y se crean nuevos paradigmas.

Según Karl Popper, “[...] *el progreso científico no consiste en acumulación ni clarificación de hechos, sino en ideas intrépidas y revolucionarias, que entonces son sometidas a aguda crítica y examen*”⁵⁸. Para Thomas Kuhn el motor de las revoluciones es el “cambio de paradigma” en la explicación de los fenómenos naturales; la nueva teoría no tiene por qué falsificar a la anterior, puede ser una alternativa, un nuevo modelo o teoría modelo, un paradigma nuevo.

La observación de la naturaleza fue desde siempre la principal fuente de conocimiento para el ser humano, donde aprendió y aprehendió los elementos que le proporcionarían los primeros paradigmas de su existencia, los que a su vez le conducían por el camino de la comprensión de los fenómenos del mundo del que era parte. Fue por medio de este ejercicio de observación, que el ser humano, aprendió también las primeras nociones acerca del mundo de los sonidos, y poco a poco, fue notando la especial condición que estos poseían, para movilizar las emociones.

En un principio, esta característica era percibida por el ser humano como una condición mágica, que de llegar a ser aprendida, asimilada y reproducida por el hombre, podría llegar a otorgar la misma condición mágica a quien la utilizara y extender esta condición en el universo mismo. Esta mimesis entre el hombre y la naturaleza, se observa en la mayoría de las actividades artísticas llevadas a cabo

⁵⁷ KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas* 8ª Edición. Argentina, FCE. 2004. Pág. 13.

⁵⁸ POPPER, Karl. (1984): *Contra las Grandes Palabras ("Against Big Words")*, en Popper, K. (1992): *"In Search of a Better World", Lectures and Essays from Thirty years*. [en línea] London/NY: Routledge (Traducción: José Padrón) [Fecha de Consulta: 19 de Octubre de 2010]. Disponible en:

http://www.espaciovirtual.net/Epistem/unidad4/grandes_palabras_popper.htm

por el ser humano desde los albores de la historia, y refleja un tipo de paradigma: el de que esta representación artística es la continuación directa de la realidad empírica.⁵⁹

Con el tiempo, el hombre comenzó a desarrollar nuevas aplicaciones para las expresiones artísticas, y encontró en ellas un alto sentido práctico y facilitador para una serie de aspectos relevantes de su vida, como por ejemplo: la fabricación de utensilios domésticos a partir del barro, la madera, e incluso restos óseos de animales, y quizá también, de otros seres humanos. (Existen algunas evidencias sobre este punto como por ejemplo: que se han hallado flautas de más de diez mil años de antigüedad en algunas cavernas de Nueva Zelanda fabricadas a partir del hueso del ala de un buitre, y que además contaba con orificios para las yemas de los dedos⁶⁰) No sabemos con exactitud si el objetivo de la creación de artículos de esta especie responde a una intención puramente estética relacionada con la práctica musical de nuestros antepasados, pero algunos científicos sugieren que inicialmente el ser humano desarrolla la habilidad musical por una situación más bien práctica que apunta hacia la protección del territorio y la familia⁶¹, no obstante, desarrollaba y agudizaba a su vez el sentido de la audición, así como de la apreciación estética del fenómeno. Cada una de estas nuevas concepciones de la realidad y del arte constituye un paradigma nuevo, pues para alcanzar cada una de las nuevas etapas de su crecimiento, debió existir una renovación de las ideas que conforman un 'ejemplo', 'patrón', o 'modelo' que se ha aceptado como paradigma

La relación entre el hombre y la música alcanzó con el tiempo un alto nivel técnico, creativo y tecnológico, entregándonos la enorme riqueza que constituyen por ejemplo: los instrumentos musicales, desde los más primitivos a los más modernos, o los diversos sistemas teóricos de la armonía y la composición musical.

La historia de la música nos da cuenta de una serie de revoluciones, que a su vez han sido generadas por la dinámica propia de las relaciones entre los paradigmas que han tenido origen en la historia del arte, arrojando como resultado una sucesiva superposición de características en relación a la praxis misma de la

⁵⁹ HAUSER, Arnold. "The Social History of art", 14ª Edición, Barcelona. 1978. Cap. I. Pág. 17.

⁶⁰ THE SONG OF THE EARTH. [videgrabación].BBC. Londres, UK. 2001 (26 min)

⁶¹ Ibid.

actividad, cuyo resultado han sido cada una de las distintas tendencias estéticas que hemos conocido a través de la historia: como lo fue la crisis del sistema tonal y su posterior superación con la llegada del sistema atonal, la música concreta, serial, aleatoria, etc. Pero cada una de estas revoluciones comienzan por un crisis manifiesta en el plano psicológico del ser, que alcanza su culminación con el surgimiento de estas teorías. Para el tema que nos convoca, la revolución que significó el surgimiento de los movimientos nacionalistas constituye el eje principal desde donde el concepto potencial identitario comienza a tomar carácter y significación.

Los movimientos nacionalistas se dieron de manera asincrónica en Europa y América respectivamente, sin embargo, sus fundamentos han sido en ambos casos muy similares, pues, son reflejo directo de una serie de condiciones psicológicas y sociales que generaron una inquietud casi inconsciente en los músicos de aquellas épocas por dirigir la mirada hacia los elementos de carácter nacional, entendiéndose también los elementos autóctonos y folklóricos.

Como hemos visto en la primera parte de este estudio, para el caso de la actividad musical en Europa de finales del siglo XIX, una buena parte de los países se encontraban insertos en lo que podríamos denominar como “paradigma universalista”, entendiendo como tal, al fenómeno predominante de las formas y las técnicas desarrolladas por las grandes escuelas y centros artísticos de la época: Alemania, Italia, Francia, entre otras. Este paradigma se encontraba fuertemente arraigado en la concepción del arte europeo, de manera tal que el estilo y las técnicas usadas para la creación de obras musicales respondían a este ‘modelo’, aún cuando el estilo italiano y el francés pugnaban por posicionarse y diferenciarse uno de otro⁶², se asumía en la mayor parte del continente que esa era la “forma” de trabajar con la música. Al mismo tiempo que esta ‘crisis’ se posicionaba en el medio, las sociedades europeas se encontraban en un fuerte conflicto político social que alcanzaría su punto más álgido con el estallido de la primera guerra mundial. Este antecedente resulta sustantivo, en el sentido de explicar la fuerte tensión social que se generó durante esos años en el continente y que también tendría consecuencias en el plano artístico.

Con el surgimiento de los movimientos nacionales, se comienza a instalar el nuevo paradigma, ese que dice que su plano de relaciones se encuentra dentro de

⁶² Véase capítulo I

los propios límites de la cultura de origen, en razón de lo cual, el arte que se construye en cada país, además de ser absolutamente libre de condicionamientos universalistas, debe diferenciarse del resto, tanto por un sentido de lealtad nacional, como por una profunda inquietud de renovación artística.

Estas nuevas condiciones en el que hacer musical trajeron consigo las nuevas ideas y por ende la experimentación, la que en la mayoría de los casos, se llevó a cabo a partir de la observación, estudio y rescate de las expresiones musicales autóctonas que aún no recibían influencias de la cultura universalista. En este proceso de experimentación es cuando comienza a tomar forma lo que para este estudio constituye el concepto de potenciales identitarios, pues es aquí en donde comienza la conexión directa y consciente entre los elementos musicales de una y otra concepción artística (entiéndase folklórica-popular y académica).

Ahora bien, este concepto de potencial identitario, al aparecer en el espectro de la actividad musical lo hace conteniendo una serie de características que delimitan el rango de aplicación del concepto, lo que implica en términos prácticos que se plantea como una posible categorización estética y semántica para los elementos en cuestión, pero que en ningún caso constituye la única solución para los problemas que puedan desprenderse del tema de la composición musical y su relación con situaciones de índole social y por ende de carácter nacional, sino que, muy por el contrario, se presenta como una oportunidad de crítica y discusión, de modo tal que pudiera este, insertarse en la teoría musical como un modelo del problema de la coherencia entre el concepto de identidad y la creación musical. Por esta razón es que presentamos el concepto de potencial identitario como un paradigma, pues se plantea como un patrón de comportamiento de los elementos que convergen en la actividad composicional de carácter sincrético, al conceptualizar el modo en el que han sido dispuestos los recursos artísticos en determinada obra, desde la perspectiva de la psicología y la estética, dentro de lo cual el concepto dispone ciertas “reglas” que determinan los alcances de dichos elementos en estas materias.

A continuación presentaremos una descripción primaria sobre este concepto, que nos ayudara a comprender de mejor manera sus relaciones y alcances con la actividad compositiva.

II Potenciales Identitarios:

En un intento por establecer teóricamente lo que “*potencial Identitario*” significa, y como este se inserta en el contexto de este trabajo, es bueno comenzar por definir taxonómicamente el concepto.

“*Potencial*”: Es una palabra cuya raíz verbal (potenciar), proviene del latín “*potentia*”, y expresa la “*capacidad de ejecutar algo o producir un efecto*”⁶³. Para el tema que nos ocupa, situamos el término en el plano de acción de la estética para denominar a aquellos elementos musicales que: por sus cualidades sonoras y expresivas, pueden producir en los oyentes un efecto de carácter evocativo. En tanto que: “*Identitario*”, respectivamente, tiene su raíz en la palabra latina “*Identitas, -atis*”, denominación que según la RAE, hace referencia al “*conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás*”⁶⁴. Ahora bien, existe una definición en particular que tiene su origen en el pensamiento de Parménides y se refiere al concepto de identidad como “*El resultado de una cierta tendencia de la razón*”⁶⁵. Entendiendo a su vez por “*Tendencia*” como “*Una idea. Política, religiosa, económica, artística, etc. Que se orienta en determinada dirección*”⁶⁶

El potencial identitario como tal, presenta características de cada uno de los conceptos mencionados, siendo este una especie de síntesis de ambos, que se presenta como una denominación para conceptualizar aquellos elementos musicales que presentan algún grado de relación con ritmos, melodías, formas y rasgos propios de una cultura o grupo social particular, y que han sido trabajados con los recursos técnicos de la teoría musical y la composición, desde una nueva perspectiva estética.

