

# Índice

## CONTENIDOS

Agradecimientos.

Índice

Introducción

### Capítulo 1.

#### Música camerale académica cubana: algunas consideraciones sobre su definición

- 1.1. Música de Cámara Acústica.
- 1.1.1 Música de Cámara Acústica.
- 1.1.2 Música Mixta Electroacústica-Acústica y sus interconexiones.
- 1.2. Interconexión entre música, percepción e imagen.
- 1.3. Hacia una nueva estética de relación entre la música popular-académica
- 1.4. Un acercamiento al desarrollo de la Música de Cámara Cubana

### Capítulo 2

#### Identidad

- 2.1 Aproximaciones al concepto de Identidad.
- 2.2 Proceso identitario cubano en el siglo XXI.

### Capítulo 3

#### Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país

- 3.1 Música y compositores cubanos contemporáneos que residen en el exterior.
- 3.2 Louis Aguirre Rovira en el presente de la Música de Cámara Académica Cubana.
- 3.2.1 Datos Biográficos
- 3.2.2 Enfoque analítico de la obra Ogguanilebbe.
- 3.3 Irina Escalante Chernova un acercamiento a su discurso musical académico.
- 3.3.1 Datos Biográficos.
- 3.3.2 Un enfoque analítico de la obra *Figuraciones y Escenario Cubano*.
- 3.4 Ailem Carvajal Gómez en el escenario concertante cubano contemporáneo.
- 3.4.1 Datos Biográficos.
- 3.4.2 Enfoque analítico de la obra Resonancias
- 3.5 Mónica O'Reilly una aproximación a su producción musical basada en la interconexión entre imagen, percepción y música.
- 3.5.1 Datos Biográficos.
- 3.5.2 Una propuesta analítica de la obra Nocturnas.
- 3.6 Yalil Guerra Soto un enfoque analítico de su propuesta musical.
- Interconexiones entre la música académica-popular.
- 3.6.1 Datos Biográficos.
- 3.6.2 Aproximación analítica de la obra Old Havana.

### Conclusiones

### Bibliografía.

### Anexos.

### Resumen

El acontecer musical camerale cubano en siglo XXI se interconecta con disímiles entramados, el presente trabajo provee una muestra representativa del panorama cultural cubano y su identidad en obras instrumentales que se realizan fuera de la isla, brindando una especial atención a los desarrollos internos que entrelazan este escenario.

**Palabras clave:** Música de Cámara, Identidad, Transculturación.

Pág.  
iii  
iv  
1

12  
13  
19  
19  
24  
25  
27  
34

45

46  
49  
49  
54  
68  
68  
70  
109  
109  
112  
123  
126  
136

137  
138  
150  
155

MÚSICA ACADÉMICA CUBANA DEL SIGLO XXI



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes - Escuela de Música

## Maestría en Pedagogía e Investigación Musical

### Música académica cubana del siglo XXI

Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del

Tesis previa a la obtención del Título de Máster en Pedagogía e Investigación Musical

**Autora:** Arleti Molerio Rosa

**Tutor:** PhD. Rubén Terterian



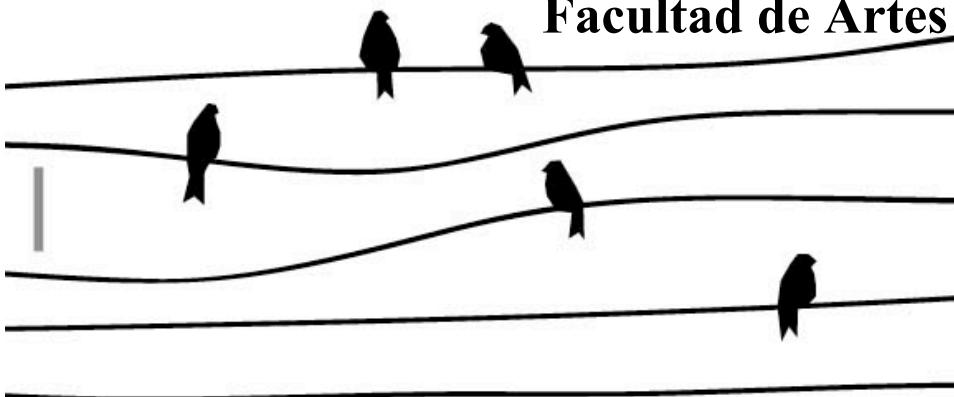
Cuenca – Ecuador  
2009 - 2010



**Universidad de Cuenca**

**Maestría en Pedagogía e Investigación Musical**

**Facultad de Artes**



*Tesis Previa a la obtención del Título de  
Máster en Pedagogía e Investigación Musical*

**Música académica cubana del siglo XXI**

**Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores  
cubanos residentes fuera del país**

**Autora**

**Arleti Molerio Rosa**

**Tutor**

**PhD. Rubén Terterian**

**Cuenca – Ecuador**

**2009 - 2010**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

*A mis hijas Alejandra y Lorna,  
que me han enseñado el sentido de la vida.*

## **Agradecimientos**

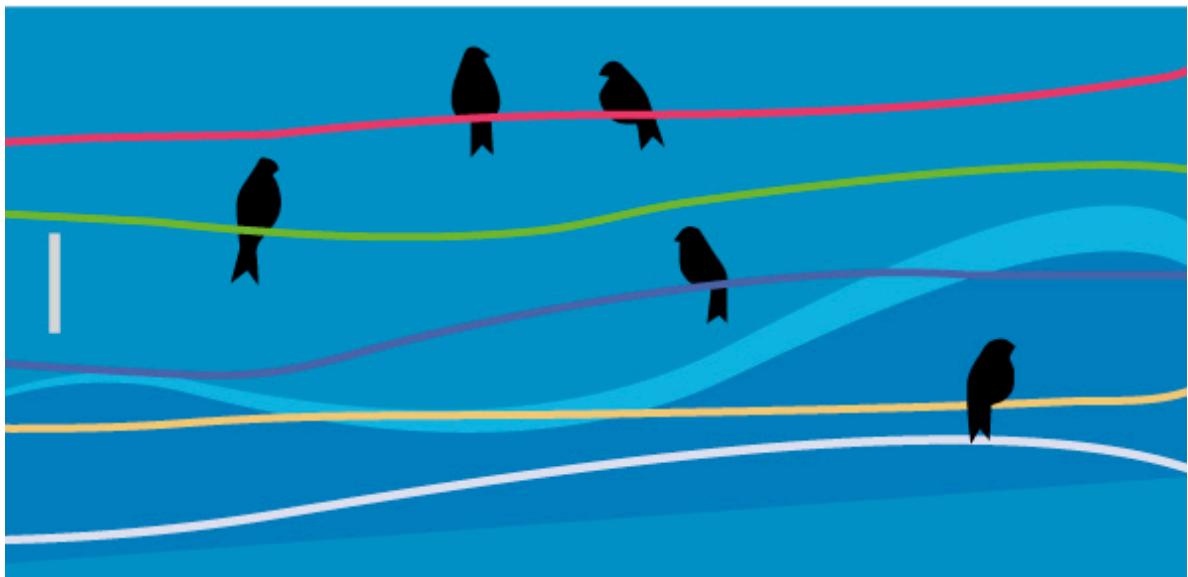
Mis más sinceros agradecimientos a los compositores: Louis Aguirre, Irina Escalante, Ailem Carvajal, Mónica O'Reilly y Yalil Guerra, mis amigos, que en todo momento me han brindado la posibilidad de consultar, intercambiar ideas, conversar y tener a mi disposición todos sus saberes. A mi director de tesis, el Doctor Rubén Terterian, que depositó en mí toda su confianza, gracias por el apoyo y los conocimientos compartidos. También a mis compañeros de la Universidad, que sin duda me alentaron para terminar este trabajo. A mis estudiantes, con quienes he debatido algunos de los puntos de vista expuestos. A mi familia, mi esposo, mis hijas, mis padres, realmente sin ustedes este esfuerzo no tendría sentido.

A todos, gracias.

## Índice de Contenidos

CONTENIDOS	Página
<b>Dedicatoria</b>	ii
<b>Agradecimientos</b>	iii
<b>Índice</b>	iv
<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1</b>	12
<b>Música camerale académica cubana: algunas consideraciones sobre su definición</b>	
<b>1.1. Música de Cámara Acústica.</b>	13
1.1.1 Música de Cámara Acústica.	19
1.1.2 Música Mixta Electroacústica-Acústica y sus interconexiones.	19
<b>1.2. Interconexión entre música, percepción e imagen.</b>	24
<b>1.3. Hacia una nueva estética de relación entre la música popular-académica.</b>	25
<b>1.4. Un acercamiento al desarrollo de la Música de Cámara Cubana.</b>	27
<b>Capítulo 2</b>	34
<b>Identidad</b>	
<b>2.1 Aproximaciones al concepto de Identidad.</b>	35
<b>2.2 Proceso identitario cubano en el siglo XXI.</b>	38
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país</b>	45
<b>3.1 Música y compositores cubanos contemporáneos que residen en el exterior.</b>	46

<b>3.2 Louis Aguirre Rovira en el presente de la Música de Cámara Académica Cubana.</b>	49
3.2.1 Datos Biográficos	49
3.2.2 Enfoque analítico de la obra <i>Ogguanilebbe</i> .	54
<b>3.3 Irina Escalante Chernova un acercamiento a su discurso musical académico.</b>	68
3.3.1 Datos Biográficos.	68
3.3.2 Un enfoque analítico de la obra <i>Figuraciones y Escenario Cubano</i> .	70
<b>3.4 Ailem Carvajal Gómez en el escenario concertante cubano contemporáneo.</b>	109
3.4.1 Datos Biográficos.	109
3.4.2 Enfoque analítico de la obra <i>Resonancias</i> .	112
<b>3.5 Mónica O'Reilly una aproximación a su producción musical basada en la interconexión entre imagen, percepción y música.</b>	123
3.5.1 Datos Biográficos.	123
3.5.2 Una propuesta analítica de la obra <i>Nocturnas</i> .	126
<b>3.6 Yalil Guerra Soto un enfoque analítico de su propuesta musical. Interconexiones entre la música académica-popular.</b>	136
3.6.1 Datos Biográficos.	137
3.6.2 Aproximación analítica de la obra <i>Old Habana</i> .	138
<b>Conclusiones</b>	150
<b>Bibliografía.</b>	155
<b>Anexos.</b>	



# Introducción

# Introducción

## Hacia un enfoque crítico de la música cameral cubana a inicios del siglo XXI en un contexto foráneo.

La historia de la música cubana es un vasto, intrigante, dinámico, fascinante, sugestivo, excitante y a menudo avasallador fresco. De sus nebulosos orígenes al reconocimiento universal del que goza hoy en día, la música cubana ha crecido en estatura y sus aspectos folklóricos y populares han influenciado progresivamente el modo de hacer música de otras culturas.

OLAVO ALÉN RODRIGUEZ

### I

La música y la cultura cubana, han transcendido la escena internacional desde su aparición y desarrollo en los siglos XVIII y XIX; hoy, sin duda alguna, cumple un papel protagónico en el proceso de transculturación actuando con un sugestivo dinamismo. Tal como sugiere Leo Brouwer “ya no se puede hablar de una música *pura*, exclusivamente cubana. La música cubana ha influido en el mundo y el mundo ha influido a su vez en ella”.<sup>1</sup>

Al estudiar el entramado musical de compositores que se localizan en un ámbito foráneo, nos acercamos a un proceso de conexiones que comprende diferentes puntos de vista y que a su vez, se entrelaza discursivamente en un escenario que construye códigos culturales. Es este proceso, lo que precisamente conforma la motivación del presente trabajo de investigación. Con este enfoque, la indagación se aproxima en el estudio de la Música de Cámara cubana de comienzos del siglo XXI, que ha sido realizada en el contexto del trabajo creativo de compositores<sup>2</sup> formados en el Instituto Superior de Arte de La Habana, y que actualmente residen en el exterior del país.

<sup>1</sup> Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 1989.

<sup>2</sup> La muestra que se toma para el análisis consta de cinco de compositores pertenecientes a las graduaciones del Instituto Superior de Arte de La Habana comprendida en los años 1998-2008. Siguiendo el orden en el que aparecen en el Capítulo 3 son: Louis Aguirre, Irina Escalante, Ailem Carvajal, Mónica O'Reilly, Yalil Guerra.

Dentro de este marco, el trabajo brinda una especial atención analítica a la producción de Música de Cámara de cada compositor, así como a la conformación de tramas culturales que se han ido generando a partir de los nuevos entornos de vida, y su influencia para nuevas asimilaciones musicales, procurando alcanzar un encuentro con la identidad musical cubana y los lenguajes expresivos foráneos.

Es necesario aclarar que el estudio se centra en las obras de los compositores que nacieron en el siglo XX, pero que tienen su período de madurez creativa a inicios del siglo XXI. Aún correspondiendo a diferentes promociones, se encuentran unidos por pertenecer a la misma academia compositiva, con el mismo claustro de profesores, y por tener una importante producción de Música de Cámara antes y después de residir en el exterior.

“En Cuba, prácticamente el siglo XX no ha sido estudiado. Se trata de períodos de renovación en los que caen las viejas estructuras y surgen otras completamente nuevas; períodos que condicionan al compositor, diferentes niveles de aproximación a las fuentes de información, así como diferentes modos de conceptualización de estas fuentes. Es entonces cuando los teóricos se sitúan delante de una nueva realidad que pide imperiosamente ser interpretada, explicada y justificada”.<sup>3</sup>

La actual producción de jóvenes compositores y su labor artístico-creativa en el ámbito musical académico, es un objeto de análisis que la musicología cubana debe plantearse con mayor interés, para de esta manera, profundizar en su proceso de compresión y difusión. Esta problemática no sólo se refleja en el escenario de creaciones de Música de Cámara dentro de Cuba, la falta de investigaciones que aborden la importancia de la producción camerale de compositores cubanos que viven fuera de la isla hace que se reconsideré la validez del tema. Una aparente contradicción emerge cuando esta música que ha sido habitualmente excluida de la perspectiva cultural de la isla, representa y simboliza paradójicamente este arte en el ámbito foráneo, convirtiéndose en embajadora de la identidad musical cubana en el mundo.

En este sentido, el objeto de la investigación se concentra, en el desarrollo de un concepto que permita ubicar la música de los compositores seleccionados dentro de un entramado cultural, constituido por todos aquellos elementos musicales y extra

---

<sup>3</sup> Rodríguez Cuervo, Marta. *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea 1947-1980*, Tesis Doctoral del Departamento Arte III Contemporáneo, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

musicales, interpretando el ámbito músico-cultural cubano en una condición holística. De la misma forma, se estudian las interacciones musicales que se establecen entre los distintos estilos compositivos, determinando características comunes y divergencias en el lenguaje musical. La analogía que la producción musical indicada tiene con el escenario de la cultura musical en Cuba y la identidad que nos define, es uno de los objetivos del trabajo, replanteando el matiz con que se ha conducido el tema.

Es importante mencionar los cuestionamientos que desde hace algunas décadas han proliferado en torno a la identidad cultural cubana, y especialmente las investigaciones relacionadas con las formas en que ésta se manifiesta. Al respecto la musicóloga María de los Ángeles Córdova ha señalado que su conformación constituye un proceso, resultado de aportaciones y asimilaciones culturales que se han sintetizado y cristalizado a través de determinadas formas culturales.<sup>4</sup>

En este contexto, es importante que en algunos de los textos conocidos en la historiografía se considere el aspecto nacional como lugar de estadía y no pertenencia a la esencia del entendimiento de lo cubano.

Por lo antes señalado, hemos asumido como principios referenciales las ideas del antropólogo e investigador cubano Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*,<sup>5</sup> donde enfoca el término *transculturación* como el proceso de transformación cultural debido al contacto de dos culturas diferentes, surgiendo un intercambio dinámico, y consecuentemente nuevas ideas y configuraciones culturales.

En este ámbito, la utilización del concepto de *transculturación* dado por el investigador Josep Martí en su ensayo “Transculturación, globalización y músicas de hoy”<sup>6</sup>, nos resultó de complemento para nuestro enfoque, por ser de alcance explicativo para la interpretación de los más disímiles procesos culturales. La perspectiva de Josep Martí, dilata el espectro del término transculturación a todos los procesos de difusión entre entramados culturales que impliquen cambios formales, semánticos y funcionales

---

<sup>4</sup> Córdova de la Paz, María de los Ángeles. *Culturas musicales no hegemónicas: esencia y factores de transformación Cuba, siglos XVI al XIX*; Instituto Superior de Arte La Habana; 2005.

<sup>5</sup> Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Consejo Nacional de Cultura, Primera edición 1940, La Habana 1963.

<sup>6</sup> Martí, Josep. “Transculturación, globalización y músicas de hoy”. Boletín de Música. Revista Transcultural de Música #8 (2004) ISSN: 1697-0101. También en edición digital: URL: <http://www.casa.cult.cu/revistas/boletin/bole-tin8/marti.htm>.

en aquello que se difunde debido a la diferente constitución y dinámica interna de dichos entramados.

“El desarrollo de la ciencia de la cultura va demostrando que muchas problemáticas no resueltas aún en el campo de la música requieren de enfoques interdisciplinarios y de un entendimiento de entramados culturales, los cuales nos acercaran a una solución respecto a la problemática especificada”<sup>7</sup>

Otra mirada sobre identidad, que ha contribuido de manera significativa en el desarrollo del trabajo, ha sido la de la investigadora cubana Carolina de la Torre Molina, sus estudios dedicados al análisis del fenómeno identitario han favorecido a la conformación del concepto general planteado dentro del entramado musical referido, como se describirá en el transcurso del texto.

Los conceptos de identidad y transculturación manejados anteriormente son muy frecuentes en investigaciones musicológicas, pero nos preguntamos ¿hasta qué punto están bien definidos y delimitados? ¿son útiles como herramienta analítica para la presente investigación? Pensamos que sí, lo que debe ser cuestionado es si debemos entenderlos con toda la carga semántica que los antecede y no abrir el espectro. Sin la teoría de identidad, el concepto de transculturación evidentemente perdería fuerza y relevancia ya que son dos ideas que se complementan.