Ahora bien, para profundizar en el análisis del concepto potencial identitario y comprender como este se relaciona con la actividad musical debemos observar como este concepto puede tomar forma y abarcar los elementos que conforman una obra, centrándonos en el que pudiera ser el principal elemento que sirve de vehículo y a través del cual adquiere forma el potencial identitario

⁶³ RAE *Diccionario de la lengua Española* [en línea]. 22ª Edición, España. 2001, [Fecha de consulta 03 de mayo de 2010]. Base de datos disponible en:

<http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=potencia>

⁶⁴ Ídem. <http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=identidad>

⁶⁵ FERRATER Mora, José; “*Diccionario de Filosofía*”. Tomo I, Pág. 903

⁶⁶ RAE *Diccionario de la lengua Española* [en línea]. 22ª Edición, España. 2001, [Fecha de consulta 03 de mayo de 2010]. Base de datos disponible en:

<<http://www.wordreference.com/es/en/frames.asp?es=tendencia>>

III.I Potencial identitario y motivo

Para observar el potencial identitario actuando en la estructura musical, es necesario poner atención en los elementos semántico-sintácticos, para así, por un lado, comprender como alcanza significado, y por otro, como actúa en la combinatoria de los diferentes elementos musicales que conforman una determinada obra musical. Una de las principales relaciones en las que subyace el potencial identitario es la que se genera entre nuestro concepto y el elemento musical denominado: 'motivo', pues, es en esta relación donde el elemento potencial identitario adquiere sustento material, y vamos a ver cómo.

Para "motivo" existen diversas definiciones: Ulrich Michels en su "Atlas de la Música" se refiere a motivo o célula como *"la unidad más pequeña, melódica, una configuración típica y de fácil retención que se define por su poder de independización [...]"*⁶⁷ Por otro lado, Carlos Poblete Varas ubica al motivo como un elemento que además puede ser de carácter *"puramente rítmico o sea desprovisto de movimiento interválico"*,⁶⁸ agrega además que las dimensiones del motivo no pueden ser fijadas teóricamente *" [...] pero queda fuera de discusión que el motivo es la menor unidad provista de significado musical"*⁶⁹. Es en esta última definición en donde encontramos un concepto clave para comprender como motivo y potencial identitario se relacionan, y es en el "significado musical".

Para una mejor comprensión del significado de la música, partiremos entendiendo lo que es un: significado: esta palabra tiene su raíz verbal en la palabra "significar" del latín: '*Significāre*' que dicho de una cosa es: *"Ser, por naturaleza, imitación o convenio, representación, indicio o signo de otra cosa distinta"*⁷⁰. Donde, significado es: *"el contenido semántico de cualquier tipo de signo, condicionado por el sistema y por el contexto"*⁷¹. Ferrater Mora por su parte, señala que *"significación y significar [...] son términos multívocos. En el lenguaje cotidiano se manifiesta con frecuencia que 'significar' equivale a 'querer decir' [...] Es muy común hoy considerar que, cualquiera sea la teoría sobre el 'status ontológico de las significaciones, se entiende siempre que estas significan 'algo'*

⁶⁷ MICHELS, Ulrich. "Atlas de música". 17ª Edición. Madrid, Alianza Editorial. 2007. Vol. I.

⁶⁸ POBLETE Varas, Carlos. "Formas y Estructuras de la Música Tonal". Ediciones universitarias, Valparaíso 1979. Pág. 96

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ RAE *Diccionario de la lengua Española* [en línea]. 22ª Edición, España. 2001, [Fecha de consulta: 31 Agosto 2010]. disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual>

⁷¹ FERRATER Mora, José; *"Diccionario de Filosofía"*. Tomo I, Pág. 662.

para 'alguien' [...]”⁷². En relación al significado de la música, se puede observar a través de estas definiciones, que este ‘significado’ se encuentra en el ‘contenido’ de la música y en aquello que ‘evoca’ o ‘quiere decir’.

Sobre este tema en particular, la profesora: Patricia Digón Regueiro⁷³, Doctor en Educación de la Universidad de la Coruña, España, ha investigado ampliamente la música desde la perspectiva de la educación y trata el tema del significado de la música en su artículo “*El significado de la música y el contexto social en educación musical*”. En él, sostiene que el significado de la música ha sido y continúa siendo objeto de las más diversas controversias, por lo cual no es nada fácil entregar una clara y definitiva descripción de ello, pero incorpora en su análisis los planteamientos del compositor y filósofo Leonard B. Meyer⁷⁴, quien en su ensayo: “*Emotion and meaning in music*” plantea dos posibles perspectivas para comprender el significado de la música: la absolutista y la referencialista⁷⁵. En donde la primera considera que el significado de la música está dado por los elementos propiamente musicales como: estructura de la obra, melodía, armonía, metro, etc. Elementos que, observados emocional e intelectualmente permiten alcanzar el significado de la música. En segundo lugar, la perspectiva referencialista plantea que el significado de la música está contenido en los elementos extra-musicales asociados a esta, por lo cual el significado estará contenido en los conceptos, acciones, estados emocionales y carácter que la música presenta y provoca⁷⁶. Para Meyer, ambas perspectivas son correctas y deben considerarse complementarias en lugar de opuestas.

Por otro lado, Peter J. Martin se refiere a tres perspectivas sobre el significado de la música: la empirista, la racionalista y la sociológica⁷⁷. La perspectiva empirista defiende que el significado es inherente a la música y a través de

⁷² *Ibid.*

⁷³ La profesora Patricia Digón Regueiro, es Licenciada en filosofía y educación de la universidad de Santiago de Compostela; Licenciada en psicopedagogía de la universidad de la Coruña, España; *Master of Arts in Education in Music* del Institute of Education, Londres; y doctora en psicopedagogía de la universidad de la Coruña, España. Actualmente es profesora titular del departamento de investigación de la facultad de educación de la universidad de la Coruña, en donde imparte las cátedras: “Nuevas tecnologías aplicadas a la educación” y “Educación y medios de comunicación social”

⁷⁴ Leonard B. Meyer (Enero 12, 1918 – Diciembre 30, 2007) [Ph.D.] “In History of culture” 1954; Fue un importante compositor, escritor y filósofo norteamericano que realizó enormes aportaciones en el área de la teoría estética de la música y el análisis compositivo.

⁷⁵ DIGÓN Regueiro, Patricia. El significado de la música y el contexto social en educación musical. *Kikiriki. Cooperación educativa*. [En línea]. 2000, N°57 [fecha de consulta: 31 Agosto 2010] disponible en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=833&clave_busqueda=234200

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

nuestros sentidos podemos alcanzarlo, pues, el significado de la música nos es comunicado a través de la percepción. La perspectiva racionalista considera que la razón es la que impone el significado a la música a través de las deducciones a las que llegamos mediante el análisis de los elementos musicales. En oposición a estas perspectivas que se centran en el individuo, la perspectiva sociológica sostiene que el significado de la música surge en el proceso de interacción entre personas en un determinado contexto social. Crear, mantener y transformar significados son actividades sociales.

Existen muchos otros autores que se refieren al tema y lo tratan desde diversas perspectivas, y la mayoría de ellos coincide en plantear que la música tiene dos significados, aunque cada uno de ellos utiliza su propia terminología para designarlas. “L. Meyer (1956) habla de *embodied y designative meanings*⁷⁸, L. Green (1988) los denomina *inherent y delineated meanings*⁷⁹; P. Martín (1995) se refiere a estos significados como *intra-musical y extra-musical* y Middleton los define como *connotative y denotative meanings*⁸⁰.”⁸¹

En resumen, el significado de la música es en sí, toda esta multiplicidad de elementos de distinto carácter que interactúan entre sí en el momento mismo en el que la experiencia musical está teniendo lugar, pues tanto los elementos musicales como los extra-musicales están presentes en las mentes de los participantes, y están siendo estimulados desde uno y otro plano de su realidad particular, como por simpatía armónica, resonando unos y otros a la vez que la música interpretada, constituyendo así las imágenes denotativas y connotativas que dan origen al concepto de potencial identitario y al fenómeno mismo de la música.

Cuando Poblete Varas señala al motivo como: *‘la mínima unidad provista de significado musical’*, establece que esta unidad, para acceder a la categoría debe poseer ciertas características distintivas relevantes en el discurso musical de modo que pueden expresar totalmente su *contenido* original, esto es, que el motivo comunique total o parcialmente la idea basal de la obra musical. Ahora

⁷⁸ *significados incorporados y designativos.*

⁷⁹ *significados inherentes y delineados.*

⁸⁰ *significados reveladores y connotativos.*

⁸¹ DIGÓN Regueiro, Patricia. El significado de la música y el contexto social en educación musical. *Kikiriki. Cooperación educativa*. [En línea]. 2000, N°57 [fecha de consulta: 31 Agosto 2010] disponible en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=833&clave_busqueda=234200

bien, esta idea inserta en el discurso musical constituye el sustrato mismo de lo que llamamos 'potencial identitario', pues, su potencial o fuerza, radica en los fundamentos conceptuales asociados al elemento, que como hemos observado, pueden ser de diverso carácter, pero cuyo resultado implica necesariamente la producción de un 'efecto' significativo y evocativo.

Motivo en tanto Potencial Identitario conforman desde su base constitutiva, siendo elementos perfectamente coherentes, en tanto que, un motivo puede perfectamente 'contener' una 'idea', expresada en una forma, timbre, carácter, concepto, emoción, tempo, etc. Elementos que poseen la capacidad de generar un 'efecto' y que pueden perfectamente manifestar algún rasgo particular relacionado con una (posible) tendencia contenida en ellos; a su vez, el elemento Potencial Identitario comparte con el motivo su material figurativo básico: ritmo y melodía.

Como pudimos observar en los párrafos anteriores, motivo y potencial identitario, son elementos perfectamente coherentes; motivo y potencial identitario se contienen uno al otro, a la vez que el 'material temático' como elemento, es el soporte sobre el cual esta relación cobra sentido, una vez que se insertan allí combinaciones que permiten observar aquellos elementos en acción.

Ahora bien, ya que el elemento potencial de identidad está contenido en el material temático, podría también ser perfectamente la idea germen de la obra, lo que además podría generar que la obra llegara a manifestar esta identidad en todo el discurso musical aun cuando no fuera este el objetivo del compositor; o bien, pueden presentarse en cualquier momento en la obra musical, pudiendo incluso llegar a ser el objetivo mismo de la composición, generar este efecto, haciendo que la obra en sí sea una total representación de estos rasgos, como lo es por ejemplo la "Huapango"⁸² (1941) del compositor mexicano José Pablo Moncayo: en esta obra existen varios elementos que nos dan referencias sobre el potencial de identidad inserto en esta música. En primer lugar, el Huapango es un género musical mexicano derivado del fandango, así como otras expresiones musicales americanas; está basado en un compás ternario que se toca acompañado de violín, jarana y guitarra, y que por lo general lleva un canto poético de muy diverso contenido. Uno de los rasgos esenciales del Huapango es un estribillo que se interpreta con voz "falsete" o "voz de cabeza", en donde una melodía se eleva por sobre la otra durante un verso, para después ser superada por la otra voz que canta la melodía de otro verso, muchas veces improvisado, sucediéndose uno a otro a modo de "caccia". Moncayo, conservó de manera bastante íntegra la forma

⁸² Pista N° 1

del huapango tradicional dentro de su obra sinfónica, en donde la métrica ternaria se percibe desde el primer compás. En el desarrollo de la obra, se suceden una serie de melodías pertenecientes a otras obras del folklore mexicano, específicamente de los sones veracruzanos: *Siqui siri*, *Balajú* y *el Gavilancito*⁸³.

Cuando se escucha esta música, es muy difícil abstraerse de lo intenso que es el carácter nacional que contiene esta obra, que si bien puede haber sido concebida bajo perspectivas y fundamentos medianamente distintos de los que sustentaron los movimientos nacionales del siglo XIX europeo, esta obra se inserta por completo en el “paradigma” del “estilo mexicano”, que por lo demás es muy particular.

Lo anterior constituye para nuestro estudio un dato importante, pues se erige como una de las posibles características de nuestro potencial identitario: el que éste, se presente de un modo bastante explícito y claro, en el sentido de otorgar a la obra un carácter propiamente nacionalista, en el que se busca resaltar los “mejores”⁸⁴ recursos de su historia y folklore popular, lo que constituye un rasgo común a los movimientos nacionalistas. Para estos casos hemos escogido denominar como “potencial identitario explícito” a los elementos contenidos en las obras cuyo origen y desarrollo se inserta en esta línea, y exponen sin mayores variantes los elementos de identidad.

Ahora bien, cuando el elemento en cuestión, producto del tratamiento que le ha dado el compositor, se ha transformado, y se encuentra inserto en una determinada pieza musical pero no es posible reconocerlo a simple vista o en una primera audición, sino que requiere de una audición y un análisis mucho más acabado, estaremos en presencia de un “potencial identitario implícito”, y vamos a ver algunos ejemplos.

En las mazurcas de Chopin (ver figuras: 1), 2) y 3), el material temático que utiliza en sus composiciones, proviene en su mayor parte de la cultura folklórica de su Polonia natal. La música, de ritmo ternario, acentúa por lo general el segundo o tercer tiempo; las frases, de ocho compases, tenían que terminar en un segundo tiempo y la melodía se caracterizaba a menudo por su ritmo punteado. La armonía era naturalmente mucho más sencilla de como aparece en las versiones que han llegado hasta nosotros.

⁸³ Pistas N° 2, 3 y 4

⁸⁴ Mejores desde la perspectiva de la autora Pola Suarez Urtubey.

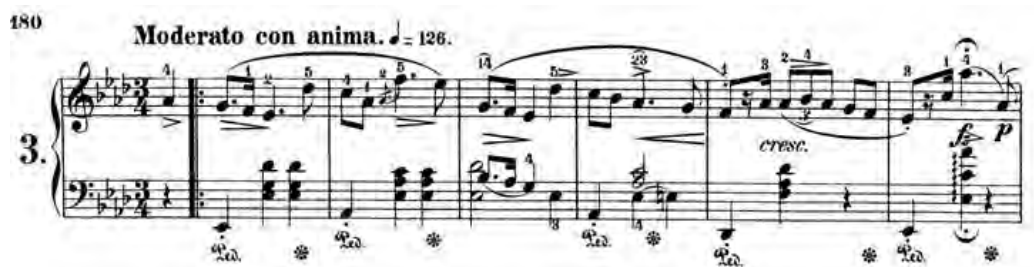
Fig. 1) Mazurka No. 10 in B flat major, Op. 17, No. 1⁸⁵



Fig. 2) Mazurka No. 5 in B flat major, Op. 7, No. 1⁸⁶



Fig. 3) Mazurka No. 16 in A flat major, Op. 24, No. 3⁸⁷



Todas esas características, están presentes de uno u otro modo en el conjunto de las mazurkas de Chopin; pero ni una siquiera de ellas, aun entre las más tempranas, podría ser confundida con una danza de origen folklórico. Su objeto no era escribir música folklórica, sino utilizar algunos rasgos del idioma tradicional conforme sirvieran a su propósito de colorear una prodigiosa serie de piezas de salón del más íntimo, más refinado y más poético carácter. La danza aldeana había quedado atrás, pero su idiomático sabor prestaría a las mazurkas de Chopin una potente individualidad no lograda por ninguna otra música nacional del mismo período.

“La composición de mazurkas, cada vez más pulidas y estilizadas se extendió a lo largo de toda la existencia de Chopin”⁸⁸

⁸⁵ Pista N° 5

⁸⁶ Pista N° 6

⁸⁷ Pista N° 7

En el ámbito Latinoamericano del siglo XX, el trabajo del compositor cubano Leo Brouwer, constituye otro ejemplo que citaremos aquí: muchas de las composiciones tempranas de Brouwer corresponden a arreglos y adaptaciones para guitarra de música perteneciente al folklore de Cuba. Algunos ejemplos de este periodo en Brouwer son, por ejemplo: *Duerme Negrita*⁸⁹, basado en una canción popular con el mismo título del compositor Ernesto Grenet; *Ojos Brujos*, basado en una composición para piano y voz de Gonzalo Roig; *Guajira Criolla*⁹⁰ (ver figuras: a) y b), basada en la pieza “*El arroyo que murmura*”⁹¹ para voz y piano de Jorge Anckermann; y *Zapateo*, una composición anónima de la primera mitad del siglo XIX. En cada una de estas cuatro piezas mencionadas, Brouwer proporciona nuevo material temático, principalmente en las introducciones, las transiciones y las conclusiones de los arreglos para guitarra, así como también algunas re-armonizaciones, al mismo tiempo que mantiene la integridad básica de la melodía original.

⁸⁸ MACDONALD, Malcom, *Mazurcas and polonesas, Music and Nationalism in 20th-century* [En línea] Hamburgo 1997. [Fecha de consulta: 6 de septiembre 2010] Disponible en: http://www.torefineoursenses.com/mazurcas_y_polonesas.php

⁸⁹ Pista N° 8

⁹⁰ Pista N° 9

⁹¹ Pista N° 10

Fig. 4) Soprano de “El arroyo que murmura” Jorge Anckermann.

SOPRANO

p

1-El a - rro - yo que mur - mu - ra y que la ju - na re -
 2-Es - car - ba la co - dor - niz al pie de los al - tos

- tra - ta, cuan - do sus ra - yos de pla - ta a - tra - vie - san las pe -
 güi - nes, y can - tan las ta - me - gui - nes en las ga - biás del ma -

su - ra. Ah El sin - son - te
 - i - z. Sea - ga - za - pa

mf

de voz pu - ra que a - le - gra el mon - te y el lla - no, la pa - ma de
 la per - di - z ha - joel fron - do - so ma - ci - o, el vi - gi - lan -

ver - de gra - no que al son del vien - to se me - ce, y que mur - mu - ra pa -

rit. *pp*

- re - ce e - sees el pun - to cu - ba - no ¡Ah!
 - nue - la en las mar - ge - nes del ri - o

En estas composiciones es posible apreciar que, el elemento en cuestión, producto del tratamiento que le ha dado el compositor, se ha transformado, y se encuentra inserto en la obra musical, pero no es posible reconocerlo a simple vista o en una primera audición sino que requiere de una audición y un análisis mucho más acabado.

Fig. 5) Extracto del arreglo para guitarra de “El arroyo que murmura” transformado en la “Guajira Criolla”. (Es posible apreciar la voz de la soprano conduciendo la melodía principal a partir del cuarto compás en la figura)

(Melodía principal→)



El potencial identitario, sería ante todo, un elemento que se presenta como una herramienta taxativa que sirve para identificar, denominar y clasificar ciertos elementos musicales que se presentan en las obras y que sean susceptibles de contener una idea, o tendencia que pudiera representar el carácter de esa idea de un modo efectivo, esto es, que logre producir el efecto esperado en el oyente. Dicho de otro modo: Podemos decir de forma inicial que: la denominación “*potenciales identitarios*” se aplicaría a aquellos elementos musicales que, por su características materiales, formales, estructurales y/o psicológicas, manifiestan en el plano estético un efecto evocativo sobre ciertos rasgos particulares que conforman la identidad de una cultura o sociedad, y que se constituye como resultado de una tendencia particular, propia de quién los desarrolla y expone.

EL POTENCIAL IDENTITARIO Y LA COMPOSICIÓN DE LEO BROUWER

I Leo Brouwer, Nacionalismo, e Identidad Latinoamericana.

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, conocido en todo el mundo como: Leo Brouwer. Uno de los más importantes compositores e intérpretes de este lado del mundo, realizó un amplio trabajo musical, primero como guitarrista y luego como compositor y director. Brouwer desde muy temprano se dio a conocer como un músico de gran capacidad artística, cuyas inquietudes musicales le llevaron casi espontáneamente en dirección de la composición.

Nacido en Cuba un primero de Marzo de 1939, como guitarrista fue excepcional: Brouwer asume la práctica guitarrística casi como una obsesión, destacando desde temprana edad con sus interpretaciones, razón por la cual a los pocos años de haberse iniciado en su estudio, ya había conocido e interpretado la mayor parte de los repertorios y estilos de la música compuesta para guitarra.

En esta práctica incesante que Brouwer desarrolla, comienzan a manifestarse ciertas inquietudes fundamentales: Por un lado, Brouwer ya conoce a la perfección los grandes estilos de la música culta europea de los siglos anteriores al suyo, y está totalmente familiarizado con ellos, y con los estilos y formas que el siglo XX trajo consigo en materia compositiva: Y por otro lado, el Brouwer guitarrista, siente que el repertorio disponible para la guitarra es escaso y pobre, pues carece de obras de gran envergadura pensadas para el instrumento:

“Veo una sonata de un compositor italiano del siglo XIX, o de otro, y veo que no hay desarrollo como ese que hacía el “tal” Beethoven, yo tendría 15 años. El “Tal” Beethoven hacía unas sonatas para piano, que debió haberlas compuesto también para guitarra. Y oigo un cuarteto o un quinteto de Schumann con piano, y es una maravilla... - la guitarra no tiene quinteto con piano – Y así empiezo, como todo joven presuntuoso, empiezo a tomar una consciencia como de que yo voy a suplantar las deficiencias en ese repertorio. Entonces me convertí en Schumann, en Beethoven, en Bártok, En Stravinsky, así fue como comencé a componer...”⁹²

La motivación de Leo se ve potenciada efectivamente por el trabajo en la composición. Ya para el año 2004 suman más de 285 composiciones desde estudios para guitarra hasta enormes y elogiados conciertos para guitarra y orquesta, además de repertorio para diversas agrupaciones instrumentales,

⁹² *Ibíd.*

composiciones todas que se han creado y desarrollado en los más diversos planos estéticos y estilísticos.

Brouwer es un compositor que mantiene una estrecha relación con la cultura vernácula de su país, así como con la idiosincrasia latinoamericana, lo que le ha permitido manejar una serie de lenguajes y recursos musicales que ha utilizado e insertado en su música y que al verlos en acción dentro de sus composiciones, nos confirma que leo se valía de estos elementos para generar un discurso musical único, en donde estos elementos de identidad otorgan a su música una cercanía con la realidad cultural de Latinoamérica.