“En los términos clásicos del concepto, hay transculturación porque hay culturas que se identifican, o son identificadas como algo existente y diferente que entran en contacto, hay identidad entre otros motivos, porque la misma idea de transculturación implica la existencia de algo que se puede trascender y que, por tanto, posee su propia identidad. Las identidades sólo son reveladoras cuando interactúan entre ellas”<sup>8</sup>.

## II

A continuación, nos referiremos al uso de los conceptos desarrollados en el trabajo, los cuales se manejan en terminologías actuales del pensamiento musicológico. Algunos de ellos, no tan comunes en el medio, serán aclarados en el proceso de las reflexiones realizadas, sin embargo, sobre la conceptualización de la categoría musicológica de Música de Cámara encontramos provechoso explicar algunos en este momento.

---

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Martí, Josep. op.cit

El arte general en la contemporaneidad, manifiesta la necesidad de los artistas de remover fronteras entre los dominios estéticos tradicionales (pintura, escultura, música), poco a poco se ha tornado conceptualmente imprescindible fragmentar antiguas barreras que la tradición del arte occidental levantó entre las diferentes expresiones artísticas. La conciencia sobre el mundo contemporáneo provoca un giro en la mentalidad de los artistas que ha llevado a que éstos coincidan en que los fundamentos artísticos y estéticos de la época moderna deben transformarse.

Hoy, no existen -al menos como plataforma conceptual establecida- las antiguas jerarquías entre unos y otros medios artísticos, y muchas de las formas del arte han desechado parámetros clásicos como el exceso de subjetivismo y la originalidad<sup>9</sup>, generando nuevas morfologías a partir de simbiosis de diferentes propósitos estéticos y sociales.

*Música Académica* es uno de los términos manejados con frecuencia en el contexto de la investigación, por lo cual es pertinente realizar un acercamiento a la definición de la expresión. Conceptos como música popular, académica, nacional, tradicional, entre otros, que definen el siglo XX musicalmente, se desdibujan cuando intentamos delimitarlos con exactitud. La problemática de definir lo que en siglos anteriores se denominó Música Clásica o Culta, se hace cada vez más cuestionable. Muchas han sido las aproximaciones en la actualidad con nombres como *Música Contemporánea*, pero se nos dificulta su alcance cuando también es contemporáneo el rock, el jazz, el pop; otro nombre ha sido *Música de Vanguardia*, pero cada género tiene su vanguardia, existe una vanguardia del tango, de la nueva trova, del danzón por citar algunos géneros. También ha sido manejado el término de *Música Seria*, que es muy cuestionable; *Música Nueva*, que no incluiría la música de ayer, entre otras apreciaciones. Como se demuestra, la musicología actual exterioriza un vacío en cuanto a la utilización de una terminología adecuada. Sin embargo, con otra mirada, lo *académico* en arte es lo que ha pasado por una formación, sea el conservatorio o la universidad, entonces *Música Académica* sería la música de aquellos que han tenido una formación académica y que la practican con una cierta uniformidad. *Música Académica* es el término que aceptamos en el enfoque, pues los compositores

---

<sup>9</sup> *Crisis del concepto de originalidad: Papel del compositor, del intérprete, del público.* En obras como aquellas de John Cage, el intérprete asume un papel creativo fundamental, el compositor se limita a entregar desde redes de opciones hasta pautas muy vagas y generales. 4'33" de Cage es una propuesta donde se puede considerar que es el público y el medio ambiente quienes "realizan la obra".

seleccionados tienen un contexto específico que se acerca a la definición expuesta, aunque entendemos que aún el término es muy impreciso en el escenario musicológico.

En concordancia con el discurso propuesto, se tiene presente la utilización de conceptos como “*Deconstrucción, descentramiento, desdefinición*”, que tratan de explicar los nuevos paradigmas axiológicos en los que se debate nuestra modernidad. Si desplazáramos estos conceptos al arte musical nos permitirían tener otra visión de los fenómenos que se presentan en la actualidad, sin embargo, utilizamos los conceptos de deconstrucción y descentramiento como vías que nos permiten reflexionar acerca de las posiciones teóricas del arte musical contemporáneo, a partir del acervo crítico y reconstructivo de los actuales discursos filosóficos y de la cultura. [...] Con ello se trata de enriquecer las herramientas analíticas de la ciencia musicológica y de esta manera dar impulso integrador y de diálogos al establecimiento de un ejercicio crítico en música, que nos permite conectarnos con las principales tendencias del pensamiento contemporáneo”.<sup>10</sup>

Como menciona la musicóloga cubana Iliana Ross, la crisis actual de los criterios esenciales del arte como son: creatividad, técnica y trascendencia, que tienen su base en el pensamiento filosófico contemporáneo, han generado una superación de las barreras entre la alta y baja cultura, aquellas manifestaciones simbólicas, tradicionalmente excluidas de los espacios elevados del arte, forman una nueva representación que se define no por las marcadas diferencias entre un tipo de arte y otro, sino por la conjugación y la síntesis de principios estilísticos de ambas esferas.

En otro punto, trabajamos con los enfoques que el compositor, guitarrista y director de orquesta Leo Brouwer propone sobre el contexto cultural en que el creador actúa. Él designa el contexto como circunstancia que rodea al creador, dicho contexto - al que califica de vivencia- puede ser de orden filosófico, social, ambiental o político, e influye infinitamente más que la información técnica. Su ensayo, *La música, lo cubano y su innovación*, tiene el mérito de apartarse del lugar común de analizar la música cubana encerrada sólo en el marco de lo nacional y aportar para su análisis un enfoque universal planteando que la música cubana ya no es consecuencia de la música de dos continentes, sino la de todo el mundo.

---

<sup>10</sup> Ross González, Iliana. *Las interconexiones dialogísticas del arte musical contemporáneo*. España. 2000

Brouwer reconoce la importancia del antecedente histórico de la cultura del compositor como identidad nacional, no como fuente de imitación sin sentido, sino como fuente de conocimiento que le sirva de referencia para su propia identificación. En este marco, cuestiona por inoperante la dicotomía *música popular - música académica*, enfocándose en demostrar la interdependencia que existe entre ambas, además de considerar la diferencia no a partir de los géneros y estilos, sino de sus funciones sociales. Así mismo propone que el análisis contemporáneo no puede fragmentarse más en compartimientos estancos.<sup>11</sup>

En el concepto de análisis musical desarrollado para la comprensión del proceso, manejamos algunos criterios teóricos, con el fin de exhibir una concepción hermenéutica de los heterogéneos componentes expresivos de las obras como exponentes del lenguaje de los compositores. Partimos de la tesis del investigador Jean Piaget, quien sostiene que el sujeto y el objeto son en efecto dos aspectos irreductibles e indisociables del conocimiento y que su representación depende de la percepción y de las estructuras cognitivas del sujeto.<sup>12</sup> Esto nos remite, a que no existe un análisis objetivo a desentrañar.

“El sujeto que realiza el análisis no se encuentra *fuerza* del mismo, es parte del análisis y esa realidad condiciona los resultados, por lo que el resultado de un análisis depende de una determinada escala de valores que el sujeto remediablemente va a aplicar al objeto”.<sup>13</sup>

En esta investigación se desarrolla la propuesta de análisis sustentada en el criterio en activo, es decir, relaciones multivalentes e interactuantes que se desatan en una individualidad receptora-creadora a partir de tópicos específicos evocados, planteándonos que todo analista es a su vez sujeto perceptor-creativo de la obra a la que se enfrenta.

Los análisis estructurales y perceptivos se establecieron en los nuevos enfoques de la Musicología, basados en las ideas del compositor francés Pierre Boulez quien señala que lo que importa no es el *qué*, sino el *por qué*.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. Editorial Letras Cubanias, La Habana. 1989 Pág 10.

<sup>12</sup> Piaget, Jean. *Logique et connaissance scientifique*. París. Gallimard. 1967.

<sup>13</sup> Brouwer, Leo. Página 10.

<sup>14</sup> Boulez, *Relevés d'apprenti*. Paris: Éditions Du Seuil *Jalons (pour une décence)*. Paris: Christian Bougeois Éditeur. 1963.

Para Boulez, la obra en sí misma no es autónoma, él plantea que si uno pretende extraer algo realmente valioso de ella, en todo momento debe hacer referencia al creador que la concibió, contextualizar su pensamiento estético y sus lenguajes expresivos.

“El *por qué* por supuesto nos remite al compositor y a la enorme cantidad de decisiones que toda creación necesariamente implica [...], los procesos y materiales utilizados y aquellos descartados por éste. Por ejemplo, para analizar y comprender profundamente una obra del período dodecafónico de Schonberg, tanto o más importante que contar la cantidad de veces que utilizó las cuartas aumentadas, es el saber que jamás podríamos encontrar octavas”.<sup>15</sup>

En otra perspectiva, los análisis semánticos tienen un sustento teórico conceptual extraído de los trabajos del investigador y compositor Edson Zampronha utilizando su definición de sentido musical.<sup>16</sup> De la misma manera, el estudio espectral de las obras electroacústicas y mixtas se orientaron desde el manejo de las interacciones de materiales, enfocadas en análisis espectromorfológicos<sup>17</sup> y los de la Gestalt<sup>18</sup>.

Las indagaciones del joven musicólogo cubano Iván César Morales -quien reside actualmente en España- sobre compositores actuales cubanos y en especial las dedicadas a Louis Aguirre (uno de los creadores analizados), son antecedentes significativos de la investigación; como lo son también, los catálogos, partituras, audios, entrevistas y testimonios de los compositores seleccionados.

A partir de las exigencias que imponen los lenguajes musicales estudiados, se desarrolló una metodología de análisis con un enfoque plural y dialéctico.

La hermenéutica de este proceso amerita hacer reflexiones sobre los conocimientos obtenidos hasta el momento y su revaloración, logrando expandir diferentes horizontes de interpretación sobre el concepto cameral. El presente trabajo sugiere que la comprensión acerca de la música cubana está urgida de reinterpretaciones, las mismas que consentirían acceder a nuevas ideas inter o

---

<sup>15</sup> Zárate Ortiz, Juan. *Intermission VI*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Argentina. Año, 2005 .

<sup>16</sup> Zampronha, Edson. El sentido musical entendido como el conjunto de conexiones que el oyente realiza para transformar aquello que escucha en algo inteligible. La construcción del sentido musical. Publicado en Arte y Cultura III, estudios transdisciplinares. São Paulo Annablume FAPESP, pág 75-84.

<sup>17</sup> La Espectromorfología es un manejo de los materiales sonoros que dedica su atención al espectro de las alturas disponibles y sus transformaciones a través del tiempo.

<sup>18</sup> La Gestalt maneja las relaciones de similitud, proximidad, balance, simplicidad, complejidad, unidad, armonía entre otros elementos, que desarrollan los materiales sonoros en las obras de este formato.

transdisciplinarias, ampliándose de esta manera el espectro de posibilidades analíticas.

Finalmente, este proceso nos ha permitido llegar a algunos axiomas y decantaciones, sin que esto involucre un criterio único o una idea absoluta. La actividad y el dinamismo que describen los procesos de creación en pleno esplendor nos sumergen en una necesaria apertura que admite un pronóstico de la significación o replanteamiento de la obra en el proceso de pensamiento de los compositores detallados.

“Muchas veces ocurre en el desarrollo del complejo proceso de creación que, el pensamiento de uno o varios creadores, en un momento histórico concreto, sus modos de concebir la realidad y entornos y sus principios estéticos, aparecen resumidos de modo orgánico en una o varias de sus creaciones; pieza que funcionará entonces como especie de síntesis, no sólo en el sistema del artista en general o en un período de su producción en particular, sino también en la etapa histórica en cuestión”.<sup>19</sup>

### III

La estructura del trabajo se dispuso en tres capítulos que forman los siguientes contenidos:

**Capítulo 1:** Enfoca los distintos conceptos y debates en torno a la Música de Cámara contemporánea. De la misma forma expone las tendencias estilísticas generales en el ámbito camerístico cubano y vincula la Música de Cámara de la isla en el mundo de la música contemporánea acercándonos a las tendencias estéticas en general, descritas en la subjetividad y revalorización de géneros.

**Capítulo 2:** Circunscribe los conceptos *transculturación-aculturación-hibridación cultural*, relacionados al problema de la identidad y su impacto en un ámbito foráneo.

**Capítulo 3:** Parte del análisis de códigos estéticos, técnico-compositivos de la nueva generación de compositores cubanos en la primera década del siglo XXI. El caso de Louis Aguirre, Irina Escalante, Ailem Carvajal, Mónica O'Reilly y Yalil Guerra. Presentación. Síntesis biográfica y contextualización. Análisis estilístico de lenguajes y

---

<sup>19</sup> Rodríguez Cuervo, Marta. *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea 1947-1980*. Tesis Doctoral del Departamento Arte III Contemporáneo. Universidad Complutense de Madrid. 2001

componentes de sus obras a través de un estudio de los elementos musicales que refuerzan el carácter identitario.

### **Conclusiones.**

**Anexos:** Contiene las partituras analizadas y los catálogos de obras de los compositores referidos en esta investigación.

El proceso de indagación desarrollado, no sólo pretende abarcar el entramado cultural de los compositores que trascienden los márgenes identitarios hacia un imaginario universal, sino intenta ser un motivo de inspiración para el progreso de trabajos en esta sintonía.



# Capítulo 1

## Capítulo 1. Música camerale académica cubana.

### 1.1 Algunas consideraciones sobre su definición.

El arte contemporáneo [...] no puede existir sino como *reflexivo*; toda *belleza*, toda *inmediatez*, toda *armonía* deben serle negadas [...]. Por lo tanto, sólo la obra que imagina, que pone en imagen y no reproduce ningún dato, mejor dicho, sólo la obra que liquida la idea misma de un dato en sí [...] como presupuesto de la reflexión discursiva imaginativa, tendrá un valor.

MASSIMO CACCIARI

En el contexto del trabajo, es importante desde el principio mencionar la ambigüedad existente en la definición de Música de Cámara, lo cual nos obliga a replantear y teorizar sobre esta categoría musicológica. *Música de Cámara*, ha sido uno de los términos más empleados en el transcurrir de la historia musical, muchas veces se le atribuyeron propiedades ajenas a ella, y en otras, limitaron su alcance a elementos que sí le son inherentes. Para la historiografía tradicional, la Música de Cámara está ligada a un número de integrantes de un formato instrumental/vocal de géneros establecidos en la época del clasicismo, que se interpretan en un espacio relativamente pequeño e íntimo.

En otro enfoque, habitualmente la definición ha estado sujeta a la enunciación de rasgos característicos, sin diferenciar los niveles de importancia que tienen estos rasgos en la conformación de la categoría. Por lo general, se señalan los componentes organológicos, -el carácter del contenido, las relaciones de factura, entre otros elementos-, sin embargo, todas estas descripciones sólo pueden tener un uso práctico, pero no hacen posible su empleo en la elaboración teórica del concepto, aunque cuando nos referimos a la música es imposible teorizar sin aludirlos directa o indirectamente.

Por otro lado, es imprescindible señalar, que el género camerale en todas las épocas se ha encontrado a la vanguardia de los cambios estilísticos y técnicos, comportándose como un factor que favorece la evolución creativa. Muchos pueden ser los elementos que propician este proceso, entre ellos la factibilidad del formato

accesible, el desarrollo técnico de los músicos que integran los conjuntos camerales, y la reducción de financiamiento; pero lo cierto es que esta categoría de vanguardia se ha mantenido hasta nuestros días. A todo este acontecer, surge nos preguntamos cuáles son los parámetros estrictamente musicales que determinan la Música de Cámara. Consideramos que esta inquietud aún no tiene respuesta, casi siempre al tratar de responder esta pregunta se recurre a las poéticas que lo sustentan, sin que se produzca un acercamiento al organismo sonoro concreto.

La tradicional conceptualización de la Música de Cámara ha estado relacionada con la sonoridad acústica, así como también, a un delimitado número de músicos, una forma o género, sin embargo, desde el siglo XX estos criterios se han expandido hacia otras dimensiones. Son diversos los géneros (como la Sinfonía para piano solo del compositor Charles Alkan Valentín, la Ópera de Cámara *Orphée* de Philip Glass) y compositores que trabajan estas proyecciones<sup>20</sup>; la extensión, yuxtaposición e imbricación de elementos tímbricos, estructurales y semánticos, han comparecido como parte habitual del acontecer actual y del ámbito cameral, formulando nuevos tipos de interrelaciones.

En este contexto, el desarrollo musical llega a la disolución de los límites entre las obras escritas en lenguajes *académicos* y *comerciales* tomando a su vez fuerza el interés por expresiones folclóricas o populares (folclor urbano). Este proceso no es nuevo en la historia de la música, recordemos las Suites del período Barroco como la Giga, Alemanda, Courante, entre otras, que son danzas provenientes del folclor; o piezas musicales pertenecientes al período Romántico como la Polonesa, el Vals, la Mazurca que también tienen su conexión con el mismo estrato. Muchos pueden ser los géneros que han adoptado esta categoría, y los compositores que han diluido su lenguaje musical en esta técnica de relación de pensamientos; podemos nombrar entre otros a Villalobos, Ginastera, Bartok, Stravinsky, Piazzola, Gershwin y Bernstein.

Es evidente que en todo este acaecer se amplía el escenario de posibilidades sonoras y vuelven a surgir interrogantes referentes a las mencionadas terminologías ¿qué dimensión ocupa un piano acústico amplificado?, ¿qué percepción proyecta una obra electroacústica que utiliza morfologías acústicas?, ¿puede integrarse al concepto cameral una agrupación de pop, rock o folclor? Son preguntas complejas, que dan lugar

---

<sup>20</sup> Cage, Ligeti, Rodrigo Sigal, Louis Aguirre.

a diferentes criterios, exponiéndonos la ininteligible trama de elementos que describen estos ambientes sonoros. Hoy, es posible confirmar que las heterogéneas asociaciones de análisis desarrolladas, resultan insuficientes para explicar dichas relaciones. Acercarse a la problemática planteada desde las perspectivas del pensamiento, discurso y lenguaje musical, nos puede facilitar el proceso, siendo éstos los puntos de vista a desarrollarse en el tránsito de este capítulo.