I.I Brouwer y la identidad

Para leo el tema de la identidad en la música latinoamericana es una discusión vigente, aunque un poco difícil. Brouwer cree y asume la identidad como algo inherente a la vida humana, que cuando se desarrolla y asume totalmente, otorga una cierta protección frente a los embates de lo “foráneo”. En este sentido, para leo es del todo primordial asumir la cultura propia como un elemento de base para el desarrollo de su música, y no en el sentido nacionalista, como veremos más adelante, sino por la enorme riqueza musical que esta representa, principalmente en valores rítmicos, lo que aumenta enormemente las posibilidades creativas para el compositor.

Brouwer, también reconoce la dicotomía universalismo – nacionalismo, y se ha hecho parte de esta discusión en algún momento, argumentando que esta relación “es válida aún como dicotomía, como negación, pero inútil en una suma dialéctica”⁹³, en otras palabras, es una discusión que difícilmente podría llegar a tener una síntesis, resolución o concepción distinta del problema en cuestión. En este sentido, Brouwer se sitúa fuera de la discusión desde el plano teórico, pero es un activo participante en el plano técnico creativo, principalmente porque enfrenta y hace converger ambas realidades en su música, con un sincretismo sin precedentes que entrega la posibilidad de entrar en un mundo lleno de pasión por lo vernáculo, a la vez que, por la tradición occidental.

“[...] En Brouwer vemos todo; desde el africano sangrante y latigado, traído a la fuerza a servir a los ingenios azucareros o las grandes estancias, hasta el

⁹³ BROUWER, Leo y HERNÁNDEZ, Isabelle. “*Gajes del Oficio*”. Cuba. Editorial Música de Cuba, 2003. Pág. 27.

clásico auto de los años cincuenta que por la Habana todavía circula, como detenido en el tiempo. Leo Brouwer nos muestra el pasado: el pasado heroico del pueblo cubano, de sus primeros navegantes orientales (cuculíes); de los primeros europeos. Todo queda plasmado en el sincretismo fantástico de su música.”⁹⁴

Si bien Brouwer ha generado muchas obras basándose en ideas y elementos provenientes del folklore de su país, no es un músico “nacionalista”, muy por el contrario, Brouwer es un músico “universal”, pero no desde la perspectiva del universalismo del siglo XIX, que como hemos visto ya, se trató de un paradigma motivado por el amplio dominio que ejercían ciertos sectores sobre el arte musical de la época, y que determinaba los procedimientos; sino que sería más bien un: universalismo postmoderno, (contrario a la idea de “europeísmo”, que según el mismo señala, es como la mayoría de los músicos entiende el universalismo) cuyo contexto está dado; primero: por la posibilidad que entrega el mundo moderno de acceder a una inagotable fuente de recursos y datos que se encuentran a disposición del compositor; y segundo, por la libertad absoluta que otorga el paradigma postmoderno para moverse en la mayoría de los planos teóricos y estéticos sin que esto signifique una contradicción o una negación de las tradiciones.

“Lo moderno no responde a una clasificación de novedad, tampoco a esquemas o búsquedas formales de rompimiento, sino a un nuevo tratamiento – íntimamente encontrado– de lenguajes y códigos que pueden o no formar parte de la cultura histórica. La contemporaneidad ofrece una enorme variedad de opciones con los diversos módulos o ‘patterns’ que un creador encuentra frente a él, ya sea en lo nacional o en lo universal”⁹⁵

Brouwer no es ajeno a estas concepciones y utiliza frecuentemente estas ideas en sus obras:

“...Su música sin perder los rasgos culturales cubanos, tiene un componente universal que le permite llegar a los más diversos públicos [...] se da en su forma de componer un proceso integrador a través del cual el compositor asimila lo universal, las culturas occidental y oriental, lo moderno y la vanguardia, con la tradición y el folklore afrocubano.”⁹⁶

⁹⁴ AGUAYO Bórquez, Claudio. “Leo Brouwer y la estética marxista”. Revista online: Rebelión. N°4, 2007. Pág. 1. Disponible En: http://www.rebelion.org/seccion.php?id=2&inicio=0&fecha_inicial=2007-07-13&fecha_vinculo_inicial=2007-07-13

⁹⁵ Op. Cit. Pág. 28

⁹⁶ PLAZA A, José. “Procedimiento compositivo de Leo Brouwer”. *Musiquem*. (N° 12). 05/2009. Pág. 2.

Para Brouwer, las raíces de la idiosincrasia latinoamericana se encuentran en los conceptos de: “*suma, integración, pluralidad, mezcla –y por tanto – riqueza*”⁹⁷ lo que hace pensar que quizá sea esta la esencia misma de su identidad, la que como consecuencia, le ha situado en un punto de equilibrio en el que no es posible clasificarle dentro de una corriente o tendencia en particular, sin embargo, no son pocos los analistas que plantean la posibilidad de separar la obra de Brouwer en hasta tres periodos distintos (nacionalismo, vanguardia, y neo-romántica) pero aquello es materia de otro análisis. Para el tema que nos interesa, nos vamos a situar en el contexto de nuestro potencial identitario, y observaremos algunos casos dentro de la obra del compositor, en donde podamos encontrar elementos susceptibles de ser llevados al análisis a partir de los principios y características de nuestro concepto.

II Factores de identidad en su obra

Variados son los elementos que han contribuido a las creaciones de Brouwer, desde los propiamente musicales, a los extra musicales, todos entregaron a la música de leo sus características propias.

Entre los propiamente musicales podemos encontrar desde una gran variedad de formas y géneros, hasta variaciones de melodías y canciones populares y autóctonas, así como también, una multiplicidad de valores rítmicos derivados de su cultura vernácula, elementos todos estos, que Brouwer presenta con un nuevo carácter producto del tratamiento que él le ha dado, siempre buscando llevar su expresión al más alto sentido estético posible.

En relación a esto último, presentaremos a continuación un análisis de dos composiciones de leo Brouwer: una recopilación de dos piezas llamada: “*Dos Aires Populares Cubanos*”, tomando como referencia la primera de ellas “*Guajira Criolla*”. En seguida de esto, presentaremos para finalizar una serie de otros elementos susceptibles de entrar en nuestra definición

El objetivo de este análisis es observar y problematizar los elementos que puedan ser susceptibles de categorizar como potenciales identitarios, siempre dentro del contexto de generar un estudio inicial que busca los fundamentos que

⁹⁷ Op. Cit. Pág. 28

sustenten la aplicación de los criterios propios del concepto de potencial identitario propuesto en este estudio.

II.I Guajira Criolla

La Guajira, género musical cantable procedente del folklore cubano, que encuentra sus raíces en la fusión cultural que significó la conquista de América, al relacionar el cante flamenco con el punto cubano y vice versa. Con coplas de diez versos octosílabos o décimas, sus letras se refieren, fundamentalmente, a La Habana, sus habitantes y sus costumbres, o a temas de amor y nostalgia. El mayor impulso lo experimentó en los últimos años veinte y los treinta del siglo XX, e iba acompañado, a veces, de un baile llamado con el mismo nombre.

La estructura de la guajira es heterométrica, y alterna compases de 3/4 y 6/8 sin variar la velocidad. En cuanto a la forma podemos decir que se encuentra en el contexto de la *forma canción* y su estructura sería *A B A B*, en donde *A* se encuentra escrita en modo menor y *B* en modo mayor. Concluye siempre sobre la dominante del tono en que está compuesta.

Hay una modalidad también llamada guajira, pero que consiste principalmente en una fusión con el ritmo del son, y da origen a la 'guajira-son'.

Un tipo de trabajo que realiza Brouwer, se despliega como una adaptación y re-armonización de la obra creada originalmente como un aria para soprano y orquesta, y que se cuenta como una de las composiciones más importantes de Jorge Anckermann, la canción: "*El arroyo que murmura*".

Leo Brouwer, quién tenía apenas dos años en el momento en que Anckermann falleció, conocía muy bien la pieza y había escuchado mucho sobre el compositor pues este fue un íntimo amigo y admirador de su abuelo, el pianista: Ernesto Lecuona.

Leo Brouwer toma la canción de Anckermann y la incluye en una breve recopilación a la que llama "*Dos Aires Populares Cubanos*", pero no conserva el nombre original de la canción, sino que la renombra como: "*Guajira Criolla*". Por un lado este nuevo nombre destaca el Género musical del tema, pero además le da un *apellido*: "*Criolla*". Brouwer se vale de este elemento extra musical para otorgar una cierta 'denominación de origen' que resulta en el contenido sémico de este

título, pues, al hacer referencia al término '*Criollo*' (que designaba durante la colonia a los que se '*criaron*' en el territorio conquistado) indica que se trata de una música con características propias de la cultura mestiza de la que proviene el género, pues la Guajira, como hemos dicho, tiene su origen desde el punto cubano y el cante flamenco.

El trabajo realizado por Brouwer en esta pieza resulta sumamente interesante por varias razones, pero para una mayor claridad, observemos brevemente algunos detalles de la versión original⁹⁸:

La obra de Anckermann originalmente posee 23 compases de introducción, una flauta es acompañada en la entrada por los contrabajos y una caja (*Snare Drum*) que llevan la base rítmica del tema acentuando las corcheas 1, 3, 4 y 6 en los compases de 6/8, y las negras en los compases de 3/4, mientras el arpa realiza veloces desplazamientos de agudos a graves y viceversa. Hay un breve episodio de cuatro compases en donde las cuerdas desarrollan un arpeggio en *pizzicato* acompañadas del clarinete que hace lo propio en notas descendentes, para marcar así la llegada de los cuatro últimos compases antes de la entrada de la melodía en la voz. La primera sección del tema o *A (Dm)* contiene la melodía principal en modo menor y se extiende por 10 compases. Los restantes 14 compases forman la sección *B* en modo mayor (*D*).

En la imagen a continuación, encontramos la partitura de la pieza "*Guajira Criolla*". A primera vista no se distinguen elementos de identidad explícitos que nos revelen alguna tendencia. Si no que el potencial de identidad podría más bien estar reflejado de modo tácito dentro de la estructura musical. Respecto a la versión en análisis, diremos que se ha respetado la estructura formal de la canción: *A B A B*, (que es además la forma del género).

También diremos que es una pieza musical del género Guajira, con una estructura heterométrica basada en la alternancia de compases en 6/8 y 3/4 respectivamente sin presentar alteraciones de velocidad.

En términos armónicos, la pieza está dividida en dos secciones, la primera que se extiende entre los compases 1 al 24 está construida sobre la tonalidad de Re menor.

La segunda parte, entre los compases 25 al 40 está construida sobre la tonalidad de Re Mayor, concluyendo sobre la dominante del tono.

⁹⁸ Partitura adjunta en el anexo

En el gráfico se han incluido detalles que ayudarán a la observación de lo indicado: Dentro del rectángulo de color azul se han encerrado los compases que se desarrollan sobre la tónica del modo, y en rojo, los que desarrollan sobre la dominante del modo.

Como se puede apreciar en este cuadro, la alternancia entre tónica y dominante se mantiene inalterable en toda la pieza, así como la alternancia en el metro.

Fig. 6) Guajira Criolla.

DEUX AIRS POPULAIRES CUBAINS
(DOS AIRES POPULARES CUBANOS)

Leo BROUWER

I. Guajira criolla
Sur un thème d'Anckerman

The musical score is annotated with blue and red boxes. Blue boxes highlight measures that develop on the tonic, while red boxes highlight measures that develop on the dominant. The score includes various musical notations such as 'Moderato', 'pizz.', 'arm.', 'pizz.', 'rall.', and 'pizz.'. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Al observar este arreglo que ha hecho el compositor, es posible notar que Brouwer ha conservado una serie de elementos del tema original, a los que le ha incorporado algunos otros, nuevos. Por ejemplo, los motivos que forman parte de la introducción del tema principal: los 8 primeros compases, están indicados con la articulación *pizz.* (*Pizzicato*), idea presente en la versión original interpretada por las cuerdas, y que Brouwer conserva en el tema, pero con una mínima variación en la figuración rítmica, agregando la 5ª corchea del compas de 6/8.

En relación a los posibles factores de identidad que pudieran estar presentes en la obra diremos lo siguiente:

Sobre los elementos propiamente musicales:

1. Conserva las características formales del género guajira, como el metro ternario y la alternancia de compases de 3/4 y 6/8 respectivamente; además de conservar ciertos elementos técnicos como articulaciones y valores dinámicos.
2. Mantiene la línea melódica principal correspondiente a la voz de la soprano sin alteraciones.

En relación al primer punto, no es del todo claro en base a un primer análisis decir que este factor otorga algún grado de identidad a la obra, pues existen muchas composiciones hechas en base a metros ternarios y con secciones heterométricas variadas. Pero desde el punto de vista del trabajo mismo de composición y adaptación de la pieza, podemos inferir que el compositor ha querido hacerlo de este modo para así mantener el carácter original del género en la adaptación, manteniendo a su vez la propiedad rítmica, y dinámica del estilo. En tal caso sería posible sugerir que al conservar el carácter del estilo, se está conservando un rasgo estético particular de este, con lo cual otorgara a la obra las propiedades de este carácter, de este modo, el resultado sonoro de la música finalmente adaptada, tendrá rasgos propios del género original de esta música, lo que finalmente pudiera contener y vehiculizar una cierta identidad expresada en estos rasgos.

Sobre el segundo punto: La melodía es por excelencia el medio que moviliza la mayor parte de nuestras percepciones en relación a la música que oímos por ser generalmente portadoras de los elementos más característicos de

una obra musical, lo que le otorga a su vez la posibilidad de contener la mayoría de los factores generadores de efectos relacionados con elementos de identidad.

En esta adaptación, la melodía principal se mantiene inalterada hasta el final de ambas secciones, por lo que, tratándose de una canción del repertorio popular cubano, es mucho más esperable que genere los efectos significativos relacionados con el potencial de identidad propio de esta pieza, así como también del género.

II.II Factores Extra musicales

Sobre los elementos extra-musicales presentes en la obra, ya hemos hecho alguna mención anterior, pero volveremos sobre ella para precisar ciertos aspectos relevantes.

Ya hemos definido como el elemento extra musical más importante que se presenta en esta obra es de tipo lingüístico semántico, y corresponde al título de la obra: Guajira Criolla. El contenido semántico de estas dos palabras que conforman el título es muy profundo y significativo. Por un lado la palabra Guajira es una palabra polisémica que se refiere además de a un género musical de origen latinoamericano, al gentilicio con el que se conoce a los campesinos de ciertas regiones de Cuba. Por otro lado está la palabra 'Criolla' que denomina a los mestizos nacidos en América.

Al presentar de esta manera la obra, el compositor ha querido entregarle un nuevo plano de relaciones significativas, distinto del que pudiera entregar el título original de la obra: "El Arroyo que Murmura" que se vale de un elemento poético de contenido sémico que no connota ni denota ningún elemento que pudiera relacionarse con rasgos de identidad alguno, pues no entrega ningún dato que pueda relacionarle con elementos de identidad, y solo nos hace referencia a una imagen poética, sobre un arroyo o cauce de agua pequeño que posee una característica particular: murmura, entendiendo por murmullo: "*un ruido continuo y confuso que produce una cosa que está en movimiento*".⁹⁹

Otro buen ejemplo sobre los elementos extra musicales que participan en la construcción de una música con identidad cultural dice relación con un elemento

⁹⁹ RAE *Diccionario de la lengua Española* [en línea]. 22ª Edición, España. 2001, [Fecha de consulta 03 de mayo de 2010]. Base de datos disponible en:

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=murmullo

muy particular asociado la obra de Brouwer. Según comenta Enrique Plaza Alfaro en su documento “*procedimiento compositivo de Leo Brouwer*” el compositor manifiesta una tendencia en la forma de trabajar sus melodías y células hacia un registro grave. Según señala, el mismo compositor le comenta: “*En la cultura africana (musical), los africanos del mundo entero hablan de una manera ‘gutural’ y los instrumentos prototipo de las culturas de países húmedos meridionales son instrumentos graves como los tambores y la percusión en general [...]*”¹⁰⁰

Efectivamente, leo Brouwer manifiesta esta tendencia, basta con escuchar algunas de sus obras más significativas para constatar esta hipótesis. Y para ilustrarlo tomaremos unos breves ejemplos:

Fig. 7) Estudio sencillo N°1

I

© 1972 by Éditions MAX ESCIBG
Paris, France

M. E. 7997

Tous droits réservés
pour tous pays

¹⁰⁰ PLAZA A, José. “Procedimiento compositivo de Leo Brouwer”. *Musiquem*. (N° 12). 05/2009. Pág. 3.

En este breve estudio encontramos un claro ejemplo del desarrollo de esta tendencia: desde la indicación '*cantado el bajo*' en el primer compás, la melodía se traslada por la figuración *sincopada*¹⁰¹ hasta resolver siempre sobre la nota más grave: E. este desarrollo temático se da a lo largo de toda la pieza.

Fig. 8) El Decamerón Negro, 3º Movimiento: "*Balada de la doncella enamorada*"



Se puede apreciar como el bajo canta la frase del primer tema de este movimiento, *moderato*, resuelve la cadencia sobre la nota más grave del tono, que además en este caso, la *scordatura* indica que la sexta cuerda se afinará en D. Este motivo se repite en varios pasajes de la obra.

II.III Factores musicales

Síncopa:

La síncopa es por excelencia el elemento rítmico más asociado a la música afro americana, principalmente a la música de origen brasileña y del Caribe. La utilización de esta figura en ciertas estructuras musicales da origen a lo que conocemos como sincopación, concepto que es además asociado a elementos no necesariamente musicales, pero que en relación a sus características funcionales, obtiene un significado connotativo relacionado con la gramática.

*"Figura de dicción consistente en suprimir una o más letras en medio de un vocablo como: navidad por natividad"*¹⁰²

¹⁰¹ Entendiendo por sincopado el efecto que se genera por la acentuación o enfatización en los tiempos débiles.

¹⁰² Diccionario Ilustrado de la Lengua Española; Editorial Ramón Sopena, S.A. 3ª edición, 1999; Pág. 567.

En el diccionario de Carlos Poblete Varas, encontramos la siguiente definición para síncopa:

“La síncopa se origina por el enlace de dos notas iguales de las cuales la primera se halla en el tiempo débil de un compás y la segunda en el fuerte o al contrario, lo que origina un desplazamiento de la acentuación que produce una alternación entre el pulso normal subyacente y el ritmo efectivo. El acento se desplaza a un tiempo débil del compás. Esto ocurre generalmente de tres maneras:

- *Por prolongación de un sonido hasta el tiempo fuerte*
- *Por aparición de silencios en tiempos fuertes*
- *Por la acentuación o enfatización de tiempos débiles*

La síncopa puede ocurrir en una de las voces de la textura o en varias, o en todas. Se produce también síncopa por un cambio brusco de metro”¹⁰³

Cinquillo:

Otro importante elemento presente en la obra de Leo Brouwer que pudiera relacionarse con el concepto de potencial identitario es el cinquillo o quintillo cubano.

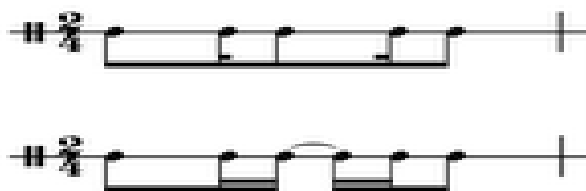
El cinquillo cubano y todas sus variaciones suele ser un elemento destacado en las construcciones rítmicas de la música del cubana y del Caribe en general, que junto con el tresillo, proporcionan la base para el ensamble polirítmico de las diversas músicas de la región.

El cinquillo o quintillo, es un elemento rítmico de origen africano. Se le atribuye a la cultura de la isla llamada ‘*Hispaniola*’ conocida hoy como República Dominicana y Haití. Según relatan los historiadores, al momento de producirse la revolución negra que dio lugar a la independencia de Haití, los afectos a la monarquía: franceses, esclavos y criollos, huyeron hacia el cuba, introduciendo con ellos el minuet, el rigodón y la contradanza, elementos todos estos que darían lugar a nuevos géneros musicales cubanos. Con ello, el cinquillo se incorporó a la contradanza a través de la simetría rítmica de las percusiones africanas, logrando con ello una diferenciación de la modalidad que ya existía en la Habana.

¹⁰³ POBLETE, Varas Carlos, *Diccionario de la Música*. 2ª ed. Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso, 1979. Pág. 123.

La estructura del cinquillo está compuesta por figuras de corchea y semicorchea alternadas entre sí dentro de un compás de métrica binaria:

Fig. 9) Cinquillo Cubano.



El cinquillo es un motivo rítmico que contiene un enorme potencial de identidad en tanto que ha marcado el desarrollo de la música afro americana especialmente en el Caribe por lo cual se encuentra muy arraigado en su cultura musical. Este potencial identitario está presente en muchas de las obras de Brouwer, desde sus estudios hasta los grandes conciertos, de un modo que el mismo Brouwer describe como: “[...] de una alta significación estética” otorgándole a la obra del compositor una distinción muy especial en el sentido de que su música es catalogada por muchos como provista de un marcado ‘sabor’ caribeño, dando a entender que en la estructura que compone su música se encuentran influencias muy propias de cultura, lo que dentro del plan de acción del potencial identitario resulta totalmente coherente.