Para acercarnos a esta idea, definiremos el lenguaje musical como “las leyes de construcción musical que se suponen deben generar expresiones coherentes”.<sup>21</sup>

“El lenguaje musical puede pensarse como la relación entre procesos, definido por las transformaciones, referencias sonoras y relaciones internas que controlan el contenido del material sonoro, es una conjunción de estrategias que conciernen elementos musicales que se pueden identificar como un grupo de leyes musicales o un método para lograr unidad”.<sup>22</sup>

A partir de estas definiciones, podemos plantear, que el lenguaje musical en la Música de Cámara, funciona con complicadas conexiones internas describiendo un refinado diseño. Las técnicas composicionales que se utilizan dentro del desarrollo discursivo de la Música de Cámara, se diferencian de los otros géneros por el singular cuidado individual con que son abordadas. Ejemplo de este criterio es que, cuando analizamos una obra orquestal y una camerale, las técnicas para el formato orquestal, son manejadas comúnmente con funciones generales, mientras que las camerale presentan un diseño individual y sutil que se conecta con un discurso macro conducido por las funciones operativas del mismo. De igual modo, las exigencias interpretativas en el ámbito camerale, asumen una complejidad de mayor envergadura por el papel de protagonismo que se adjudican los intérpretes.

Otro de los elementos que interconecta este entramado, y que identifica al sistema de la Música de Cámara, es a quién está dirigida y la percepción de la audiencia con relación a este género. El discurso que define la terminología, está ligado a un lugar restringido, donde se pueden percibir tenues detalles y apreciar la conducción e intimidad de pensamiento. En este sentido, la estética de la Música de Cámara exhibe a un género experimental (esta característica no es reciente, se viene manifestando en

---

<sup>21</sup> Cook, Deryck. *The Language of Music*. Oxford University Press, 1974. p. 212.

<sup>22</sup> Sigal Sefchovich, Rodrigo. Implementación de ideas en el Lenguaje, discurso y significado en la Música Electroacústica. Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Cuenca. México. 2009.

todo el devenir musical: cuartetos de Mozart, Beethoven, Brahms, Bartok) y por lo tanto genera lenguajes, comportándose como un laboratorio de ideas, sin dejar a un lado la obra de arte en sí misma.

El pensamiento compositivo en el ámbito de la música camerála actual, exige un heterogéneo acercamiento a las divisiones genéricas. Si antes un indicador principal fue la cantidad de ejecutantes, (para solista, dúo, trío, cuarteto, etc.), en el presente no funciona, por los complejos asuntos de la evolución musical. Las diversas posibilidades de interpretación dificultan delimitar el género a partir de esta sola consideración, por ejemplo, un intérprete con un ordenador sonoro puede crear un espacio musical más amplio que la misma orquesta sinfónica; pequeños ensambles de música comercial como por ejemplo el grupo Bond<sup>23</sup>, pueden dirigirse a auditorios de extensiones inimaginables. Por lo tanto, buscamos nuevos parámetros que nos ayuden a identificar o definir el fenómeno de la Música de Cámara, los mismos que pueden ser analizados desde la perspectiva del discurso musical, entendido como “la forma en la cual los elementos musicales fluyen y trabajan como evidencia de su relación y papel dentro de la red o jerarquía de la pieza”.<sup>24</sup>

Una obra de Música de Cámara acústica, que utiliza un discurso de intencional matiz de extensión tímbrica y que rompe con los conceptos y estándares occidentales clásicos sobre el sentido del límite, presenta un pensamiento y un lenguaje muy cercano a la estética electroacústica, sin dejar de ser un producto acústico y viceversa, una obra electroacústica que expone un pensamiento y lenguaje cercano a la estética acústica, presenta un pensamiento y discurso de esta índole, aunque sea interpretado por medios electrónicos.

Una nueva problemática referente al ámbito perceptivo se produce en el desarrollo de la música electroacústica; en este caso, en el escenario puede no aparecer ningún intérprete, sin embargo, un oído musical más o menos desarrollado, fácilmente indicará a qué género pertenece la obra escuchada (camerística o no).

---

<sup>23</sup> Bond es un cuarteto australiano de cuerdas compuesto por Haylie Ecker (primer violín), Eos Chater (segundo violín), Tania Davis (viola) y Gay-Yee Westerhoff (violonchelo). Su música es una fusión de música clásica con toques electrónicos y pop.

<sup>24</sup> Sigal Sefchovich, Rodrigo. *Implementación de ideas en el Lenguaje, discurso y significado en la música Electroacústica*. Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Cuenca. Mexico.2009.

Con todo lo antes expuesto, consideramos a la Música de Cámara como un sistema muy amplio, que se entrelaza con varios subsistemas, los mismos que a su vez se encuentran en diferentes tipos de relación unos respecto a otros. En el enfoque abordado analizamos varios indicadores que nos llevarán a aproximarnos a identificar la Música de Cámara.

**a). Música de Cámara según la función social:**

Tradicionalmente la Música de Cámara ha sido considerada como toda aquella que pudiera interpretarse en un espacio íntimo, teniendo un estatus académico. Hoy, es necesario replantearse y expandir esta categoría hacia otros formatos de diferente función social como son, las agrupaciones folclóricas y el folclor urbano. En este sentido, los límites y las jerarquías entre Música de Cámara, Popular y Académica, cada vez son más difusos y por lo tanto, no es pertinente establecer diferencias entre ellas.

**b). Música de Cámara según los componentes organológicos:**

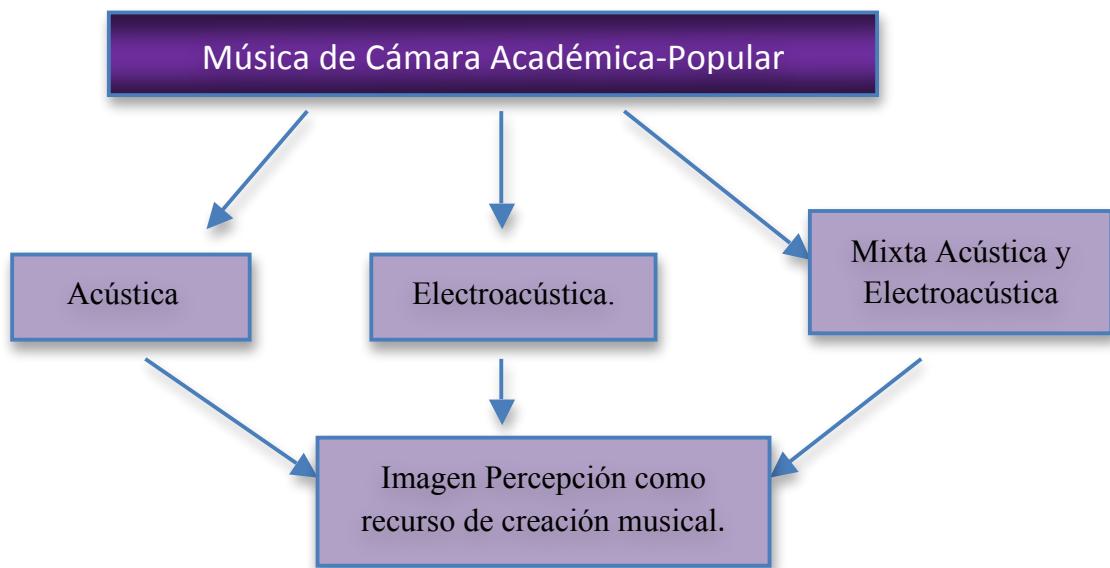
En la bibliografía consultada, los componentes organológicos que definen a la Música de Cámara son fundamentalmente los dúos, tríos, cuartetos, quintetos hasta llegar a agrupaciones de nueve integrantes, siendo ejecutada por instrumentos de cuerda, viento y piano, además de conjuntos vocales camerales tradicionales. Otra posibilidad, es la orquesta de cámara, muy utilizada en todas las épocas de la historia de la música, así como también, las obras para instrumentos solos que están incluidas en este contexto, aunque muy pocas fuentes la asumen en este grupo. En nuestros días, este escenario se ha dilatado con el surgimiento de nuevas tecnologías, emergiendo formatos compuestos por instrumentos acústicos y electroacústicos entre otras opciones posibles.

**c). Música de Cámara según las estructuras formales concretas:**

Este aspecto se refiere a los géneros concretos que interpreta la Música de Cámara tradicional, entre los que se localizan la sonata, las variaciones, las formas simples y compuestas, binarias, ternarias, el concierto grosso, y las obras para instrumentos solos; expandiéndose a los géneros folclóricos y a las formas creadas en el escenario académico de los siglos XX y XXI, donde se revelan nuevas relaciones de conexión con medios visuales, escénicos, electrónicos, etc.

Es necesario indicar, que al considerar estas dimensiones funcionales, quedan latentes interrogantes sobre la exacta interrelación entre ellas.

El análisis desarrollado, nos lleva a la problemática de la Música de Cámara en escenarios referidos a la percepción y expansión del término a otros ámbitos, como muestra el siguiente gráfico.



Ya que dichas interrelaciones poseen un alto grado de complejidad, por los criterios según los cuales se producen, sería necesario dilucidar otras posibles opciones. Si lográramos instituir una congruencia entre los elementos que conforman estos subsistemas delimitando qué aspectos son los que determinan estas relaciones, llegaríamos a principios muy recónditos sobre los que se asienta el arte musical.

Los paradigmas axiológicos adquiridos en la categoría camerá, forman una nueva representación, conjugación y síntesis de principios estilísticos y conceptuales. El análisis técnico desarrollado en el Capítulo 3, se acerca a una propuesta enfocada a través de diversas dimensiones de la Música de Cámara actual, abordando varios formatos de este género y fundamentada en las obras de los compositores seleccionados.

De esta manera, el tema presentado exige un análisis característico de los subsistemas descritos; iniciaremos con la Música de Cámara Acústica.

### **1.1.1 Música de Cámara Acústica.**

Música acústica, es un término relativamente nuevo en la Musicología, su definición pretende establecer límites entre el mundo sonoro que produce sonidos de forma acústica y varias formas de reproducciones o generaciones sonoras a través de medios electrónicos. Sin embargo, si en un principio se entendía con claridad esta definición, en la actualidad los alcances de estas categorías resultan imprecisos debido a las conexiones posibles. Hoy, la realidad creativa obliga de alguna manera a replantear estos términos y hablar sobre pensamiento musical acústico o electroacústico, como hemos reseñado anteriormente. Para realizar un análisis concreto de la perspectiva propuesta, en el Capítulo 3 nos acercaremos a la obra del compositor Louis Aguirre Rovira.

### **1.1.2 Música Mixta Electroacústica-Acústica y sus interconexiones.**

El avance tecnológico es uno de los aconteceres esenciales de nuestra cultura y sociedad. La relación de la música con la tecnología ha sido un proceso que se ha dado a través de todas las épocas con interacciones o relaciones diferentes, podemos mencionar la analogía existente en el barroco por ejemplo, con el desarrollo de los instrumentos de teclado dando como resultado el surgimiento del fortepiano. Incontables pueden ser los modelos de esta interrelación en la historiografía de la Música Académica, sin embargo, en el escenario actual, esta unión ha creado heterogéneas dimensiones de interacción.

El desarrollo en las últimas décadas de los medios tecnológicos ha traído consigo cambios considerables, no sólo por su masificación y acceso, sino también, por convertirse en un elemento dinámico e imprescindible en la sociedad. La música no se aleja de este acontecer, aplicando la tecnología como herramienta en la creación musical y de esta manera, formando parte del quehacer cotidiano del compositor contemporáneo. Este proceso tecnológico ha tenido diferentes impactos; por un lado, ha transformado la manera en que se grababa la música documentada en sus inicios; y por otro, ha transmutado el lenguaje y la estética que la cortejaba.

En la segunda mitad del siglo XX, surgieron las denominadas Músicas Concreta y Electrónica, dos estilos que se realizaban a través de soportes de grabación. Estos dos lenguajes compositivos fueron diluyéndose a la vez, creando dimensiones diversas y llegando a unificarse en lo que en la actualidad conocemos como Música Electroacústica; término que en el escenario contemporáneo por lo general, se refiere más a los medios utilizados que a una propuesta estética que la defina con exactitud, sin embargo, existe un sentido y un discurso con una profunda reflexión sobre el lenguaje musical que maneja, infiriendo de manera indiscutible sobre la interpretación, el pensamiento y la escucha de la música en general.

Por lo que podemos decir que la definición de Música Electroacústica presenta algunos aspectos controversiales que han limitado la elaboración definitiva de un único criterio.<sup>25</sup>

En otro aspecto, cuando analizamos el transcurrir de la Música Electroacústica, sus diversas tendencias y sus constantes correlaciones dificultan la tarea de categorizar u organizar los géneros y las clasificaciones que se han vinculado con ella. En este sentido Juan de Dios García menciona:

“No es fácil establecer una clasificación definitiva y completa, cuando no imposible, porque muchos de los géneros han constituido pequeñas experiencias aisladas y luego abandonadas, porque otros, son fruto de hibridaciones o se encuentran en la misma frontera de la música, y otros, porque simplemente son asimilables a diversos campos”.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Uno de los enfoques de la definición es el emitido por el diccionario Grove de la Música: “Música en la que la tecnología electrónica, hoy en día fundamentalmente basada en computadoras, es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros, y en la que los altavoces son el medio principal de transmisión. Hay dos géneros principales. La música acusmática se crea para ser escuchada a través de altavoces y sólo existe en forma de grabación (en cinta, disco compacto, o algún tipo de almacenamiento en computadora). En la música electrónica en vivo (live electronic music) la tecnología es usada para generar, transformar o disparar sonidos (o una combinación de éstos) en el acto de la interpretación; esto puede incluir la generación de sonidos con voces e instrumentos tradicionales, instrumentos electroacústicos u otros dispositivos y controles ligados a sistemas basados en computadoras. Ambos géneros dependen de la transmisión por altavoces, y una obra electroacústica puede combinar elementos acusmáticos y en vivo. (Fuentes: Simon Emmerson, Denis Smalley (2001). The New Grove Segunda edición. StanleySadie,editor). (Electroacoustics).

El uso de la electricidad para la concepción, creación, realización, almacenamiento, producción, interpretación, distribución, reproducción, percepción, entendimiento, visualización, análisis, comprensión y conceptualización del sonido. (Fuente: Kevin Austin, con un agradecimiento a Michael Century).

<sup>26</sup> García, Juan. *Revista Musicalia Nº2. Electroacústica*. Consultado 20 de Junio de 2009 de Juan de Dios. [http://www.csmcordoba.com/musicalia/musi02\\_03.pdf\(2002\)](http://www.csmcordoba.com/musicalia/musi02_03.pdf(2002)).

Sin embargo, una aproximación imprescindible y necesaria a la codificación de los géneros de la Música Electroacústica puede considerarse la de las relaciones históricas, estéticas e instrumentales. En el contexto que nos incumbe, el propósito es catalogarlas de la siguiente manera: Música concreta<sup>27</sup>, Música electrónica pura<sup>28</sup>, Música grabada<sup>29</sup>, Música electrónica en vivo<sup>30</sup>, Música para sonidos grabados (electroacústica grabada en vivo) e instrumentos en vivo (Música Mixta).

Las diferentes clasificaciones tienen un aspecto en común, y es que todas se componen, generan, y procesan por medios electrónicos. En este sentido, el razonamiento incluiría a casi toda la música que se produce y se escucha en la actualidad, por lo que el criterio de selección no estaría en los instrumentos solamente, sino también, en los procedimientos creativos, la intención, la estética y los conceptos asumidos por el compositor.

Es necesario detener la atención en el término Música Mixta, definido en el ámbito de la Música Electroacústica habitualmente como “aquellas obras en las que se ejecutan instrumentos (acústicos) tradicionales junto a una grabación, o a música compuesta digitalmente (en forma interactiva) en tiempo real”.<sup>31</sup>

Existe también la definición de Música para Cinta o *tape music*, que en un principio estaba vinculada a la música que trabajaba la cinta magnética; actualmente el término mantiene su uso a pesar de que el formato puede ser cualquier objeto de almacenamiento como el CD, DVD, o un disco duro.

Los grados de interacción que se producen en la Música Mixta, se consideran factores que juegan un papel importante en las estrategias compositivas, y son una de las variables que más se exploran en los análisis enfocados a esta categoría musical.

---

<sup>27</sup> Comienza con Pierre Schaeffer en París, y consistía en crear nuevas sonoridades grabando sonidos producidos naturalmente o por instrumentos convencionales.

<sup>28</sup> Es una propuesta creada por la Escuela Alemana representada por Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen que se fundamentaba en música grabada cuyos sonidos son producidos por fuentes electrónicas.

<sup>29</sup> Se basa en la combinación de sonidos electrónicos y concretos (hoy en día conocida generalmente como electroacústica).

<sup>30</sup> Interpretación en vivo de sonidos que son modificados inmediatamente por aparatos electrónicos.

<sup>31</sup> *Electroacoustic Resources Site*. Obtenido de Music, Technology and Innovation Research Centre at De Montfort University: <http://www.ears.dmu.ac.uk/>

“La relación entre las fuentes electroacústicas y la interpretación musical en vivo, ha demostrado ser compleja y muchas veces antagónica [...]. Uno de los objetivos principales de la música electrónica será liberarse de las limitaciones impuestas por las prácticas interpretativas tradicionales de la música occidental, a pesar de lo cual, el instrumentista nunca dejó de ser fuente y proveedor de material sonoro para el compositor electroacústico, o fuente y medio de expresión, simultáneamente”.<sup>32</sup>

“La fusión es uno de los niveles que se mencionan a menudo en la relación instrumento y electroacústica, pero la oposición y el contraste constituyen también elementos importantes en el discurso musical; a esto se suman los procesos intermedios o transiciones entre materiales que forman puntos de articulación a tener muy en cuenta en el análisis”.<sup>33</sup>

Por otro lado, las relaciones que se establecen entre los materiales sonoros, forman una conjunción de estrategias que dan lugar al contenido musical de las obras.

“En una pieza mixta las ideas emergen de la importancia dada a los sonidos individuales, a la relación entre los elementos musicales y al comportamiento de los medios. A pesar de que su posible identificación puede variar, las diferencias entre elementos comparados son las que crean un sentido de desarrollo. Un proceso de transformación controlado en cualquier campo va a generar una evolución dirigida del material musical; por consiguiente, las ideas pueden ser enlazadas y se establece el discurso musical”.<sup>34</sup>

En la estructura del trabajo, se tiene en cuenta dos enfoques de interacción de materiales que nos relacionaron con las obras analizadas en este aspecto, la Espectromorfología y la Gestalt. La Espectromorfología es un manejo de los materiales sonoros que dedica su atención al espectro de las alturas disponibles y sus transformaciones a través del tiempo.