Observaremos a continuación algunos ejemplos acerca del uso de estos elementos potenciales de identidad en algunas obras del compositor cubano.

Fig. 10) Pieza sin Título N°1

PIEZA SIN TITULO No. 1

LEO BROUWER

Allegro (♩ = 160)

Esta serie de piezas llamadas “Piezas sin Título, 1, 2 y 3” están catalogadas por algunos investigadores como parte del repertorio creado por Brouwer durante el primer periodo de su desarrollo como compositor, en donde, según el mismo reconoce en sus múltiples conferencias y entrevistas, se encontraba muy cercano a la creación basada en elementos folklóricos. En este extracto de la pieza sin título N°1, es posible apreciar el uso que el compositor le da a la síncopa y al cinquillo, ambos presentes en la obra: bajo el cuadro n°1 se puede observar una figura de síncopa en dos acentuada en cada una de las figuras, en donde la última está ligada a la siguiente corchea. Bajo el cuadro n°2 encontramos el cinquillo en cuatro tiempos. Y en el cuadro n°3 encontramos cuatro corcheas de las cuales, la segunda y la tercera se encuentran ligadas produciendo así el efecto sincopado por prolongación. Esta figuración rítmica se presenta en varios compases a lo largo de toda la obra, tomando el cinquillo especial protagonismo en los cuatro compases finales (cuadros: 4 y 5), tal como se muestra en las figuras a continuación que corresponden a la re exposición del tema (Fig.11) y a los últimos ocho compases de la pieza. (Fig. 12).

Fig. 11) Re exposición:



Fig. 12) Final:

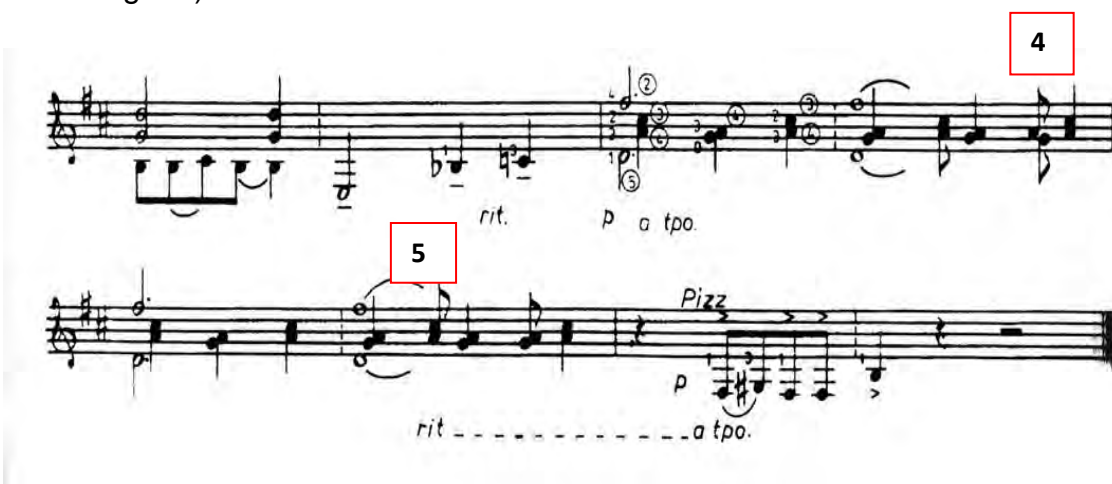


Fig. 13) Estudio sencillo N°5

V

Allegretto (montune)

The musical score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto (montune)'. The first measure is marked 'p' (piano). The second measure has a '3' below it, indicating a triplet. The third measure has 'l a m i' above it, likely fingerings. The fourth measure has '(simile)' above it. The fifth measure has '3' below it. The sixth measure has '3' below it. The seventh measure has '3' below it. The eighth measure has '3' below it. The ninth measure has '3' below it. The tenth measure has '3' below it. The eleventh measure has '3' below it. The twelfth measure has '3' below it. The thirteenth measure has '3' below it. The fourteenth measure has '3' below it. The fifteenth measure has '3' below it. The sixteenth measure has '3' below it. The seventeenth measure has '3' below it. The eighteenth measure has '3' below it. The nineteenth measure has '3' below it. The twentieth measure has '3' below it. The twenty-first measure has '3' below it. The twenty-second measure has '3' below it. The twenty-third measure has '3' below it. The twenty-fourth measure has '3' below it. The twenty-fifth measure has '3' below it. The twenty-sixth measure has '3' below it. The twenty-seventh measure has '3' below it. The twenty-eighth measure has '3' below it. The twenty-ninth measure has '3' below it. The thirtieth measure has '3' below it. The thirty-first measure has '3' below it. The thirty-second measure has '3' below it. The thirty-third measure has '3' below it. The thirty-fourth measure has '3' below it. The thirty-fifth measure has '3' below it. The thirty-sixth measure has '3' below it. The thirty-seventh measure has '3' below it. The thirty-eighth measure has '3' below it. The thirty-ninth measure has '3' below it. The fortieth measure has '3' below it. The forty-first measure has '3' below it. The forty-second measure has '3' below it. The forty-third measure has '3' below it. The forty-fourth measure has '3' below it. The forty-fifth measure has '3' below it. The forty-sixth measure has '3' below it. The forty-seventh measure has '3' below it. The forty-eighth measure has '3' below it. The forty-ninth measure has '3' below it. The fiftieth measure has '3' below it. The fifty-first measure has '3' below it. The fifty-second measure has '3' below it. The fifty-third measure has '3' below it. The fifty-fourth measure has '3' below it. The fifty-fifth measure has '3' below it. The fifty-sixth measure has '3' below it. The fifty-seventh measure has '3' below it. The fifty-eighth measure has '3' below it. The fifty-ninth measure has '3' below it. The sixtieth measure has '3' below it. The sixty-first measure has '3' below it. The sixty-second measure has '3' below it. The sixty-third measure has '3' below it. The sixty-fourth measure has '3' below it. The sixty-fifth measure has '3' below it. The sixty-sixth measure has '3' below it. The sixty-seventh measure has '3' below it. The sixty-eighth measure has '3' below it. The sixty-ninth measure has '3' below it. The seventieth measure has '3' below it. The seventy-first measure has '3' below it. The seventy-second measure has '3' below it. The seventy-third measure has '3' below it. The seventy-fourth measure has '3' below it. The seventy-fifth measure has '3' below it. The seventy-sixth measure has '3' below it. The seventy-seventh measure has '3' below it. The seventy-eighth measure has '3' below it. The seventy-ninth measure has '3' below it. The eightieth measure has '3' below it. The eighty-first measure has '3' below it. The eighty-second measure has '3' below it. The eighty-third measure has '3' below it. The eighty-fourth measure has '3' below it. The eighty-fifth measure has '3' below it. The eighty-sixth measure has '3' below it. The eighty-seventh measure has '3' below it. The eighty-eighth measure has '3' below it. The eighty-ninth measure has '3' below it. The ninetieth measure has '3' below it. The hundredth measure has '3' below it. The hundred and first measure has '3' below it. The hundred and second measure has '3' below it. The hundred and third measure has '3' below it. The hundred and fourth measure has '3' below it. The hundred and fifth measure has '3' below it. The hundred and sixth measure has '3' below it. The hundred and seventh measure has '3' below it. The hundred and eighth measure has '3' below it. The hundred and ninth measure has '3' below it. The hundred and tenth measure has '3' below it. The hundred and eleventh measure has '3' below it. The hundred and twelfth measure has '3' below it. The hundred and thirteenth measure has '3' below it. The hundred and fourteenth measure has '3' below it. The hundred and fifteenth measure has '3' below it. The hundred and sixteenth measure has '3' below it. The hundred and seventeenth measure has '3' below it. The hundred and eighteenth measure has '3' below it. The hundred and nineteenth measure has '3' below it. The hundred and twentieth measure has '3' below it. The hundred and twenty-first measure has '3' below it. The hundred and twenty-second measure has '3' below it. The hundred and twenty-third measure has '3' below it. The hundred and twenty-fourth measure has '3' below it. The hundred and twenty-fifth measure has '3' below it. The hundred and twenty-sixth measure has '3' below it. The hundred and twenty-seventh measure has '3' below it. The hundred and twenty-eighth measure has '3' below it. The hundred and twenty-ninth measure has '3' below it. The hundred and thirtieth measure has '3' below it. The hundred and thirty-first measure has '3' below it. The hundred and thirty-second measure has '3' below it. The hundred and thirty-third measure has '3' below it. The hundred and thirty-fourth measure has '3' below it. The hundred and thirty-fifth measure has '3' below it. The hundred and thirty-sixth measure has '3' below it. The hundred and thirty-seventh measure has '3' below it. The hundred and thirty-eighth measure has '3' below it. The hundred and thirty-ninth measure has '3' below it. The hundred and fortieth measure has '3' below it. The hundred and forty-first measure has '3' below it. The hundred and forty-second measure has '3' below it. The hundred and forty-third measure has '3' below it. The hundred and forty-fourth measure has '3' below it. The hundred and forty-fifth measure has '3' below it. The hundred and forty-sixth measure has '3' below it. The hundred and forty-seventh measure has '3' below it. The hundred and forty-eighth measure has '3' below it. The hundred and forty-ninth measure has '3' below it. The hundred and fiftieth measure has '3' below it. The hundred and fifty-first measure has '3' below it. The hundred and fifty-second measure has '3' below it. The hundred and fifty-third measure has '3' below it. The hundred and fifty-fourth measure has '3' below it. The hundred and fifty-fifth measure has '3' below it. The hundred and fifty-sixth measure has '3' below it. The hundred and fifty-seventh measure has '3' below it. The hundred and fifty-eighth measure has '3' below it. The hundred and fifty-ninth measure has '3' below it. The hundred and sixtieth measure has '3' below it. The hundred and sixty-first measure has '3' below it. The hundred and sixty-second measure has '3' below it. The hundred and sixty-third measure has '3' below it. The hundred and sixty-fourth measure has '3' below it. The hundred and sixty-fifth measure has '3' below it. The hundred and sixty-sixth measure has '3' below it. The hundred and sixty-seventh measure has '3' below it. The hundred and sixty-eighth measure has '3' below it. The hundred and sixty-ninth measure has '3' below it. The hundred and seventieth measure has '3' below it. The hundred and seventy-first measure has '3' below it. The hundred and seventy-second measure has '3' below it. The hundred and seventy-third measure has '3' below it. The hundred and seventy-fourth measure has '3' below it. The hundred and seventy-fifth measure has '3' below it. The hundred and seventy-sixth measure has '3' below it. The hundred and seventy-seventh measure has '3' below it. The hundred and seventy-eighth measure has '3' below it. The hundred and seventy-ninth measure has '3' below it. The hundred and eightieth measure has '3' below it. The hundred and eighty-first measure has '3' below it. The hundred and eighty-second measure has '3' below it. The hundred and eighty-third measure has '3' below it. The hundred and eighty-fourth measure has '3' below it. The hundred and eighty-fifth measure has '3' below it. The hundred and eighty-sixth measure has '3' below it. The hundred and eighty-seventh measure has '3' below it. The hundred and eighty-eighth measure has '3' below it. The hundred and eighty-ninth measure has '3' below it. The hundred and ninetieth measure has '3' below it. The hundred and ninety-first measure has '3' below it. The hundred and ninety-second measure has '3' below it. The hundred and ninety-third measure has '3' below it. The hundred and ninety-fourth measure has '3' below it. The hundred and ninety-fifth measure has '3' below it. The hundred and ninety-sixth measure has '3' below it. The hundred and ninety-seventh measure has '3' below it. The hundred and ninety-eighth measure has '3' below it. The hundred and ninety-ninth measure has '3' below it. The final measure has '3' below it. The piece ends with a double bar line and the number '1'15'.