”Un abordaje spectromorfológico propone procesos y modelos espectrales y morfológicos, y provee un marco de trabajo para entender las relaciones estructurales y los comportamientos tal como se experimentan en el fluir temporal de la música”.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Emmerson, Simon. (1998). “Acoustic/Electroacoustic: the Relationship with”. *Journal of New Music Research*, pp. 146-164.

<sup>33</sup> Menezes, Flo. *For a morphology of interaction*. L. Landy, Ed. *Organised Sound*, VII (3), 2002, pp.305-311.

<sup>34</sup> Sigal, Rodrigo. *Compositional Strategies in Electroacoustic Music*. London, 2009.

<sup>35</sup> Los conceptos y la terminología de la Espectromorfología son herramientas para describir y analizar la experiencia de escucha. Las dos partes del término se refieren a la interacción entre espectro sonoro (espectro-) y los modos en que éstos cambian y son modelados a través del tiempo (-morfología). El espectro- no puede existir sin la -morfología y viceversa, se le debe dar forma a algo, y la forma debe tener un contenido sonoro. Aunque el contenido espectral y el modelado temporal están indisolublemente unidos, necesitamos ser capaces de separarlos conceptualmente con propósitos discursivos, no podemos describir a la vez a lo que se da forma y a las formas mismas. Cada componente del término pertenece a otra disciplina (visual, lingüística, biológica, geológica), lo que es apropiado,

En el mismo contexto la teoría de la *Gestalt*<sup>36</sup> y algunos de sus principios nos permitirán acercarnos a aspectos que no sólo vinculan la materia sonora, sino también el importante papel de la percepción.<sup>37</sup>

Entre los lineamientos que utilizamos citamos los siguientes:

- Balance - Punto Focal - Figura - Fondo - Pregnancia.
- Correspondencia Isomórfica - Simplicidad.
- Proximidad (o Conectividad) - Similitud (o familiaridad).
- Continuidad (o dirección) - Dirección común - Cierre - Unidad/Armonía.

Las obras seleccionadas para el análisis de esta perspectiva y desarrollado en el Capítulo 3 son: *Figuraciones y Escenario Cubano* de Irina Escalante Chernova y *Resonancias* de Ailem Carvajal Gómez.

---

dado que la experiencia musical atraviesa múltiples disciplinas (Smalley, Denis, 1986). Spectromorphology and Structuring Processes, en Simon Emmerson, editor. *The Language of Electroacoustic Music*. Basingstoke: Macmillan; y Denis Smalley (1997). Spectromorphology: Explaining Sound-shapes. *Organised Sound* Vol.2, No. 2. Cambridge: Cambridge University Press).

<sup>36</sup> Percepción gestáltica: Las leyes de la percepción fueron enunciadas por los psicólogos de la Gestalt (Wertheimer, Köhler y Koffka); quienes en un laboratorio de Psicología Experimental observaron que el cerebro humano organiza las percepciones como totalidades (Gestalts) de acuerdo con ciertas leyes a las que denominaron "leyes de la percepción". Estas leyes enuncian principios generales presentes en cada acto perceptivo demostrando que el cerebro hace la mejor organización posible de los elementos que percibe, y así mismo explican cómo se configura esa "mejor organización posible" a través de varios principios. Citado de Ricardo de Armas. *El proceso creativo en la obra para electroacústica y video*.

<sup>37</sup> Schachter, Daniel. *Towards new models for the construction of interactive electroacoustic music discourse*. *Organised Sound*, XII (1). Argentina.2007, p. 69

## 1.2 Interconexión entre música, percepción e imagen.

La relación entre imagen y sonido es muy antigua, entre los primeros antecedentes no se puede dejar de mencionar la grafía y las relaciones establecidas por Pitágoras con sus armonías de color y sonido, en este ámbito la historiografía musical recoge diversas vinculaciones de esta analogía según el contexto. La finalidad integradora de manifestaciones plásticas y escénicas en la ópera y el drama musical, así lo confirman. En el escenario instrumental se pueden citar: *Cuadros de una Exposición* de Modest Mussorgsky, *Prometeo* de Schriabin, *Drama mit Musik* de Arnold Schönberg, entre otras. Sin embargo, es a inicios del siglo XX, donde se comienza un nuevo proceso de interconexión artística, destacándose algunos movimientos que de manera significativa proveen soporte a esta relación, como los movimientos vanguardistas Dada y Futuristas. Es importante destacar que el impacto del cine y la inserción de la música en este contexto, provocó un sustancial estímulo para las interconexiones audiovisuales.

La aparición y masificación de los nuevos medios digitales para la manipulación del sonido y la imagen ostentan un espectro amplio de posibilidades y retos.

“Ya no se trata de realizar un arte basado en los caminos de las sonoridades y su semántica, se trata entonces de la necesidad de buscar en senderos de las corrientes complementarias a las nuevas posibilidades tecnológicas. Esto quiere decir que el músico por sí solo ha dejado de existir, para convertirse en una especie de diseñador que debe reconocer el impacto visual de lo sonoro, lo cual apunta a la búsqueda de representaciones de orden sinestético, que obligatoriamente debe involucrarse con todos los rangos de la percepción”.<sup>38</sup>

La actualidad requiere que los artistas de diferentes esferas se vean incitados a comunicarse y a establecer una interacción de retroalimentación mutua. La superación de disciplinas en el arte y la búsqueda de medios adecuados para crear, se intensifica cada vez más, las expresiones multimediales y el performance de forma especial dentro de esta etapa post disciplinar, son sólo algunas de las nuevas propuestas de superación radical de los conceptos tradicionales en la música. La amplia gama de posibilidades expresivas transdisciplinarias, produce fructíferas relaciones con otros dominios.

Con este antecedente, es posible concebir el concepto de Música de Cámara sintonizado al proceso, dilatando sus expresiones a otras manifestaciones artísticas. Las

---

<sup>38</sup> Cardona Torres, Héctor Fabio. “Lo sonoro del arte al diseño”. Ensayo. Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

demarcaciones tímbricas y semánticas en las que se describía el término se extienden a otras contingencias donde es viable considerar el resultado como obra total.

Para el propósito analítico de este tipo de interconexión, hemos seleccionado la obra de Mónica O'Reilly, la cual se encuentra en los límites de la escena sugerida.

### **1.3 Hacia una nueva estética de relación entre la música popular-académica.**

La problemática actual en cuanto a las relaciones de la llamada música “popular” y “académica” es muy latente. Hacer alusión a las asociaciones de esta interrelación, lleva a múltiples reflexiones. Cuando intentamos definir qué es música académica y música popular no podemos abarcar con precisión ni demarcar sus límites exactamente; este enfoque cada vez se hace más discutible.

Intentando una proximidad a estas discordantes categorías exponemos que, *académico* en arte es lo que ha pasado por una formación, sea el conservatorio o la universidad; entonces, *música académica* significaría la música de aquellos que han tenido una educación académica y que la practican con una cierta uniformidad entre ellos, además de estar elaborada con un sentido de complejidad estructural y de tradiciones sonoras de heterogéneas fuentes, no obstante, esta conceptualización resulta imprecisa, pues también existe este tipo de proceso en géneros considerados populares como el Jazz, el Pop, el Tango, etc. En otro aspecto, cuando intentamos definir la música popular, se nos dificulta manejar un sólo criterio, ya que esta condición incluye la música folclórica, y al folclor urbano, este último da lugar al nacimiento de la música comercial, sin precisar conceptualmente cuáles son los parámetros estrictamente musicales que determinan el término, y sin que se produzca un acercamiento al organismo sonoro concreto.

Son indiscutibles las diferentes expresiones de música popular que se mencionarían en esta visión, “pero cabe destacar que si esta categorización de música popular sigue teniendo alguna clase de fundamento radica justamente en la ambigüedad de sus rasgos”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Corrado, Omar. *La música popular para ser escuchada*. Archivo de la Universidad de Cuenca. Facultad de Artes.

La convergencia del músico contemporáneo en este ambiente dual, desdibuja todo contorno creado desde este enfoque, por lo que es importante referirse a las funciones que ocupa la música de Cámara. La masificación de los medios electrónicos ha provisto nuevos contactos, así como variadas formas de circulación de la cultura (el concierto, el recital) que anteriormente habían sido exclusivas de determinados estratos físicos y sociales.

“Es importante subrayar las transformaciones que han introducido los medios electrónicos, en nuestra percepción del espacio y del tiempo, desterritorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano, lo actual y lo pretérito, haciendo próximo aquello que cruza nuestro espacio físico cotidiano independientemente de su lugar de origen. En el ámbito doméstico se crea una espacialidad transcultural donde *todo llega sin tener que salir a buscarlo*”.<sup>40</sup>

La grabación aporta una experiencia que cambia la manera en que escuchamos música, brindando nuevas posibilidades para el sentido de valores y percepción, a través del acercamiento con los receptores. En este contexto, es significativo el discurso que entrelaza la recepción y circulación pública de la música.

“Las relaciones existentes entre la música y su recepción - los lugares y los medios donde, y a través de los cuales, se escucha y se *hace presente*- se han transformado de manera sustancial [...]. El espacio de la música estaba limitado al espacio de su ejecución [...], era una experiencia espacio temporal sincrónica [...]. Hoy la “escucha” y la experiencia es muy diferente. Podemos oír música donde queramos, en salas de concierto, discotecas, reproductor de mp3 [...], la música está en todas partes”.<sup>41</sup>

El acontecer de la industria cultural de masas y los medios electrónicos, cambiaron las representaciones y valores antes existentes de la comunicación. Walter Benjamin, fue uno de los primeros en resaltar la relación entre las transformaciones de las condiciones de producción cultural, que las industrias culturales aportaban, y los cambios en los modos de percepción y experiencia social.<sup>42</sup>

Como consecuencia de este proceso de intercambio cultural y desarrollo tecnológico, se provoca un estado de hibridación musical que se convierte en una estrategia y un nuevo recurso creativo, “este proceso de hibridación y transculturación -

---

<sup>40</sup>Bono, Julián Ruesga. *Intersecciones La música en la cultura electro-digital*. arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea Área de Cultura. Sevilla. 2004.

<sup>41</sup>Ibidem., p 9.

<sup>42</sup>Ibidem., p 10.

la nueva reinscripción de la música global con la significación local- muy frecuentemente produce rasgos distintivos musicales”.<sup>43</sup>

La complejidad de lenguajes y discursos musicales empleados por los géneros llamados *populares*, dan a entender que nos encontramos en otra dimensión. Los materiales rítmicos, tímbricos, estructurales y armónicos, son elementos que en ambas extensiones (popular-académica) han tenido una transformación intensa. Cabe resaltar el pensamiento tímbrico de los Beatles, el manejo de melodías atonales en King Crimson, el perfeccionamiento armónico, tímbrico, estructural de géneros como el Jazz, el Pop, el Tango, por indicar algunos ejemplos. Entonces, este tampoco es un elemento que crea una distancia en las categorías mencionadas.

La importancia que se le otorga en la actualidad a “escuchar” la música, produce uno de los acercamientos más profundos al pensamiento de la música académica, siendo un elemento que integra el sentido de hibridación ya antes referido. Si algo diferencia estas categorías hoy, es la comercialización y la huella que aún mantienen ambos términos sobre su impacto, en este caso, estético en la música académica y sociológico en la música popular, y no su contenido sonoro.

En este sentido, trabajamos con la obra de Yalil Guerra, su sutil manejo de relaciones semánticas y técnicas en el contexto camerale aportan a su producción un peculiar discurso basado en un matiz de evidente intertextualidad.

#### **1.4 Un acercamiento al desarrollo de la Música de Cámara Cubana.**

Al ser inverosímil un análisis en detalle de todos los aspectos estilísticos de lenguajes y géneros de la música camerale tradicional y actual cubana, sólo enfocaremos los que de acuerdo a nuestro interés constituyen algunos principios constructivos.

El final del siglo XVIII, como señalan los historiadores de la cultura cubana, es reconocido como el punto de partida del desarrollo de la Música de Cámara académica en Cuba. La labor creativa del maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba, Esteban Salas, expone innegablemente un progreso en este sentido. Sobre sus creaciones el investigador cubano Helio Orozco quien desarrolló trabajos importantes en la Academia de Ciencias de La Habana dice lo siguiente:

---

<sup>43</sup> Ibidem., p 13.

“Su música se ubica dentro del marco estilístico de finales del barroco, con elementos notables del clasicismo. Posee naturales influencias de músicos italianos y españoles, pero ante él, sin duda, estamos en presencia de una sensibilidad americana”.<sup>44</sup>

Es importante referir, que en esta época Cuba vivía una activa vida artística, donde acontecían diversos eventos relacionados con la música académica. Las frecuentes visitas de artistas europeos, que ofrecían conciertos de música litúrgica y profana formaron parte del escenario cultural cotidiano que describía la isla. Sin embargo, el valioso aporte de Esteban Salas es ser el primer músico profesional nacido y formado en Cuba. Su significativa producción, como indica el investigador Jesús Cairo, “presenta una interesante sensibilidad musical en una época donde la ideología consistía en que el nacido en Cuba no se sintiera español, pero al mismo tiempo sí se sintiera parte de lo que era la cultura española”.<sup>45</sup>

“Las primeras composiciones realmente creadas en suelo cubano, como lo son las obras de Esteban Salas (1725-1803) o de Juan París (1759-1845), son de carácter litúrgico y vocal, a las que se añaden algunos ejemplos de música sinfónica y de cámara de tipo simplista. Se trata, claro, de una música totalmente enraizada en las tradiciones musicales europeas, que va de dosis pequeñas de formas polifónicas derivadas de Palestrina, Orlando di Lasso, Victoria o Handel, a numerosos ejemplos homofónicos que toman como ejemplo a Haydn y a Telemann”.<sup>46</sup>

La nueva etapa del desarrollo de la música cameral académica cubana se relaciona con el inicio del siglo XIX. Es en este período, cuando podemos observar los primeros resultados de un pensamiento musical, específicamente cubano, convirtiéndose en las incipientes derivaciones de lo que pudiéramos llamar una cultura, donde confluyen no solamente la cultura criolla, sino que progresivamente se instaura la cubana. Se evidencia entonces una corriente nacionalista entre los compositores e intérpretes que se dedicaban a la música académica. Esta tendencia se manifestó en creadores como Ignacio Cervantes, Manuel Saumell, y Nicolás Ruiz Espadero. Sus obras definieron la danza para piano, cristalizando un nuevo género denominado “Danza de concierto”. A pesar de la inherente sencillez de la forma, las danzas se distinguían por una diversidad melódica, rítmica, y textural que advertía una

<sup>44</sup> Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana biográfico y técnico*. Editorial Letras cubanas. La Habana. 1981.

<sup>45</sup> Cairo Gómez, Jesús. “Coloquio sobre música Cubana”. Revista Cúpulas Nº 14, La Habana.2003.

<sup>46</sup> De la Vega, Aurelio. *Breve Historia de la música cubana*. [www.ilikecuba.com/musica-cubana/historia-musica-cubana.htm](http://www.ilikecuba.com/musica-cubana/historia-musica-cubana.htm). Consultado en febrero del 2010.

estilización de la técnica y el pensamiento pianístico; donde este género musical referido adquiere una doble función, por un lado, se relaciona con las tradiciones del folclor urbano que podría ser bailado en el salón, y por otro, podía ser escuchado en un auditorio de concierto.

“Hay que esperar hasta los albores del siglo diecinueve para encontrar finalmente las primeras expresiones de una música que suena diferente a los modelos europeos, primordialmente en lo que se refiere a los aspectos rítmicos. De la contradanza "San Pascual Bailón" (anónima, 1803) a las contradanzas de Manuel Saumell (1817-1870), que vienen a ser los primeros acentos, a veces exquisitos, de una música verdaderamente cubana, un modo de sonar realmente autóctono toma cuerpo en pocos años. A partir de este momento y de este desarrollo, la fertilidad y la influencia de la música cubana estarán aseguradas”.<sup>47</sup>

Es indiscutible, la riqueza expresiva que desarrollan estas piezas para piano, intertextualizando elementos provenientes de diferentes culturas (africanas, europeas y latinas) y a su vez, conformando lo que se identificaría como cultura cubana. Cabe resaltar, que en muchos textos estas piezas han sido comparadas con las danzas de Chopin, Grieg, Dvorak, Albeniz, Glinka y Granados en los términos del papel desempeñado por ellas en el desarrollo del estilo nacional de sus respectivos países. En este marco, la compositora, pianista y guitarrista Olga de Blanck menciona: “las Contradanzas de Saumell representan el epílogo del clasicismo musical criollo, y las danzas de Cervantes la plenitud del criollismo romántico en nuestra música. Ambos géneros son la síntesis de la música cubana del siglo XIX y el punto de partida de toda la música cubana del XX”.<sup>48</sup>

De la misma manera el afamado novelista y narrador cubano Alejo Carpentier<sup>49</sup> expone:

“La cubanidad en la contradanza de Saumell y Cervantes es natural, le brota sin esfuerzo [...], es un nacionalismo medular, profundo”.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Ibidem. p2.

<sup>48</sup> Blanck, Olga y Gisela Hernández. *Ignacio Cervantes: Cuarenta danzas*. Ediciones De Blanck. La Habana. 1959.

<sup>49</sup> Carpentier influyó notablemente en la literatura latinoamericana. Es considerado uno de los escritores fundamentales del siglo XX en lengua castellana y especialmente uno de los artífices de la renovación de la literatura latinoamericana, en particular a través de su notable estilo de escritura que incorpora varias dimensiones y aspectos de la imaginación .

<sup>50</sup> Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

En este espacio, también se destacan virtuosos instrumentistas que atraviesan las fronteras internacionales, como el pianista José Manuel Jiménez, la pianista y compositora Cecilia Aritzi, y los violinistas Claudio José Domingo Brindis de Salas y José White, entre otros. La influencia de esta generación, ha trascendido el acontecer de la música cubana que siempre vuelve la mirada hacia la manera de sintetizar formas de la cultura occidental y del mundo con los elementos intrínsecos.

Entrada la primera mitad del siglo XX, el arte musical se vio representado por Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Ernesto Lecuona, compositores que fueron fundadores del afrocubanismo y del sinfonismo cubano. Sus creaciones, ciertamente mantenían influencias europeas, pero también revelaron otro panorama musical relacionado a la identidad cubana, y hasta hoy forman parte del repertorio nacional e internacional. De esta manera, establecen un interesante diálogo intercultural donde se retroalimentan las interacciones musicales. En este contexto, se pueden analizar las relaciones mutuas de lenguajes compositivos que se producen entre la producción artística cubana y la que se gestaba en el mundo. Es importante traer a escena, la *Rítmica 5* de Amadeo Roldán que junto a la obra *Ionisation* de Edgar Varese, conectan un novedoso lenguaje tímbrico y rítmico, que revela un intencional matiz vanguardista para la época. Por otro lado, coexistieron otras vinculaciones impregnándose del mismo modo del pensamiento estético de las obras de Stravinsky y Bartók, proveyendo indicios activos de un proceso de globalización.

“Las ricas y atrevidas paletas armónicas, su uso de las grandes formas sinfónicas y su magnética manipulación de las fuerzas orquestales lograron situar por vez primera a la música cubana dentro de la música de arte contemporáneo universal. Los dos ballets de Roldán *La Rebambaramba* (1928) y *El Milagro de Anaquillé* (1929), y el poema sinfónico de Caturla *La Rumba* (1933) siguen siendo imponentes y valiosísimos documentos de la música de arte cubana [...] del binomio Roldán-Caturla al presente, la música culta cubana ha continuado creciendo en poder e imaginación, despertando un creciente respeto y admiración internacionales”<sup>51</sup>.

Con un particular dinamismo identitario se conecta la segunda mitad del siglo XX, representada por compositores como José Ardevol, Harold Gramatges, Carlos Fariñas, Leo Brouwer, Roberto Valera, por citar algunos. Su cuantiosa y trascendente producción camerlal ha dado frutos en numerosos reconocimientos, por otro lado, sus

---

<sup>51</sup> De la Vega, Aurelio. *Breve Historia de la música cubana*. [www.ilikecuba.com/musica-cubana/historia-musica-cubana.htm](http://www.ilikecuba.com/musica-cubana/historia-musica-cubana.htm). Consultado en febrero del 2010.

significativas actividades en la docencia, la interpretación, la dirección de coros y orquestas amplían un espacio vital en la música contemporánea cubana.

Es preciso indicar, que José Ardévol junto a Harold Gramatge, Gisela Hernández, Hilario González y Argeliers León, crearon el Grupo de Renovación Musical<sup>52</sup>, donde además de compartir técnicas y pensamientos estéticos comunes, posiblemente fundaron las bases de la academia de composición cubana. Paralelamente existió otro grupo de compositores que trabajaron independientemente de los postulados estéticos de Renovación Musical, entre los cuales se encuentran Julián Orbón y Aurelio de la Vega, quienes finalmente desarrollaron su carrera compositiva desde la diáspora.

“Ambos son, según afirma el musicólogo Gérard Béhague, los dos más conocidos compositores cubanos de música de arte de la segunda mitad del siglo veinte. Orbón, de modo muy efectivo e interesante, mezcló Canto Gregoriano, viejas formas musicales españolas, modalidad, avanzadas armonías contemporáneas y melo-ritmos cubanos para crear una música poderosa enmarcada por una magnífica y refinada excelencia técnica. Entre otros honores, Orbón fue elegido como miembro de la prestigiosa Academia Norteamericana de Artes y Letras. De la Vega escribió las primeras composiciones cubanas atonales y de inmediato dodecafónicas y ha compuesto varias obras electrónicas e importantes obras sinfónicas que son tocadas muy a menudo por numerosas orquestas a través de todo el mundo. Dos veces, De la Vega ha sido galardonado con el codiciado Premio Friedheim del Kennedy Center for the Performing Arts ”.<sup>53</sup>

Por todo lo antes expuesto, se deriva que el proceso músico-cultural cubano está inmerso en un entramado de conexiones que cada día amplía su percepción y dimensión. En este sentido, es elocuente expresar tal como lo hace María de los Ángeles Córdova, que la cultura musical (en tanto elemento del sistema general de la cultura) no es un fenómeno homogéneo y en la actualidad este término se ha dilatado a otras extensiones. La Música de Cámara en Cuba no ha sido la excepción, este género

<sup>52</sup> El Grupo de Renovación Musical se constituyó en 1942 en La Habana, bajo la dirección del músico catalán José Ardévol. Lo formaron hasta 1948, jóvenes músicos que estudiaron con este compositor en el Conservatorio Municipal, entre ellos Harold Gramatges, Edgardo Martín, Julián Orbón, Argeliers León, Hilario González, Serafín Pro y Gisela Hernández, y contribuyó a que el medio musical cubano se pusiera al día, no sólo en lo que respecta a nuevas corrientes musicales, sino en el conocimiento de la música del Renacimiento, el Barroco y del Clasicismo. El grupo organizó numerosos conciertos en la sala de la antigua sociedad Lyceum, para dar a conocer la obra creadora de sus propios compositores. Alentó entre sus miembros a futuros directores, ejecutantes, críticos y profesores, quienes han creado durante todos estos años las condiciones para el desarrollo ulterior de la composición, la Musicología y la interpretación, influyendo a su vez notablemente en integrantes de las generaciones siguientes.

<sup>53</sup> Ibidem., p 5.

también tiene profundos rizomas en la integración de culturas musicales de muy variadas procedencias, y en el sincretismo que describe la producción en su territorio y fuera de éste. Por lo que se puede afirmar, que el proceso de formación musical de la isla, ha sido el resultado de la asimilación de elementos culturales y no de sistemas orgánicos, deduciendo su carácter variante y no homogéneo.

La música cubana ha ejercido gran influencia en la cultura musical universal, y las interconexiones que ha provocado han resultado muy significativas; pero, paradójicamente estos aspectos han sido poco analizados o incluso omitidos en muchas investigaciones. Las derivaciones principalmente relativas al color instrumental y a la exuberancia de los patrones rítmicos de diferentes géneros populares cubanos como el Son, Danzón, Mambo, entre otros, se han expandido inusitadamente, siendo motivo de inspiración para compositores norteamericanos como Gershwin (Obertura cubana) y Aaron Copland (Danzón cubano). De la misma manera, se establece una complicidad rítmica que se traslada de los patrones afrocubanos a los giros jazzísticos. Los ejemplos podrían ser innumerables, y no sólo desde la perspectiva musical, sino desde otras formas de arte.

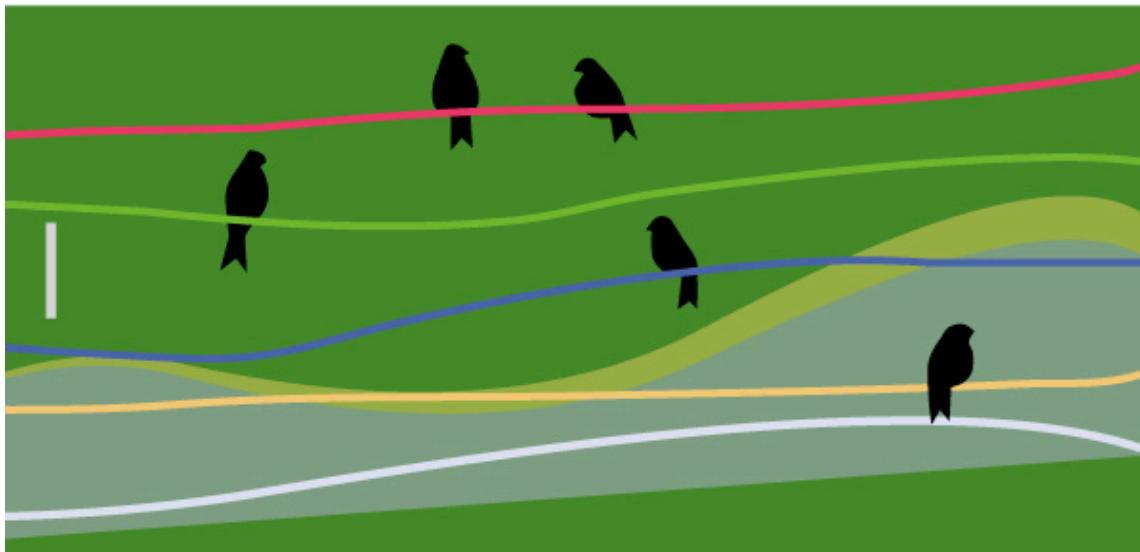
Cabe mencionar, que son varios los procesos sociales y culturales que vinculan estos elementos sonoros (rítmicos y melódicos) en relación con sus constructos; es el caso del fenómeno migratorio y la globalización actual, que carecen de estudios sobre las relaciones artísticas que producen. La mirada de la Musicología contemporánea sin duda cambiará su dirección en la búsqueda de estas nuevas contingencias sonoras, resignificando estos procesos en un panorama holístico. En la actualidad, la más reciente generación de compositores cubanos residentes fuera del país se ha visto sometida a esta serie de eventos vinculados al contexto internacional; a pesar de lo cual, se esfuerzan por expandir y difundir el arte cubano en el mundo desde sus nuevos entornos de vida. Entre los más representativos desde nuestro punto de vista están: Sergio Fernández Barroso, Tania León, Raúl Murciano, Julio Roloff, Armando Tranquilino, Viviana Ruiz, Mónica O'Reilly, Irina Escalante, Louis Aguirre y Orlando Jacinto García.

Queremos finalizar este capítulo con una reflexión de Aurelio de la Vega, que refuerza las ideas a las que nos hemos referido en el transcurso del mismo:

“Por encima de tendencias, modos de hacer, postulados estéticos y actitudes histórico-políticas, tanto dentro del marco de la música popular como dentro del de la música de arte, la música cubana permanece vigorosa, activa, pujante, importante, potente e influyente. Si se toma en cuenta las dimensiones físicas de Cuba y la cantidad de sus habitantes, contando todos los que están dentro y fuera de la isla, el número de compositores, instrumentistas, cantantes y conjuntos musicales que ha producido Cuba es realmente notable. Es de esperar que la intensidad y la expresividad de la música cubana y el prestigio mundial de que goza continúen creciendo en años venideros”<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Ibidem., p 6.



# Capítulo 2

## Capítulo 2 IDENTIDAD.

### 2.1 Aproximaciones al concepto de Identidad.

Yo pienso que en el momento en que vivimos, Cuba está aislada y está integrada, Cuba siempre ha estado aislada e integrada, Cuba es un país muy diferente a otros lugares del mundo. Ha sido tan ilustre como atrasado, ha tenido tanta luz como sombra, y en realidad en el plano de la creación musical, Cuba ha tratado siempre de estar muy integrada al mundo, diciendo su palabra, diciendo su punto de vista, pero ahora hay una cosa que es más grande que esa, estoy hablando de cubanos los que quedan residiendo en Cuba y los muchos que residen fuera de aquí. En los que residen fuera de aquí entra a jugar en ellos la nostalgia, el deseo por encontrarse en un medio que nunca es de ellos pero que tienen que beber de ese medio para sonar distinto, para sonar a ellos.

**JORGE LÓPEZ MARÍN.**

Desde hace algunas décadas han proliferado las investigaciones en torno a la identidad cultural cubana y especialmente los cuestionamientos relacionados con las formas en que se manifiesta. Al respecto, un pensamiento unificador del tema ha señalado que “su conformación constituye un proceso, resultado de aportaciones y asimilaciones culturales que se han sintetizado y cristalizado a través de determinadas formas”.<sup>55</sup>

En el presente, el concepto identitario tiene diferentes enfoques que nos dan a entender el nivel de complejidad que presenta. En este ámbito, es significativo indicar, que el sentido operativo del término *identidad* se describe en heterogéneas dimensiones; al teorizar e investigar sobre el tema se encuentran aproximaciones híbridas y distintos ángulos de análisis. Pero en esta indagación, surgen interrogantes como ¿qué buscamos cuando nos preguntamos acerca de determinada identidad? Para aclarar este concepto consultamos varias fuentes:

---

<sup>55</sup> Córdova de la Paz, María de los Ángeles. *Culturas musicales no hegemónicas: esencia y factores de transformación. (Cuba, siglos XVI al XIX)*. Instituto Superior de Arte La Habana.2005

El diccionario Abbagnano de Filosofía ofrece tres definiciones. En primera instancia un axioma aristotélico que se sustenta en concebirlo como una unidad de sustancia: “La identidad de cualquier modo es una unidad, ya sea que la unidad se refiera a pluralidad de cosas, ya sea que se refiera a una única cosa, considerada como dos, como resulta cuando se dice que la cosa es idéntica a sí misma.”

Una segunda definición es la de Leibniz que mira la *identidad* como sustituibilidad. “Idénticas son las cosas que pueden sustituirse una por otra”.

Por último F. Waismann considera que la *identidad* es una convención, es decir se trata del criterio que se adopta. Para Waismann es imposible hablar de identidad sin especificar el contexto en el que el concepto se utiliza.

El Diccionario Larousee expone por su parte que *identidad* es aquello que tiene calidad de idéntico; es el conjunto de circunstancias que distinguen a una persona de las demás. En tanto La Enciclopedia Grolier la define como la condición de ser uno mismo y nadie más; la identidad personal es la continuación de la personalidad propia, la cualidad del sujeto de permanecer siendo el mismo.

El diccionario Oxford hace referencia a dos significados básicos, el primero es una percepción de absoluta igualdad o mismidad “esto es idéntico a aquello.”

El segundo es un concepto de distintividad que admite la consistencia y continuidad a lo largo del tiempo “esto es diferente de aquello”.

La consulta de las encyclopedias y diccionarios mencionados anteriormente tiene un propósito determinado, que está sustentado en el uso común y fácil acceso de la fuente, que a su vez, forma parte de la opinión pública en general. Sin embargo, estas definiciones limitan en muchos casos el pensamiento de lo que hoy en día se entiende por *identidad*, pero paradójicamente son las más manejadas en diversas bibliografías consultadas. Es incuestionable que las imprecisiones dejan un vacío sobre el sentido integral que el concepto ocupa. Por lo que es necesario interpretarlo con flexibilidad tal como refiere la investigadora Carolina de la Torre, quien sugiere para entender el sentido de *identidad* hay que asumir y descubrir que, dentro de la continuidad cabe la ruptura, dentro de la homogeneidad la heterogeneidad, o como se evidencia, la igualdad y la diferencia marchan juntas:

“Cuando se habla de *identidad* de algo, se hace referencia a procesos que nos permiten suponer que una cosa, en un momento y un contexto determinados, es ella misma y no otra (igualdad relativa consigo misma y diferencia también relativa con relación a otros significativos), que es posible su identificación e inclusión en categorías y que tiene una continuidad también relativa en el tiempo”.<sup>56</sup>

Es insuficiente, sin embargo, decir que  $A = A$ , ya que no estamos delimitando el concepto, en este sentido Briones de Lanata refiere: “La identidad es un límite que se construye a partir de diferencias y no sólo de semejanzas”.<sup>57</sup>

Un primer acercamiento a la comprensión teórica de la problemática de especificar la *identidad* aparece a fines del siglo XVIII y principios del XIX, en escritos de filósofos como Herder J. von Humboldt, Rousseau, Feuerbach y otros. Pero es axiomáticamente en el siglo XX, donde la complejidad y multidimensionalidad del término adquiere infinitas posibilidades de estudio. En este marco, la *identidad* empieza a conceptualizarse en el escenario de la teoría del diálogo cultural.

“La voluntad de integración y la integridad cultural llevó a la necesidad de una teoría del diálogo como un instrumento de relaciones de sujetos y objetos del espacio cultural. A pesar de que el diálogo como un elemento de la cultura siempre ha existido, el estudio en profundidad de los mecanismos de su funcionamiento, cuyo objetivo es la aplicación práctica del diálogo en diversos ámbitos de la cultura empieza en la mitad del siglo XX”.<sup>58</sup>

La temática del diálogo entre las culturas, se mantiene activo dentro de las investigaciones actuales, prestando un marcado interés por las interconexiones que se establecen en el enriquecimiento mutuo, y en los elementos que cada una de ellas trae en sí misma. Ninguna cultura se desarrolla en un espacio cerrado, en este sentido existen dos dimensiones de relaciones que pueden establecerse: por un lado, las fusiones que se instituyen con la otra cultura; y por otro, la que se infiere en los distintos niveles de una misma cultura (de masa y élite, urbana y de campo, de pasado y de presente, interna y externa).

---

<sup>56</sup> Molina de la Torre, Carolina. *Las identidades: una mirada desde la Psicología*. Premio de la Crítica de la Fundación Fernando Ortiz. La Habana, 2008.

<sup>57</sup> Briones de Lanata, C. *Puertas abiertas, puertas cerradas. Algunas reflexiones sobre la identidad mapuche y la identidad nacional*. Cuadernos de antropología de la Universidad de Luján. Pag.87-101. Luján. Año 1988.

<sup>58</sup> Zobkov, Yuri. El mundo de la música del siglo XX: El problema del diálogo de las culturas (el ejemplo de la vida y la creatividad. S.A. Koussevitzky en el exilio) Dis. Moscú, 2004 156c.ML RSL, 61:05-24/2.

La creciente globalización considerada como un fenómeno de significativa influencia en los ámbitos políticos, sociales y culturales produce impactantes efectos en los procesos identitarios. El incremento de estímulos sociales en este ambiente provoca un profundo cambio en el modo en que se entiende este acontecer, disminuyendo las distancias entre uno mismo y los demás, debido al éxito de las tecnologías.

Por otro lado Carolina de la Torre nos expone que “lo difícil no solo es asimilar los cambios que ocurren a nuestro alrededor, sino todos los cambios, cercanos o lejanos, que inevitablemente nos alcanzan, se trata en muchos sentidos de un mundo único, con un marco de experiencia unitaria (por ejemplo, respecto a los ejes básicos de tiempo y espacio), pero al mismo tiempo un mundo que crea formas nuevas fragmentación y dispersión”<sup>59</sup>.