En este estudio es apreciable con facilidad como el compositor ha utilizado el cinquillo como base de la composición. Al incorporar el ligado entre la última semicorchea de la primera figura (galopa) y la primera de la segunda figura (galopa al revés) el efecto sincopado se logra con claridad. Esta forma se mantiene durante toda la pieza pudiendo apreciarse breves variaciones en algunos compases, como el N° 16 en el que encontramos dos voces en figura de síncopa en dos tiempos, acompañadas por una tercera voz sobre el Eb en figuración de blanca.

II.IV Consideraciones finales

Finalmente mencionaremos un dato importante de destacar en relación al tema trabajado. Es muy común en la obra de Leo Brouwer el uso de ritmos reiterativos a partir de células en las que el ritmo y el intervalo que utiliza son expandidos o estrechados según más le parece, y en general, estos motivos nacen del empleo de una sola nota a la que poco a poco se le van incorporando otras, hasta completar un nuevo motivo que generalmente, desemboca en la nota germen a modo de cadencia, y en ocasiones, este proceso lo desarrolla también de manera inversa.

Muchos investigadores de la obra de Brouwer observan en este detalle un nexo entre su música y rituales de origen africano, especialmente cercanos a la música de santería, en donde se utilizan ciertos ritmos obstinados para llevar a la mente y al cuerpo a estados de trance.

El mismo Brouwer comenta en el documental “Homoludens” que desde niño formó parte de algunos de aquellos rituales. Momentos que su mente guardó para siempre, por el gran impacto que generaron en él, principalmente las melodías y los ritmos que allí había escuchado. A partir de estos elementos que el músico incorporó a su memoria compuso algunas obras que presentan esta característica.

Si se observa a modo de ejemplo la forma como el compositor ha trabajado la obra titulada: “Rito de los Orishas” se puede notar que más allá del elemento extra musical tremendamente claro que proporciona el contenido sémico del título, en esta obra, lo que el compositor pretende es expresar o representar a través del discurso musical el ‘hecho’ ritual mismo, en otras palabras, convertir su música en el rito, valiéndose de los recursos expresivos y estéticos de la técnica musical, además de incorporar los elementos musicales raigales.

En la primera sección titulada: ‘Exordium¹⁰⁴-conjuro¹⁰⁵’, según en el mismo prólogo de la obra impresa se puede leer que: *“sugiere un ritual ceremonial en el cual los demonios son superados”*.

Con la scordatura en D la música comienza de la misma forma que acabamos de comentar más arriba, una célula rítmica obstinada (a modo de

¹⁰⁴ En la retórica es la parte de un discurso expositivo con la que se abre el mismo, en otras palabras es la presentación de este.

¹⁰⁵ Acto mágico de interacción con poderes sobrenaturales.

mantra¹⁰⁶) que proporciona el motivo principal de la sección, a la que se van incorporando voces en bloques y arpegios. Con una métrica de 3/4 la indicación de tempo '*lento*' con la que inicia, se acompaña de un expresivo '*ppp*', dinámica que rápidamente comienza a variar llegando hasta un *f* ya en el compás número ocho. Esta característica dinámica súbitamente variable se mantiene toda la sección. Los estados de ánimo que sugiere esta parte de la pieza son coherentes con el carácter de una ceremonia ritual u de orden religioso en la que se invoca a deidades espirituales superiores. Esto se ve acentuado por la figura obstinada con la que comienza y que hemos descrito como un mantra.

La segunda parte de la obra titulada: Danza de las Diosas Negras, es la más extensa de la obra y requeriría un extenso análisis que no pretendemos incorporar aquí, pero bastará mencionar que también incorpora elementos de carácter ritual como las atmosferas con planos dinámicos muy extensos, las indicaciones de expresión y articulación muy sugerentes y claras como: *evocación, oscuro, feroce, cuasi martillato, un poco sost, tempo di danza, cuasi lento, etc.* Y las figuraciones obstinadas que se repiten y que ya sobre el final vuelven a exponer el tema inicial de la primera sección.

Esta obra en cuanto a su relación con nuestro concepto de potencial identitario presenta características que se podrían incluir dentro del concepto, así como también muchas otras músicas de Brouwer, pero lo interesante de observar aquí es que el potencial de identidad contenido en esta obra es netamente referencial a el hecho ritual mismo que a su vez es propio de la cultura que los encarna, en este caso, la santería cubana de origen yoruba. Esto permite deducir muchos otros planos de categorización para los potenciales de identidad, desde su relación con la intensidad creativa, hasta la aplicación misma de los elementos dentro de una obra, se encuentren estos en su estado "puro" o hayan sufrido modificaciones. En razón de aquello es que hemos considerado necesario aclarar que la creación de un concepto como este requerirá de un análisis cada vez más profundo en el sentido de observar la totalidad de sus alcances dentro de las obras musicales, para así establecer un marco de acción definitivo para el concepto, que sustente su existencia y aplicación en la teoría musical.

¹⁰⁶ En el hinduismo y en el budismo, sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación.

CONCLUSIONES

Desde que el ser humano domina la música, la ha utilizado como vehículo expresivo de sus emociones, sean estas virtuosas o no. Y en toda actividad que realiza siempre busca imprimir en ello alguna propiedad que le distinga de los demás. Cuando se ha intentado hacer esto en música, es decir, diferenciarse, se ha llegado a extremos de inimaginables consecuencias tan solo por el deseo de perseguir esa distinción.

Hemos visto como a lo largo de la historia, los músicos de siglos pretéritos han desarrollado su arte con las más diversas motivaciones, y muchas de ellas respondían a hechos históricos relevantes para las sociedades a las cuales pertenecían, como lo fue el caso de los nacionalismos en Europa que surgieron motivadas por fuertes deseos de emancipación política, social, intelectual y artística, para lo cual los creadores comenzaron a buscar en sus raíces más básicas y comunes para ellos o sus grupos, encarnando sentimientos de identidad que eran expresados a través de teorías, signos y símbolos de todo tipo. Naturalmente, la música servía como medio para movilizar las conciencias y las emociones, entregando esa base emotiva necesaria para la unión de las masas.

Esta intención creativa basada en elementos vernáculos, folklóricos o populares, significó para la historia del arte y la música en particular una nueva revolución, que sentó las bases para que el paradigma del nacionalismo se extendiera cada vez más, convirtiéndose en la vía de escape a través de la cual los artistas de la época, especialmente de países pequeños, que querían diferenciarse de las grandes escuelas europeas, pudieran encontrar un lenguaje y estilo propio, lo que se repetiría luego en Latinoamérica que a su tiempo buscó también emanciparse y distinguirse de Europa.

En el camino a la construcción de una música que pudiera contener una identidad, en la que efectivamente coincidieran las inquietudes y sentimientos de una sociedad, los músicos utilizaron todas las herramientas necesarias. Desde la propiedad misma de la forma de estos elementos vernáculos hasta la concatenación de ellos con elementos extra musicales que llevasen a la razón hacía un camino en el que el plano de relaciones psicológicas generados por este agente evocativo le permitirían alcanzar este estado de compromiso con su sociedad, nación o cultura.

La utilización de estos elementos y su manejo técnico para alcanzar estos rasgos de identidad, una vez consumados, generaron aquellos elementos que hemos denominado potenciales de identidad o potenciales identitarios. Elementos que imprimen identidad, que la mantienen y la soportan dentro de la obra ya creada, y que dependen naturalmente de una serie de condiciones propias de el acto de comunicación entre las personas, como el manejo de un código de signos, etc.

Por otra parte, la aplicación de este concepto de potenciales identitarios, definido ya como un denominador que posibilita la categorización de ciertos elementos musicales que, desde un plano estético y práctico presenten ciertas características relacionadas a elementos de cultura, proporcionará un posible nuevo marco de referencia para el análisis de temáticas musicológicas que abordan el problema del paradigma de la identidad y su relación con la praxis musical en Latinoamérica.

Finalmente, hemos visto que Leo Brouwer refleja en su trabajo compositivo un vasto conocimiento de los cánones y paradigmas del arte, y si bien es cierto que él no abrazó una corriente nacionalista propiamente tal, si se adentró en la experimentación con la música propia de su cultura, alcanzando un nivel de desarrollo técnico y estético muy superior. Demostrando ser poseedor de un gusto único en lo que a la composición musical concierne.

Las variables involucradas en un proceso creativo, y aún más en un proceso creativo musical son muy diversas, tanto, que seguro no se puede concluir nada absoluto sobre ello, sino acercarse lo más posible hacia ideas que permitan avanzar en los terrenos de la comprensión de esta actividad como fenómeno. En razón de aquello es que hemos desarrollado este estudio de un modo inicial, planteándonos como un nuevo punto de partida para la internación en un tema tan complejo y bello a la vez como la relación entre la música y otros fenómenos de la razón humana como la identidad. No al azar hemos dejado fuera una serie de datos y consideraciones que habrían hecho de este trabajo una interminable sucesión de páginas e ideas que no proporcionarían mayor claridad, sino por el contrario nos podría tomar años resolver. Por eso se ha optado por reducir al máximo las posibilidades centrándonos en el concepto de potencial identitario, como idea central de esta tesis, que ha surgido con la observación de las causas y motivaciones que originaron los movimientos o corrientes nacionalistas, y de cómo las ideas que le sustentaban se convirtieron en

elementos teóricos y técnicos que acercaron el mundo de la música de arte a encauzar la identidad y la cultura de un pueblo.