En este escenario, la diferencia en la *identidad* se amplía y no sólo es importante con respecto a otros, sino como un mismo ente que se desdibuja en el tiempo. Por lo cual, el desarrollo de la investigación asume no hablar de *identidad* como una entidad trascendental, sino, enfocarla sobre la coherencia que el concepto adquiere en función del contexto en que será utilizado.

“La *identidad* no solamente supone que un individuo (o un grupo) es el mismo y no otro, sino sobre todo que tiene conciencia de ser el mismo en forma relativamente coherente y continua a través de los cambios [...], la *identidad* no es sólo algo que está ahí para ser descubierto. Necesita ser pensada, reconocida, establecida y aceptada en un proceso práctico, comunicativo, social donde participen siempre polos internos (los sujetos de esa identidad) y externos (los otros que la reconocen, crean, aceptan o rechazan)”.<sup>60</sup>

Por otro lado, como exterioriza Josep Martí, “las identidades sólo son significativas cuando interactúan entre ellas”.

## 2.2 Proceso identitario cubano en el siglo XXI.

Para relacionar este entramado socio-cultural, situémonos en el proceso de conformación de la identidad cubana. Los estudios sociológicos y musicológicos del tema forman una visión donde no acontece una historia lineal, en este ámbito existieron diferentes eventos que dieron lugar a un discurso heterogéneo. El escenario cultural, y en especial el musical, ha sido el resultado de una fusión de culturas españolas,

<sup>59</sup> Molina de la Torre, Carolina. *Las identidades una mirada desde la Psicología*. Premio de la Crítica de la Fundación Fernando Ortiz. La Habana 2008.

<sup>60</sup> Ibidem. p 68.

africanas, francesas y americanas, por citar algunas, que confluyeron y consintieron un sincretismo que fue descrito en los años cuarenta por el antropólogo e investigador Fernando Ortiz como *transculturación*.

La *transculturación* o *aculturación* en un inicio fue referida en el sentido de los procesos de transformación cultural debido al contacto entre dos culturas diferentes, planteándolo como un intercambio dinámico, surgiendo de esta manera nuevas ideas y configuraciones culturales. En esencia, el concepto implicaba una consideración sobre el impacto de los procesos históricos como variable independiente de las permutaciones culturales. Sin embargo, hoy en día surgen interrogantes sobre la validez de hablar de procesos transculturales teniendo presente la globalización actual. Pensamos que el concepto debe extenderse hacia las nuevas posibilidades de entramados que nuestro mundo globalizado presenta.

Es necesario aclarar, que en muchos casos se tiende a manejar y relacionar el término *transculturación* con una implicación semántica de la idea *cultura, o cultura nacional* confundiéndola implícitamente con *sociedad* por un lado, y por otro, que de cierta manera se deriva del primer aspecto, es el hecho de que no se conciban intrínsecamente en este marco, los procesos e intercambios de mutuas influencias que se producen entre los heterogéneos campos o entramados culturales que coexisten dentro en una misma sociedad, como por ejemplo, géneros, edades, estratos sociales, entre otros.

“La cultura nacional, en su calidad de constructo, no es sino un gigante con pies de barro. Y si se habla de culturas nacionales, no nos tiene que extrañar que, en el campo musical, también se haya llegado a creer en los estilos musicales nacionales, una idea que aún hoy conserva una cierta vigencia, a pesar de que la mayoría de los historiadores del arte no vean en ella más que una mera construcción ideológica ”.<sup>61</sup>

En el espacio musical, este aspecto se ha manifestado fraccionando acríticamente la música en *músicas transculturadas*, y músicas que no han asumido este proceso. Sin embargo, sabemos que la *transculturación* es un asunto inherente a la creación cultural y que no existen músicas “puras”. Con este argumento ¿hasta qué

---

<sup>61</sup> Holzinger, Wolfgang: *Estilos nacionales. Un constructo y sus funciones. Contornos de una sociología política del arte*, Flamenco y nacionalismo, eds. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás , Sevilla. 1998. Fundación Machado, Universidad de Sevilla. pp. 37-104.

punto se puede hablar de culturas musicales definidas? El panorama actual es cada vez más cuestionable, ya que la globalización desdibuja cualquier límite. El hecho es que, para definir culturalmente un proceso o una persona, se tendría que analizar el conjunto de entramados culturales en los que participa, y ya no, simplemente la visión del tipo de cultura en el sentido étnico con que habitualmente ha sido calificado.

En este contexto, el interés del presente trabajo es plantear cómo esta identidad se conecta en el ámbito foráneo. En mucho tiempo, la problemática referente a la cultura externa cubana ha estado muy limitada, por asuntos políticos especialmente, sin embargo, es innegable su desarrollo en este contexto, asumiendo en la actualidad otras perspectivas que amplían el escenario de este proceso. Uno de los elementos significativos que describen este acontecer, está sustentado en que su habitar en este ámbito no solamente se conserva con matices identitarios, sino que ha demostrado un desarrollo de alto nivel espiritual.

Son varias las causas de la emigración de los compositores y artistas cubanos, y sus implicaciones, (en algunos casos aspectos económicos, políticos, familiares e intelectuales), éste es un fenómeno antiguo que sin dudas hoy ha alcanzado otra connotación en el mundo contemporáneo globalizado y nos acercamos más a enfocarlo a partir de la necesidad propia de apertura intelectual. ¿Pero desaparecen totalmente los rasgos identitarios de los artistas en los nuevos lugares de vida? Creemos que no, ya que la identidad no se desvanece, al contrario, se renueva resignificando y reinsertando marcas identitarias de nuestro acervo músico-cultural en el actual devenir, trascendiendo los cotidianos marcos hacia un imaginario universal y abarcador.

Al respecto, una opinión relevante es la proporcionada por Ortiz, quien menciona que:

“[...] La calidad de lo *cubano*, es más que una simple caracterización. Conlleva la necesidad de sentirse de este modo, a la condición que identifica a las personas como tal y expresarlo es para un artista no la proposición de hacer que *algo suene a cubano*, sino, que solamente el sentirse uno de este modo hace que el florecimiento de la obra que está naciendo desde las manos fluya partiendo del corazón”.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Brínguez Acosta, Mirelys. *De Mujeres y música: algo más que componer*. Tesis de Licenciatura, ISA, Ciudad de La Habana, 2008.

Los debates en torno a si es música cubana o no, la que crean estos compositores y artistas residentes en el exterior es muy actual, y en el discurso de este planteamiento se vuelve a reforzar la utilización de la idea “cultura” de una manera no adecuada y, mucho menos útil, confundiéndola en muchos casos con la de “sociedad.”

“Es indiscutible que en nuestro mundo actual toda sociedad genera hechos culturales específicos, pero no es cierto que la cultura de estas sociedades se limite a estos hechos culturales, ni que ésta se presente de manera uniforme [...]. Los entramados culturales no se han de identificar forzosamente con un territorio, sino todo lo contrario. La realidad de la creciente globalización actual hace que su desterritorialización sea incluso la norma”.<sup>63</sup>

La importante producción que acredita los catálogos compositivos de los artistas que viven en el ámbito referido, exponen una huella identitaria que conecta indiscutiblemente los entramados culturales en los que se describe el proceso.

Es pertinente recordar una vez más a Ortiz:

“La *cubanidad* para el individuo no está en la sangre, ni en el papel ni en la habitación. La *cubanidad* es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. [...] la *cubanidad* plena no consiste meramente en ser por cualquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones, son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser”.<sup>64</sup>

Las actuales generaciones van cambiando los contextos, los modos de construcción de identidad, y evidentemente cambian el mundo. El desarrollo de esta dialéctica, unida a la ya mencionada relación entre diversidad y homogeneidad, además de la problemática sobre los lugares desde los cuales se sigue conformando y construyendo la identidad nacional cubana es una discusión aún abierta.

Es importante recalcar, que pese a los cuestionamientos realizados hacia las generaciones de artistas que se encuentran en la diáspora, existe una conexión y diálogo entre Cuba y las producciones que se erigen en el exterior, este enlace se revela en la

---

<sup>63</sup> Josep Martí. op.cit.

<sup>64</sup> Ortiz, Fernando: “Los factores humanos de la *cubanidad*”. Fragmento de una conferencia leída en la Universidad de La Habana como parte de un ciclo encargado a distintos especialistas sobre aspectos significativos del concepto de *cubanidad*. *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, N. 3, marzo- abril, 1949, vol. XIV. pp.161-186. Tomado de Hernández, Rafael y Rafael Rojas: *Ensayo cubano del siglo XX* (eds.) México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 74-99

perspectiva de un imaginario universal del arte. Sobre esta visión se expresa Louis Aguirre:

“El concepto de identidad nacional es algo que desde mi perspectiva pertenece al siglo XIX. Considero que hoy con todo el acceso a las más diversas culturas ha perdido sentido. Ya no se encuentra casi nada en estado “puro”, o sin influencias de algo más que lo autóctono y regional. Es el fenómeno del flujo de la información, de los medios. Las culturas desaparecen, las lenguas también, así como los pueblos. Si lees a Herodoto lo verás. Aferrarse a un pasado o una pureza tribal o ultranacionalista, yo al menos, no le veo el sentido. Puedo citarte un ejemplo personal al respecto, y es, que los escritores más interesantes que he leído en estos últimos años son, como yo, exiliados. O personas que han pasado largas temporadas fuera de su contexto original. Pienso que a los nuevos escritores latinoamericanos ya no les interesa ser marcadamente latinoamericanos. Les interesa, creo yo, escribir una obra valedera, lograda, universal, algo que impacte en el lector. Interesa más hacer una gran obra que el sentido de a dónde pertenece o fue hecha. Pero creo que la asimilación y la pertenencia a más de una cultura, a más de una realidad, te da un visión más amplia de la creación, más rica. Y eso por ende hace que logres comunicarle a un mayor número de personas”<sup>65</sup>

El entramado musical que define a las producciones de los compositores abordados en este trabajo, nos acerca a revelar los rasgos identitarios que se interconectan en sus obras. La selección de los títulos, sugiere un simulacro estético funcional del proceso. *Configuraciones* y *Escenario cubano* de Irina Escalante, *Ogguanilebbe* de Louis Aguirre y *Old Habana* de Yalil Guerra, interrelacionan un marcado matiz identitario que transmite un código directo. Sin embargo; en sus obras éste no es el único elemento que se maneja, existen otras relaciones que están sustentadas en el texto, por ejemplo, la obra *Resonancias* de Ailem Carvajal que utiliza el discurso de la poeta cubana Dulce María Loynaz muy reconocida en el escenario literario de la isla y la propuesta de Mónica O'Reilly, que entrelaza su creación con los artistas plásticos contemporáneos y citas de la música tradicional cubana. En este contexto, los materiales musicales (melódicos, rítmicos, tímbricos y texturales) son trabajados de acuerdo con esta intención, como se analizará en el Capítulo 3.

Este capítulo estaría incompleto sin las expresiones emitidas por los compositores en cuestión sobre el concepto identitario. La propuesta de establecer la identidad cubana como un elemento medular del pensamiento creativo y entrelaza un discurso lleno de resignificaciones, imaginarios y técnicas compositivas que traspasan culturas. La analogía que instituyen las producciones musicales con el concepto identitario es manejado con heterogéneos puntos de vista, afirmando una individualidad

---

<sup>65</sup> Entrevista realizada por Arleti Molero para el desarrollo de la presente investigación. Internet Febrero 2010.

que subyace frente a un concepto común. Para aclarar esta perspectiva, presentaremos las particularidades de pensamiento comenzando con Louis Aguirre:

“Lo que yo me propongo es lograr una síntesis entre el pensamiento occidental y lo que tiene mi tierra [...], esa fuerza barbárica impresionante. Pienso que Cuba es una fuente de fuerza descomunal, telúrica, con un sentido como Oshún, digamos, del regodeo sensual, erótico, que es lo que da el sentido aéreo y hasta cierto punto ligero pero atrapante. Esa es la síntesis que logran los mejores pintores o escritores cubanos como Lezama”.<sup>66</sup>

En la creación de Aguirre, lo cubano se manifiesta como recurso expresivo. Su pensamiento estético interconecta diversos elementos que se despliegan a partir de un complicado comportamiento. Su *sui generis* orientación, devela una interesante interpretación de la cosmovisión afrocubana.

Irina Escalante, exhibe lo cubano desde creativas abstracciones de los aspectos tímbricos y rítmicos, recreando un imaginario que convive con el discurso contemporáneo. Sobre este aspecto la autora nos comenta:

“La identidad resume la presencia de una serie de elementos fundamentales que se reiteran en la obra del creador, convirtiéndose además en cualidades que lo distinguen del resto. No importa el lugar donde viva el compositor, si éste es verdaderamente auténtico siempre tendrá un legítimo contacto con sus raíces. Su identidad evolucionará a partir de su relación con el mundo cotidiano y del intercambio con todos los medios actuales de creación que le rodean [...]. Creo que nunca me he desligado de la influencia de las raíces africanas especialmente en el trabajo rítmico”.<sup>67</sup>

Ailem Carvajal, interrelaciona y converge nuevamente heterogéneos elementos, la encarnación de la obra basada en sus vivencias traslucen un sugestivo imaginario que se afianza en lo que significa ser cubano: “Si hay algo que se repite es esa búsqueda de identidad, qué es lo que hay de mi pasado [...] todo eso se manifiesta en mi música, ese modo de tocar nervioso, esos gestos, esos acordes. Hay momentos de gran silencio, de gran pasividad, de gritar, siempre he sido una persona que quiere gritar lo que siente, lo

<sup>66</sup> Morales, Iván César.” Ebbó: del rito al simulacro. Análisis musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre”. *Boletín Música Casa de las Américas* (21) La Habana. 2008.

<sup>67</sup> Entrevista realizada por Arleti Molerio para el desarrollo de la presente investigación. Internet Febrero 2010.

que piensa [...] luchó mucho por ser cubana, cosa que es tan difícil en Europa, defender tu identidad”.<sup>68</sup>

De la misma manera, Mónica O'Reilly construye la expresión de lo cubano basada en la utilización de citas musicales tradicionales, como un recurso de conexión y confirmación identitaria: “Lo cubano es parte de mi ambiente musical, de la música que yo escucho, de la que a mí me gusta, o de la que me parece que tiene una cosa interesante y que uno le puede sacar partido, es decir lo cubano sale porque eres cubano no más”.<sup>69</sup>

Finalmente, Yalil Guerra reinserta los géneros populares más arraigados en la historia musical cubana, re elaborándolos desde los puntos de vista rítmicos y tímbricos, recreando un ambiente sonoro que descubre la intención diseñada: “La necesidad de hacer prevalecer tu identidad en un mundo lleno de una gran pluralidad cultural es de vital importancia para los que vivimos fuera de Cuba. Esta experiencia no la tienen los que viven dentro de la isla, es por ello que se puede encontrar un carácter *cubano* en mi música, células rítmicas, influencias afrocubanas, cadencias combinadas con un lenguaje contemporáneo”.<sup>70</sup>

Quedan entonces inmersos entre las mismas producciones musicales, los matices y las simbologías de lo que representa ser cubano, sin límites, sin contornos, sin fronteras, sin necesidad de afrontar y pensar de un mismo modo las técnicas y métodos composicionales, y sin pretender entender la música desde un mismo punto de vista.

---

<sup>68</sup> Brínguez Acosta, Mirelys: *De Mujeres y música: algo más que componer...* Tesis de Licenciatura, ISA, Ciudad de La Habana, Entrevista realizada por Mirelys .2008

<sup>69</sup> Entrevista realizada por Arleti Molero para el desarrollo de la presente investigación. Internet. Febrero 2010.

<sup>70</sup> Entrevista realizada por Arleti Molero para el desarrollo de la presente investigación. Internet Febrero 2010.



# Capítulo 3

### **3. Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país.**

#### **3.1 Música y compositores cubanos contemporáneos que residen en el exterior.**

Las dos últimas décadas del siglo XX formaron en el Instituto Superior de Arte de La Habana una generación muy singular: Ileana Pérez Velásquez, Vivian Ruiz Acosta, Eduardo Morales Caso, Keila Orozco Alemán, Alain Perón Hernández, Carlos Puig Hatem, Ailém Carvajal Gómez, Yalil Guerra, Yosvany Quinteros, Louis Aguirre, Irina Escalante, Monica O'Reilly, entre otros, fueron los protagonistas de este acontecer. De estos creadores, queda una huella en la historia de la música académica cubana, ya que no sólo se limitaron a recibir conocimientos sino que promovieron y revolucionaron todo el estado en el que se encontraba la composición de ese momento. Expresando propuestas innovadoras para su época; podemos citar como ejemplo la de:

“Ailem Carvajal, Jackeline Echevarría (musicóloga) y Yosvany Quintero que juntos fueron los principales causantes de que en el año 1997 se fundara la Sociedad para el Desarrollo del Arte Musical Contemporáneo (SODAMC), proyecto que propició conciertos, conferencias y debates en varias sedes de la capital, donde se proyectaban principalmente obras electroacústicas, no estrenadas hasta el momento, de la autoría de los propios estudiantes de la institución”<sup>71</sup>

El Centro Nacional de la Música de Concierto, el teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, la Sala Federico García Lorca del Gran Teatro de La Habana y el Auditorio del Instituto Superior de Arte, fueron los escenarios principales que acogieron las nuevas obras de los discípulos de Composición, Dirección de Orquesta y Musicología. Propiciando con todos estos esfuerzos, un movimiento artístico con nuevas aspiraciones que extendía su labor a la difusión del repertorio de exponentes contemporáneos del panorama nacional y universal.

---

<sup>71</sup> Brínguez Acosta, Mirelys: *De Mujeres y música: algo más que componer*. Tesis de Licenciatura, ISA, Ciudad de La Habana, 2008

De este grupo de compositores expresó el maestro Harold Gramatges<sup>72</sup>:

“Cada uno de nosotros está inserto en una etapa, en un momento, en un instante, y cada uno de manera diferente, en relación con su obra, en relación con su edad, en la circunstancia que lo ha conformado, es muy sutil la cosa, pero bueno [...] hay que atenerse a algo como tú estás haciendo; hay que hablar de alguna figura. En definitiva ellos son, como yo te diría, parte representativa, o una parte muy importante no solamente de la música cubana sino de la música universal, de lo que se está haciendo hoy en el mundo de la música”.<sup>73</sup>

Al pasar los años ha resultado difícil seguir el devenir profesional de esta generación artística ya que muchos de ellos residen de manera temporal o definitiva fuera de Cuba. Y como hace referencia el musicólogo cubano Iván Cesar Morales:

“Es habitual que los resultados de la creación se conviertan en objeto de análisis y crítica cuando se presentan como producto de asimilada trascendencia. Sin embargo, cuando se trata del presente y de fenómenos o procesos de creación insuficientemente sedimentados, aumenta el temor a correr el riesgo del análisis científico y eso atenta contra el conocimiento y la creciente necesidad de atención crítico-analítica que merecen nuestros jóvenes compositores y su labor artístico-creativa en el ámbito musical académico-concertante”.<sup>74</sup>

La nueva realidad de la Musicología contemporánea, busca ver procesos y discursos musicales en un escenario holístico, permitiéndonos tener otra visión del fenómeno actual, por lo que asumir el acontecer de la producción musical de los compositores que residen en un ámbito foráneo, nos permite profundizar en el proceso y contribuir a una mejor compresión y difusión del existente escenario compositivo cubano.

Con el objetivo de relacionarnos como un factor activo dentro de la creación musical de esta generación, hemos seleccionado para nuestro análisis las obras de Música de Cámara de compositores cubanos que residen en el exterior (en algunos casos de manera definitiva, en otros de forma temporal) por la representativa

<sup>72</sup> Destacado compositor cubano, representante de la vanguardia musical del siglo XX Profesor titular del Instituto Superior de Arte de La Habana, fue miembro del Grupo de Renovación Musical y de la UNEAC. Nació en Santiago de Cuba el 26 de Septiembre de 1918 y murió el 16 de diciembre de 2009 en La Habana.

<sup>73</sup> Bríguez Acosta, Mirelys: *De Mujeres y música: algo más que componer*. Tesis de Licenciatura, ISA, Ciudad de La Habana, 2008.

<sup>74</sup> Morales, Iván Cesar. *Ebbó: del rito al simulacro. Análisis musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre*. Premio de Musicología Argelier León. Boletín Música de Casa de las Américas N 21. La Habana, 2008.

importancia que a través de este género asumen los autores escogidos, haciendo distintiva su actividad dentro del ámbito de la academia cubana y aún fuera de la isla. Adoptando una visión inter dimensional del género camerlal, procuramos exponer un contexto amplio del panorama estilístico contemporáneo.

Las cinco obras escogidas para el estudio, nos facilitan identificar las tendencias que proyectamos investigar, exponiendo el acontecer creativo de dichos autores. Un previo estudio de la producción musical en el género de la Música de Cámara de los compositores cubanos actualmente residentes en países de América del Sur, Norte y Europa nos permitió hacer una selección de las obras: Ailem Carvajal (Italia), Louis Aguirre (Dinamarca), Mónica O'Reilly (Ecuador), Irina Escalante (Florida, EEUU) y Yalil Guerra (N.Y, EEUU). La hegemonía del género camerlal en sus producciones, y los disímiles lenguajes que caracterizan sus obras, revelan un pensamiento estético actual, constituyendo un material heterogéneo que permite el desarrollo del tema propuesto. Donde se pueden estudiar diferentes dimensiones de la axiología de la música de cámara contemporánea.

Para dicha selección, fueron aplicados distintos criterios; por un lado, la separación de las creaciones que tienen los formatos planteados en nuestro análisis (música de cámara acústica, mixta, relacionada a la imagen y función social), además de exhibir una realización creativa a nuestra visión más precisa. Por otro lado, las que tienen una activa vida en el escenario musical y un reconocimiento en el ámbito de la música contemporánea actual, sobre las cuales en particular legitiman varios premios obtenidos a nivel mundial, y hasta el día de hoy, no han sido investigadas en profundidad por los musicólogos.

Las obras seleccionadas son:

1. *Ogganilebbe* de Louis Aguirre Rovira.
2. *Configuraciones y Escenario Cubano* de Irina Escalante Chernova.
3. *Resonancia* de Ailem Carvajal Gómez.
4. *Nocturnas* de Mónica O'Reilly Viamontes.
5. *Old Habana* de Yalil Guerra Soto.

Hemos enfocado el proceso analítico hacia un segundo criterio exteriorizando las tramas culturales, aportes y las interacciones musicales que se pueden establecer

entre los diferentes compositores; revelando las características comunes en el lenguaje musical trabajado y de esta manera, estudiarlos como elementos identitarios presentes en sus creaciones.

Para la comprensión del proceso analítico delimitamos algunos aspectos como:

- 1 Concepción estética: que permite definir el pensamiento de los compositores estudiados. Analizado a través de entrevistas realizadas a los mismos autores y a profesores y musicólogos que se relacionaron directamente con sus carreras.
- 2 Lenguajes, materiales composicionales, estilísticos y entramado cultural: este análisis técnico perceptivo nos consiente crear una visión amplia en base a parámetros referidos al timbre, textura, factura y estructura formal.
- 3 El sentido de identidad y el entramado cultural: aspecto que será considerado con un análisis técnico de las obras, en las que se estudiarán acercamientos identitarios que pueden desarrollarse de heterogéneos puntos como el texto, recursos rítmicos, organológicos, tímbricos y semánticos; a su vez, revelando similitudes de este discurso.

En nuestra opinión, estas obras representan tendencias relevantes en el desarrollo de la Música de Cámara, facilitando el proceso de entendimiento que queremos proponer a continuación en este capítulo. La selección del género Música de Cámara aporta para el análisis descrito una comparación a nivel de investigación muy sugestiva donde se pueden desarrollar diferencias y proximidades.

En el contexto de nuestro interés, basado en el desarrollo de nuevos lenguajes de expresión musical, nos referiremos a las obras que en su mayoría se encuentran en los límites de la escena propuesta o pertenecen a dos dimensiones heterogéneas.

### **3.2 Louis Aguirre Rovira en el presente de la Música de Cámara Académica Cubana.**

#### **3.2.1 Datos Biográficos**

Louis Aguirre Rovira nace en Camagüey el 19 de mayo de 1968, su padre Louis Aguirre D'Orio músico de origen nicaragüense y destacado pianista, pedagogo y director de Orquesta, ejerció una marcada influencia en su formación académica. Desde muy temprana edad, su educación musical se vio ilustrada por el destacado compositor Harold Gramatges, empezando aquí su relación con las más actualizadas técnicas y

estéticas del mundo artístico musical del siglo XX. No podemos olvidar que Gramatges pertenece a la nueva vanguardia de la música cubana del siglo XX, la tutoría del eminente compositor dejaría una marcada huella en lo que sería la producción posterior de Aguirre. De su original creación musical, el musicólogo cubano Iván César Morales Flores refiere lo siguiente:

“El lenguaje estético-musical de Louis Aguirre, se caracteriza por una singular fusión de recursos, técnicas y sonoridades propias de diversas culturas, corrientes y escuelas estéticom-compositivas del siglo XX, sin descartar apropiaciones de tiempos pretéritos. El desarrollo progresivo de su expresión musical, de dinámica y coherente concepción sintética, responde a un lenguaje de inconfundible agresividad sonora, contenido dramático, equilibrado y flexible principio de estructuración, y singular capacidad comunicativa, que se manifiesta en paradójico resultado novedoso que no escapa de un pensamiento compositivo *tradicional*”.<sup>75</sup>

Su formación musical académica se consolida en el año 1986, cuando comienza sus estudios en el Instituto Superior de Arte de La Habana en las especialidades de violín y composición, al mismo tiempo, se ve atraído por la especialidad de Dirección de Orquesta, carrera que también cursaría. Su vida universitaria, se vio transparentada por un prestigioso claustro de profesores entre los que se encuentran los compositores Roberto Valera, Harold Gramatges, Túlio Peramo, el violinista Ashot Karibian y el Director de Orquesta Jorge López Marín, en este espacio asiste a clases magistrales de otros importantes maestros como Leo Brouwer, Luigi Nono y Peter Schat.

Egresado del Instituto Superior de Arte, junto a una trascendental generación de compositores como Eduardo Morales Caso, Keyla Orozco Alemán, Ailem Carvajal y Yosvany Quinteros. Aguirre regresa a Camagüey y realiza una labor musical muy intensa, desenvolviéndose en diferentes ámbitos como pedagogo, compositor e intérprete (violinista y director de la orquesta de Camagüey). De la misma manera, sus esfuerzos se dividen en varias esferas entre ellas, la composición y la difusión del repertorio de exponentes contemporáneos del escenario nacional y universal. Su inquietante trabajo dio inicio a relevantes eventos culturales en su ciudad natal como el Festival Internacional de Música Contemporánea, la Temporada de óperas, Encuentros de Música Contemporánea y Encuentros de Música Contemporánea Cubano-Danesa

---

<sup>75</sup> Morales Flores, Iván César. *Ebbo: del rito al simulacro*, en Boletín de Música N 21 / Enero-Marzo / Revista de Música Latinoamericana y Caribeña, Casa de las Américas. La Habana. 2008.

entre otros, además, dirigió la Orquesta Sinfónica de Camagüey, Santiago de Cuba y la Orquesta Sinfónica Nacional. Por otro, lado fue pieza clave en la formación de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio José White, el Trío Gramatges. Todo este compromiso y proyección, posibilitó que el compositor pudiera estrenar casi todo el catálogo de obras que constaba en su repertorio hasta la fecha.

La necesidad de continuar sus estudios académicos, lo lleva a Europa en el año 2002 para inscribirse en el Conservatorio de Amsterdam, allí cursa una maestría sobre técnicas composicionales con el título: *La música contemporánea a través de técnicas no occidentales* impartido por el compositor Reina. Es necesario mencionar, que el tema de la maestría no es común en nuestro contexto, y esto justifica la búsqueda de nuevos lenguajes que serán parte angular de su discurso creativo. Este programa se basó en técnicas y sistemas de la música clásica del sur de la India, conocida como música Karnática. Terminado este proyecto, se inscribe en el Conservatorio Real de Aarhus en Dinamarca, donde bajo la guía de maestros como Karl Rasmussen, Rolf Wallin y Hans Abrahamsen profundiza sus conocimientos de composición, terminando en la clase de solista avanzado. En la actualidad, se encuentra radicado en Dinamarca formando parte de la Sociedad Danesa de Compositores.

La producción musical de Aguirre comprende 71 obras hasta el presente, entre las que se encuentran propuestas para instrumentos solistas, coro, grandes formatos orquestales, así como para formatos camerales, estos últimos, con diversas combinaciones instrumentales. Entre los géneros incluidos en su obra encontramos óperas, canciones, música escénica y sinfónica. También, hay un pequeño catálogo de obras didácticas destinadas a diferentes niveles de la enseñanza del piano, la flauta y la música de cámara. Pero lo que ciertamente aporta al escenario de la música académica es la reflexión sobre el fenómeno creativo que Aguirre irradia en sus criterios musicales. Su producción como plantea Iván Morales: “No se identifica con muchas de las posturas estéticas desarrolladas por las vanguardias musicales del pasado siglo. En sus obras, no hay espacio para el azar o para un desmedido empleo de formas abiertas; o de un discurso musical desentendido de *necesarios* principios de percepción musical;

mucho menos, el uso de técnicas de collage y montaje, tan propios del pensamiento artístico de la posmodernidad”.<sup>76</sup>

El lenguaje de sus obras es complejo, utilizando y sintetizando diferentes técnicas compositivas como el serialismo libre, el uso de Pitch Class Sets, la micro tonalidad y en su actual etapa, se suman las técnicas no-occidentales, probablemente derivadas de sus estudios de música clásica del sur de la India. Específicamente, esta relación la podemos ver en un sistema de organización de material sonoro creado por él mismo llamado Monosgality o Raga Modulation. Refiriéndose a este aspecto Aguirre dice:

“La complejidad de mi música, creo, no es sólo una cuestión de ritmos difíciles y complejos componentes de sonido, sistema de raga, calculado de estructuras y extensión de las técnicas. La complejidad también está en la relación, la mezcla entre los muchos elementos culturales y espirituales que forman parte de la música”.<sup>77</sup>

El investigador principal de su obra, el ya citado musicólogo Iván César Morales, después del análisis de más del 50% de su catálogo autoral, ha definido su lenguaje creativo en diferentes etapas, que han estado delimitadas atendiendo a disímiles criterios operacionales entre los que se encuentran: el orden cronológico, el comportamiento de su lenguaje musical y las técnicas compositivas. En el siguiente gráfico se presentan estas etapas creativas, mencionando a su vez algunas de las obras que las simbolizan.

---

<sup>76</sup> Ibidem. p 5.

<sup>77</sup> Entrevista realizada para el contexto de la investigación. Sobre el lenguaje musical de su obra *Ogganilebbe* (A. Molerio, entrevistador) Marzo 2010.

Etapas del Lenguaje Creativo del  
compositor

# Louis Aguirre

<b>Etapa Académica</b>					
1987	1988			1991	
		- Concierto para Trio Clásico			
<b>Etapa de conformación de un lenguaje propio</b>					
1992	1993	1995	1996	1997	1998
- Alegoría I	- Alegoría II	- La mariposa amarilla	- Alegoría III	- Noviembre	- Opera-ora- torio Ebbó
		- Extremos			
	- Salinas				
<b>Etapa de consolidación discursiva</b>					
1999	2000	2001			
- Iyá	- Yalodde	- Visiones			
	- Íconos	- Olokun			
<b>Etapa de revelación estética intercultural música teatro, extrema complejidad, consolidación de plena madurez</b>					
2003	2004	2005	2006	2008	2009
- Eshu-Elegguá	- Yansá (Yoruban Liturgy)	- Añá (liturgia de la transmutación) - Oggún (réquiem para órgano)	- Ayágguna II	- Yemayá - <b>butterfly's wings</b>	
- Ayágguna					
<b>Etapa Música Teatral Oggunanilebbe (liturgia de la palabra divina)</b>					

### 3.2.2 Enfoque analítico de la obra *Ogguanilebbe*.

Para comprender el entramado musical que propone el compositor, y acercarnos a nuestro enfoque analítico, seleccionamos la obra *Ogguanilebbe*. Esta creación pertenece al período de desarrollo de una estética intercultural, donde el autor introduce elementos teatrales en el contexto de técnicas de extrema complejidad. Así mismo, podemos considerarla como una subversión representativa en el contexto del tema sugerido por el matiz de expansión tímbrico del ámbito sonoro acústico, rompiendo con conceptos y patrones occidentales clásicos sobre el sentido del límite.

En cuanto a los aspectos generales de *Ogguanilebbe*, la partitura tiene un formato camerl integrado por una soprano, un clarinete bajo en Bb, contrabajo y piano amplificado, con una duración aproximada de 16 minutos. Su estreno tuvo lugar el 23 de julio del año 2005 en Italia, bajo la dirección de su autor.

En palabras del mismo autor, *Ogguanilebbe* es una producción inspirada en los elementos que conforman el ritual de la religión afrocubana y sobre este aspecto Aguirre expone:

“Se nutre de las ceremonias de santería, donde la música forma parte integrante de conseguir el contacto con "otros mundos" Dioses, ancestros, y con "otra realidad" el trance, la posesión, la adivinación. En la mayoría de mi música el sonido es el vehículo de la catarsis y el sentido de lo sagrado. Como una fuente de motivación que utiliza principalmente los estados de ánimo que pertenecen a las prácticas de mi religión”.<sup>78</sup>

A través del discurso musical, el compositor presenta sus conceptos estéticos, para él, lo sublime como en muchas obras del arte contemporáneo es la expresión por excelencia. En la partitura se relaciona este aspecto con ese mundo mágico que tiene la cultura afrocubana, combinando complejidades, densidades y efectos sonoros que nos refieren al momento de trance en el que se desenvuelve el entramado musical; es un “rito del rito”.

La reconceptualización de la ceremonia afrocubana es manejada con un nivel discursivo muy denso, recurriendo al mundo sonoro imaginario que se escucha cuando

---

<sup>78</sup> Aguirre. Louis, *En mi Música*. Análisis presentado para la defensa del Título de Máster en Composición. Dinamarca. 2007.

una santera está en trance, combinado con una técnica compositiva muy refinada, logrando una percepción del paisaje sonoro con diferentes connotaciones espirituales.

La dramaturgia musical<sup>79</sup> de la obra, nos deja pensar que un monólogo de soprano es un oratorio de sacerdote de Santería en estado de trance, dos mundos sonoros determinados musicalmente se relacionan con percepciones diferentes del tiempo y estados espirituales, que se unen en procesos de trance. La conciencia y la realidad se ven alteradas por la posesión de los dioses, que envían a través de este medio su mensaje.

Los sonidos o palabras "deformadas", -algunas veces inentendibles-, llevan en sí, un profundo significado durante la ceremonia, se convierten en símbolos de carácter sonoro, siendo éste el elemento que fundamenta el lenguaje imaginario estético del compositor. Existe en la obra una perceptible interrelación entre el lenguaje musical y el texto, logrando una articulación en el sentido musical.

En otro aspecto, *Ogguanilebbe* describe un monodrama, pero es un monodrama interior, invisible, es el viaje místico que una santera lleva a cabo con el fin de comunicarse con los dioses (Orishas) y sus antepasados (Egguns), no tiene tiempo ni dirección, es como un teatro que no requiere de un argumento lineal, muy relacionado a las ideas de Antonin Artaud<sup>80</sup> que parte de lo básico, donde no hay diálogo y las expresiones como el grito o el silencio son medios más impactantes que una palabra porque representan estados emocionales directos.

En este contexto, el estado de conciencia representado por la posesión y el trance, nos acerca a un ambiente que presenta diferentes connotaciones. Por lo que podemos concluir, que aunque exista texto, no hay direccionalidad, el "argumento" es un estado de tiempo de la obra, no de tiempo direccional, sino una síntesis de tiempos, la obra nos transporta a un mundo que tiene su propio tiempo, donde puede palparse la conexión con el contexto interno de la trama, que necesita diluirse para ser percibido.

---

<sup>79</sup> Entendida como el diseño general del contenido narrativo resultante de los cambios cualitativos que suceden en la articulación de los diferentes planos o niveles de realización del discurso musical. Concepto de dramaturgia musical creado operativamente por el musicólogo Iván Cesar Morales sobre la base del proyecto de análisis propuesto e inspirado en la noción del tiempo musical que el musicólogo Alfonso Padilla refiere en su citado libro de 1995, pág. 113.