Glosario

- Atabal:** Especie de timbal pequeño que se tocaba en las fiestas públicas.
- Atabalero:** Tañedor del Atabal.
- Brouwer, Leo:** Músico cubano, guitarrista, compositor y director. Considerado uno de los grandes maestros del siglo XX en Latinoamérica y el mundo.
- Chirimita:** La Chirimita o Dulzaina, es un instrumento de viento de lengüeta doble de la familia del oboe. Tiene forma cónica y unos 30 cm de longitud
- Ente:** Cosa o ser que tiene existencia real o imaginaria
- Etnias:** Una etnia (del griego *ἔθνος*, *ethnos*, "pueblo" o "nación") es una población humana en la cual los miembros se identifican entre ellos, normalmente con base en una real o presunta genealogía y ascendencia común, o en otros lazos históricos. Las etnias están también normalmente unidas por unas prácticas culturales, de comportamiento, lingüística, o religiosas comunes.
- Facistol:** Atril grande en el que se apoyan los libros para cantar en las iglesias.
- Folklórico:** El folclore, folclor, folklore o folklor, (del inglés *folk*, "pueblo" y *lore*, "acervo" "saber" o "conocimiento") es la expresión de la cultura de un pueblo: cuentos, música, bailes, leyendas, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, historia oral, artesanía y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo social. También recibe este nombre el estudio de estas materias.
- Identidad:** Según Parménides, es el resultado de una cierta tendencia de la razón. // En filosofía, la identidad es la relación que cada entidad mantiene *sólo* consigo mismo/a.

Mazurka:	Danza de origen polaco, de movimiento moderado y compás ternario.
Ontológico:	es una parte de la metafísica que estudia lo que hay, es decir cuáles entidades existen y cuáles no. Además, la ontología estudia la manera en que se relacionan las entidades que existen. Por ejemplo, la relación entre un universal (rojo) y un particular que "lo tiene" (esta manzana), o la relación entre un evento (Sócrates bebió la cicuta) y sus participantes (Sócrates y la cicuta).
Orishas:	Nombre que recibían las deidades de la cultura yoruba que llegó a América desde África con los esclavos.
Paradigma:	Paradigma es un modelo o patrón en cualquier disciplina científica u otro contexto epistemológico.
Per se:	Por sí o por sí mismo.
Pífono:	Instrumento musical de viento que parece una flauta pequeña y produce un sonido muy agudo. El pífono se toca mucho en las bandas militares.
Popular:	Que es peculiar del pueblo o procede de él.
Potencial:	Capacidad para ejecutar algo o producir un efecto.
Profana:	Que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino puramente secular.
Sincretismo:	Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes
Vernáculo:	Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de nuestra casa o país.
Vihuela:	Instrumento musical de cuerda pulsado con arco o plectro. Antecedente inmediato de la guitarra.

BIBLIOGRAFÍA

- **ACOSTA**, Leonardo. *El Acervo Popular Latinoamericano*. En: Editorial Arte y Literatura, *Música y Descolonización*, La Habana, 1982.
- **AHARONIÁN**, Coriún. *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. En: *Latin American Music Review*, Volume 15, N° 2, Fall/Winter 1994. University of Texas.
- **BOULEZ**, Pierre. *Puntos de Referencia*. 3ª ed. Barcelona. Editorial Gedisa, 2001.
- **BROUWER**, Leo y **HERNÁNDEZ**, Isabelle. *Gajes del Oficio*. Cuba. Editorial Música de Cuba, 2003.
- **CARPENTIER**, Alejo. *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*. En: *América latina en su música*. México, Siglo XXI, 1997.
- **CASTILLO**, Giovanni; 1998: "Música popular e histórica de Guatemala"
- **CORREA**, de Azevedo. *El Compositor Latinoamericano y el Universo Sonoro en Este Fin de Siglo*. En: Mesa Redonda sobre el tema "La Identidad del músico latinoamericano". 1977 (Casa de las Américas). Boletín N° 66, Habana. Revista Música. Septiembre-Octubre, 1977.
- **DIGÓN** Regueiro, Patricia. El significado de la música y el contexto social en educación musical. *Kikiriki. Cooperación educativa*. [En línea]. 2000, N°57 [fecha de consulta: 31 Agosto 2010] disponible en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=833&clave_busqueda=234200
- **EINSTEIN**, Alfred. *La Música en la Época Romántica*. 5ª ed. Madrid. Editorial Alianza Música, 2004.
- **FUBINI**, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad al Siglo XX*. Madrid. Alianza Música, 1998.
- **GARCÍA** Olmos, Ester; "La música en el renacimiento: 1450 – 1600"; (n.d); www.iesmariamolina.es/documentos/.../TEMA%204%20LA%20MÚSICA%20DEL%20RENACIMIENTO; consulta: 10/Julio/2009
- **GROUT**, Donald Jay y **PALISCA**, Claude V. *Historia de la Música Occidental*. 3ª ed. Madrid. Editorial: Alianza Música, 2003.
- **HALPERING**, Fernando; Oct. 2003; "Entrevista con Isabel Aretz"; Publicado en el diario La Nación, Argentina. ; [Fecha de consulta: 10/julio/2009.] Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=535490

- **HAUSER**, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona. Editorial De Bolsillo, 2004.
- **HERNÁNDEZ**, Isabelle. *Leo Brouwer*. Cuba. Música de Cuba, 2000.
- **HERNÁNDEZ**, Roberto, **FERNÁNDEZ**, Collado Y **BAPTISTA**, Lucio. *Metodología de la Investigación*. 2ª ed. México, 1999.
- **HORVAT**, Alejandro y **BUVINIC**, Tomas. *Historia y cultura musicales*. 4ª ed. Santiago de Chile. Editorial Salesiana, 1963.
- **KUHN**, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas* 8ª Edición. Argentina, FCE. 2004.
- **KUSS**, Malena; “Ficción e Historiografía: las crónicas españolas como fuentes para la etnohistoria musical americana”, University of Texas, USA.
- **LAVISTA**, Mario. *En el Ambiente de la Renovación Creadora de Lenguajes Artísticos*. En: Mesa Redonda sobre el tema “La Identidad del músico latinoamericano”. 1977 (Casa de las Américas). Boletín N° 66, Habana. Revista Música. Septiembre-Octubre, 1977.
- **LINARES**, María Teresa. *La Materia Prima de la Creación Musical*. En: América Latina en su Música. (UNESCO), 1993. La Sociedad y el Artista.
- **MACDONALD**, Malcom, Mazurcas and polonesas, *Music and Nationalism in 20th-century* [En línea] Hamburgo 1997. [Fecha de consulta: 6 de septiembre 2010] Disponible en: http://www.torefineoursenses.com/mazurcas_y_polonesas.php
- **MICHELS**, Ulrich. “Atlas de música”. 17ª Edición. Madrid, Alianza Editorial. 2007. Vol. I.
- **MOSQUERA**, Gerardo. *Arte en América Latina: Tránsitos Globales*. En: Arte en América Latina y Cultura Global. Rebeca León, Compiladora. Santiago, Ed. LOM, 2002.
- **OROZCO**, Danilo. *El Son: ¿Ritmo, Baile o Reflejo de la Personalidad Cultural Cubana?*; En: Revista Santiago, no. 33, Santiago de Cuba, Marzo de 1979.
- **PEDEMONTE**, Rafael. *Los Acordes de la Patria: Música y nación en el siglo XIX chileno*. Santiago de Chile. Editorial Globo, 1998.
- **PEQUEÑO**, de Andrade. *Hacia la Identidad Del Músico Latinoamericano*. En: Mesa Redonda sobre el tema “La Identidad del músico latinoamericano”. 1977 (Casa de las Américas). Boletín N° 66, Habana. Revista Música. Septiembre-Octubre, 1977.
- **POBLETE**, Varas Carlos, *Diccionario de la Música*. 2ª ed. Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso, 1979.

- **POBLETE**, Varas Carlos. *Estructuras y Formas de la Música Tonal*. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- **POPPER**, Karl. (1984): *Contra las Grandes Palabras ("Against Big Words")*, en Popper, K. (1992): "In Search of a Better World", *Lectures and Essays from Thirty years*. [en línea] London/NY: Routledge (Traducción: José Padrón) [Fecha de Consulta: 19 de Octubre de 2010]. Disponible En: http://www.espaciovirtual.net/Epistem/unidad4/grandes_palabraspopper.htm
- **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA** *Diccionario de la lengua Española* [en línea]. 22ª Edición, España. 2001, [Fecha de consulta: 31 Agosto 2010]. disponible En: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual>
- **RODRIGUEZ**, Olavo Alén; 2007: "Santería: Influencias en la música cubana"; <http://salsablanca.com/uploads/santera.png>
- **SAS**, Andrés; 1962: *RMCH 81 – 82*; "revista transcultural de música"; 2008 [fecha de consulta: 10/julio 2009] Disponible en: www.sibetrans.com/trans/
- **SUAREZ**, Urtubey Pola, *Breve Historia de la Música*. 1ª ed. Buenos Aires. Claridad, 1994.
- **SUAREZ**, Urtubey Pola. *La "Cantata Para una América Mágica" De Alberto Ginastera*. En: *Revista Musical Chilena*, N° 84
- **THE SONG OF THE EARTH**. [Videograbación].BBC. Londres, UK. 2001.

ANEXOS

PIEZA SIN TITULO No. 1

LEO BROUWER

Allegro (♩ = 160)

The musical score is written for guitar and consists of 11 staves. It includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Performance instructions like "cantando", "ritmico", and "metálico" are included. The piece is in 7/4 time and starts with a key signature of one sharp (F#).

© Copyright 1982 por Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba - Campanario No. 315 - La Habana 2 - Cuba

10.080

②

BII

BIV

f

p

f

p

f

p

f

p

③

⑤

f

p

f

p

f

p

f

p

⑤

⑤

f

p sub.

dim. -----

rit.

p a tpo.

Pizz

p

rit. ----- a tpo.

ÍNDICE DE TRACKS EN EL DISCO:

1. HUAPANGO, José Pablo Moncayo. Orquesta sinfónica nacional de México.
2. EL SIQUI – SIRI.
3. EL BALAJÚ.
4. EL GAVILANCITO.
5. MAZURKA Op 17 N° 1 En Bb major, Frederic Chopin.
6. MAZURKA Op 7 En B major, Frederic Chopin.
7. MAZURKA Op 24 N°3 En Ab major, Frederic Chopin.
8. DUERME NEGRITO, Adaptación para guitarra de Leo Brouwer.
9. GUAJIRA CRIOLLA, Adaptación para guitarra de Leo Brpuwer.
- 10.EL ARROYO QUE MURMURA, para solista y orquesta de Jorge Anckermann.
- 11.EL ARROYO QUE MURMURA, Versión guajira popular.
- 12.EL RITO DE LOS ORISHAS, (Exordium/Conjuro) Leo Brouwer.
- 13.EL RITO DE LOS ORISHAS, (La Danza de las Diosas Negras)