<sup>80</sup> Autor francés de una extensa obra que desarrolla la mayoría de los géneros literarios, utilizándolos como caminos hacia un arte absoluto y "total". Una de sus frases más significativas es: "No ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible".

Para comenzar con nuestro análisis, nos referimos al texto enfocado como un elemento que realiza un enlace directo al mundo musical de la santería, manejando vocablos que forman parte de la Liturgia Yoruba. Cabe señalar, que el texto es anónimo y su traducción nos permite entender de mejor manera este imaginario.

**ELEGGUÁ ESHU:** Eshu es el nombre también que se le da a Elegguá en yoruba, pero Eshu es a la vez muerto, son conceptos de ifá o la santería.

**AGGÓ MOYUBA:** Permiso para moyugarte, moyugbar es rendirles tributo a los Orishas a los muertos durante la ceremonia de adivinación. También hay toques dedicados a esto y se les pide su bendición.

**OGGUANILEBBE ESHU:** Uno de los 21 caminos de Elegguá, es un nombre.

**KONÍ KOSÍ:** No hay otro como tú.

**ÉSHU:** Es también el nombre de Elegguá

**OSÁ:** Es uno de los Oddunes del Diloggún. El Diloggún es el sistema de adivinación de los santeros, o sea los caracoles; cada Oddun representa un número, la combinación de éstos, da la lectura de la consulta; esto es muy complicado y es secreto, sólo para santeros que son los que pueden leer el Diloggún.

**MOYUBA ESHU:** Pedir la bendición a Eshu, se le rinde tributo, se saluda.

**IBBA AGGÓ:** Mi cuerpo te rinde homenaje.

**OMMÓ ODDÉ:** Niño joven.

**IBBA AGGÓ MOYUBA:** Mi cuerpo te rinde homenaje, te saluda, te pide la bendición.

**OBBARA, OCHÉ, MERIDILOGGÚN, ODDÍ:** Son "letras" Oddunes del Diloggún que representan un número y un camino, todos estos caminos tienen cientos de leyendas en cada uno está relacionado con el sistema de adivinación de la santería.

**ACHÉ DE OLOFFI:** Aché es uno de los conceptos más importantes de la santería, es el bien; se le pide el bien la bendición a Oloffi que es Dios en Yoruba.

**ACHE DE OLODDUMARE:** La bendición a Oloddumare, que es parte de la trinidad Yoruba - Olofin, Olorun y Oloddumare, que significa Dios y el mundo.

**ACHE DE ORULA:** Pedirle la bendición a Orula que es un santo.

**MAFEREFÚN BABÁ:** Así sea mi padre.

Es notable la relación intrínseca que establece el autor a través de este texto con sus antepasados y sus Orishas, es inevitable referirse a su dedicatoria en la partitura:

“A la memoria de mi padre en su 102 cumpleaños y por la gloria de mis Orishas.”

En otra dirección, el empleo del vocablo de la Liturgia Yoruba es manejado como un medio para lograr un efecto dramatúrgico y aportar al sentido psicológico. Por lo que Louis Aguirre, concibe el tratamiento de lo afrocubano en un orden simbólico.

“[...] mi idea de lo afrocubano es religiosa, mágica y metafísica. Para mí es más un concepto, pero un concepto de hechos, no de citas”<sup>81</sup>.

Las técnicas compositivas operadas y su influencia en el timbre de la obra son algunas de las conexiones que establece su arraigado sentido atonal y su recurrente identificación con la micro tonalidad. Cabe señalar, que el autor acude a la gráfica de escritura convencional y prefiere sus partituras en manuscritos.

Las técnicas extendidas son las que priman en todos los instrumentos incluyendo la voz de la soprano. La combinación de este elemento, con la resultante tímbrica y la amplificación, genera un ambiente que da origen a sonidos que no existen en los instrumentos acústicos en sí, también trabaja con técnicas individuales como los slips, los multifónicos del clarinete bajo, los scratches<sup>82</sup> del contrabajo y los efectos logrados por el piano con los armónicos, y el pedal usado como percusión. El siguiente ejemplo, presenta un fragmento donde se manejan algunas de estas técnicas:

---

<sup>81</sup> Morales Flores, Iván César. *Ebbo: del rito al simulacro*, en Boletín de Música N 21 / Enero-Marzo / Revista de Música Latinoamericana y Caribeña, Casa de las Américas. La Habana. Año 2008.

<sup>82</sup> Técnica que transforma el sonido gradualmente. Esta transformación se da en el cambio gradual de sonido (altura determinada) hacia el ruido rasgado y viceversa. Este efecto es logrado presionando al máximo el arco para generar ruido y poco a poco se disminuye la presión para volver a obtener la nota.



Ejemplo del compás 41-46.

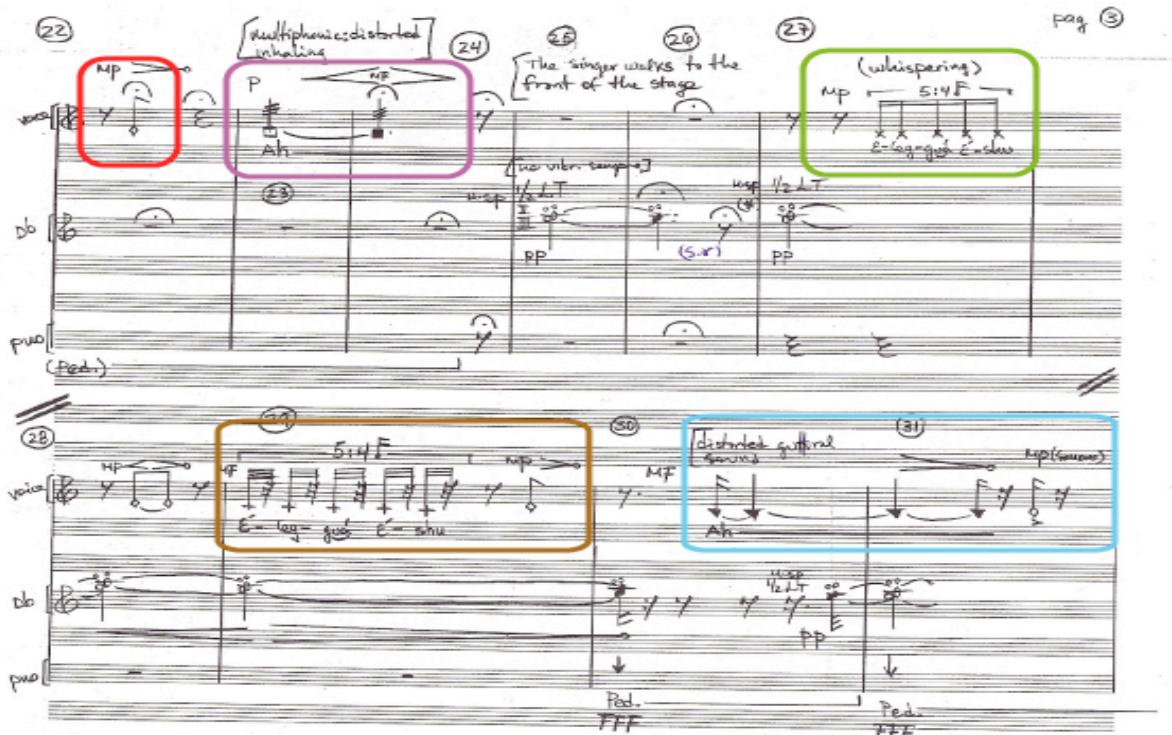
En el caso de la línea vocal, son recurrentes los diseños melódicos y rítmicos manejando un estilo recitativo silábico, desarrollando un discurso de comportamientos muy sugestivos caracterizados por el contenido expresivo de la voz, como nos describe su autor “está entre el canto, el habla y el susurro [...] es muy cercano al sprechstimme<sup>83</sup> de Schonberg”.<sup>84</sup>

Por otro lado, sobresale una conexión de diferentes estructuras entre las que se encuentran, rítmicas de figuraciones cortas, efectos tímbricos como el recurso de la exhalación, inhalación, distorsión, el manejo de alturas aproximadas, así como un trabajo (rítmico-melódico) del texto, logrando acentuaciones más expresivas y dramáticas dentro del discurso musical. De esta manera, se recrea significativamente el ambiente tímbrico y rítmico de la cultura afrocubana.

En el siguiente ejemplo, señalamos algunas de las transformaciones tímbricas en la voz:

<sup>83</sup> En la partitura de *Pierrot Lunaire* de Schonberg op 21 el sprechstimme se refiere a un efecto donde el cantante no canta sino que recita un determinado fragmento rítmico o melódico de la obra.

<sup>84</sup> Entrevista realizada para el contexto de la investigación. Sobre el lenguaje musical de su obra *Ogganilebbe* (A. Molerio, entrevistador) Marzo 2010.



Ejemplo del compás 22-31.

Las transformaciones tímbricas, conectan el discurso dramático propuesto; en este sentido, el autor expande y explora el ambiente sonoro utilizando un material que no remite a alturas determinadas o “notas”<sup>85</sup>, integrando dos tipos de sonidos, los que contienen espectro armónico definido y los no definidos.

Precisando estos dos elementos:

**Espectro armónico definido:** Sonidos cuyos componentes de frecuencia están en relación armónica (serie de armónicos), es decir alturas determinadas.

**Espectro armónico no definido:** Sonidos con gran cantidad de componentes de frecuencias muy próximos y sin relación armónica en sí.

<sup>85</sup> Según Mesías Maiguashca el material sonoro del discurso musical europeo, alrededor de los últimos cinco siglos, ha contenido como elemento predominante las “notas” alturas definidas o sonidos armónicos. Sólo a partir de mediados del siglo XX y por acción de la música electrónica y la presencia cada vez mayor de instrumentos de percusión se hacen presentes en la música contemporánea sonidos que no tienen altura determinada y por tanto un espectro no armónico.

**Clasificación de los materiales de acuerdo a su contenido espectro-morfológico.**

<i>Instrumento</i>	<i>Modo de Ejecución</i>	Espectro		Morfología	
		<i>No Armónico (Ruido)</i>	<i>Armónico</i>	<i>Activa</i>	<i>Inactiva</i>
Voz	Exhalación	X		X	
Voz	Inhalación	X		X	
Voz	Inhalación		X	X	
Voz	En el registro más alto posible		X	X	
Voz	En el registro más bajo posible		X	X	
Voz	Multifónicos , distorsión inhalando y exhalando con varios sonidos (por lo menos 2) en el registro alto, y al mismo tiempo una especie de frullato con la garganta para crear un sonido feo y sucio	X	X		X
Voz	Sonido distorsionado producido por la garganta	X			X
Voz	Sonido con altura determinada		X	X	
Clarinete	Sonido con Exhalación	X		X	
Clarinet	Multifónicos		X	X	
Contrabajo	Cambio gradual de sonido definido a ruido	X	X	X	
Contrabajo	Col legno battuto	X			X
Contrabajo	Col legno trato		X	X	

Piano	Ejecución violenta del pedal utilizado como percusión.	X			X
Piano	Sonido de la llave en las cuerdas		X		X
Piano	Sonido		X		X

Como se demuestra en el análisis espectro-morfológico, el timbre es tratado de una manera muy cuidadosa. Este trabajo es sustentado, en una variedad de efectos indicados en la línea no sólo de la voz, sino de todos los instrumentos, adquiriendo también una función estructural, interrelacionando los diseños sonoros con las diferentes secciones que componen la obra. De la misma manera, el material morfológico complementa el ambiente sonoro sugerido, relacionando diversos estratos que unifican e identifican el discurso musical.

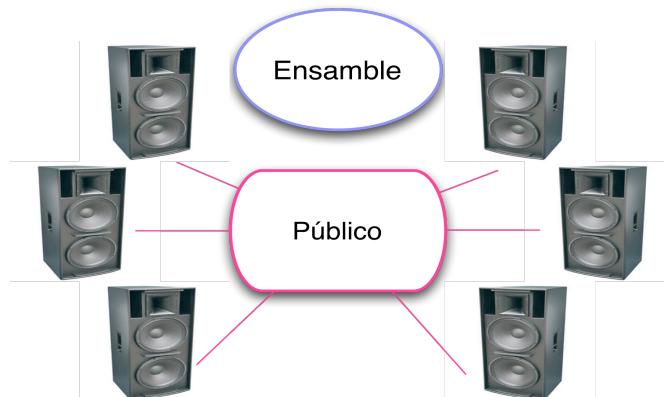
Las alturas no siguen ningún sistema en especial, su estética se relaciona al entorno sonoro de las posesiones de la Santera, por lo que se proyectan en función de la dramaturgia referida en la obra. Toda esta dimensión sonora genera acordes y disímiles combinaciones que incluyen sonidos de diferentes espectros (multifónicos de la voz, ruidos, sonidos de respiraciones o jadeos, pateados en el pedal, entre otros). Esta superposición de elementos tímbricos cambia el concepto tradicional de *acorde*, y le extiende otras posibilidades, incluyéndole al mismo, elementos sonoros de alturas no definidas o técnicas extendidas. Los sonidos definidos son los menos utilizados, sin embargo, existe un acorde importante en el piano que de cierta forma resume las alturas que se manejan en la obra. El acorde referido aparece en los compases (42, 74, 75, 96 y 146.)



Compás 74.

Por su parte, en la relación del ambiente sonoro, coexisten otros elementos que ayudan a consolidar y a construir esta percepción de trance o imaginario, entre ellos encontramos la función de la amplificación, que es manejada como parte de la orquestación. La ubicación de los parlantes está precisada en el inicio de la partitura, con ella el autor busca un sentido espacial logrando encapsular al espectador en el sonido y adentrarlo en la conciencia de la santera y de su interior mismo.

En el siguiente gráfico se representa esta ubicación:



Otra indicación importante es la amplificación del piano descrita con la utilización de dos micrófonos, uno ubicado en la caja de resonancia, y el otro en los pedales, recreando imaginarios sonoros derivados de instrumentos acústicos y expandiendo el lenguaje discursivo de la obra.

Todos los elementos descritos, revelan un peculiar trabajo tímbrico, respaldado en una heterogénea relación de sonoridades y efectos que conectan a una imagen sonora propia de la música electroacústica, sin dejar de ser un producto de un pensamiento compositivo relacionado con las técnicas de instrumentos acústicos.

El manejo textural, es otro de los aspectos que resaltan, su propuesta se basa en la variedad tímbrica y rítmica. En este sentido, las diferentes facturas presentadas intercambian sus roles en el transcurso del contenido de la obra, predominando un comportamiento homófono basado en tres dimensiones: línea principal realizada por la soprano, línea intermedia, y de acompañamiento, donde se alternan los roles funcionales de los instrumentos (clarinete, bajo y piano).

La paleta de facturas expuestas, son tratadas con heterogéneas funciones entre las que se encuentran: pedales, elaboraciones contrapuntísticas, tímbricas y rítmicas, dando como resultado un comportamiento complejo de estas relaciones. Un ejemplo de las interconexiones de facturas utilizadas se evidencia en el inicio de la obra, donde convergen dos planos simultáneos de independiente relación tímbrica, rítmica y armónica, conformados por la voz y el piano, donde subyace además un tratamiento textural homófono, como se expone a continuación:

*Oggwanilobbe*  
*(Liturgia de la Palabra Divina)*

Louis Aguirre

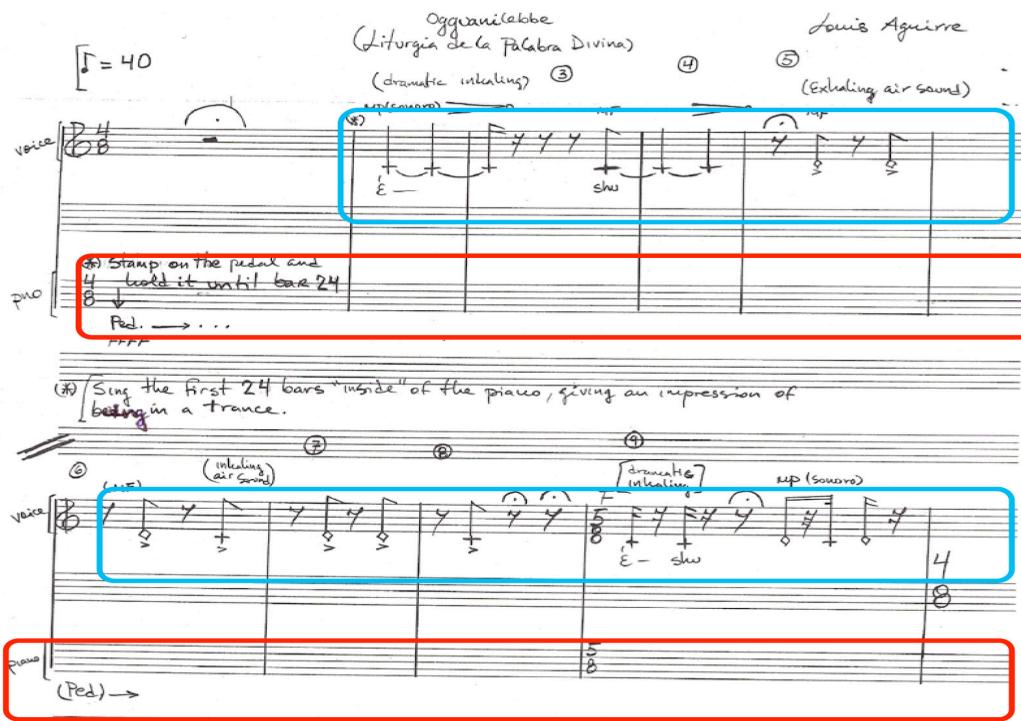
$\Gamma = 40$

voice (Piano)

(dramatic intaking) ③ (Exhaling air sound) ④ ⑤

(Stamp on the pedal and hold it until bar 24)  
 Ped. → ...  
 (Ped.) →

(Sing the first 24 bars "inside" of the piano, giving an impression of being in a trance.)



### Ejemplo compás 1-9.

Es importante resaltar, que en los momentos de ascenso climático se densifica el comportamiento textural, empleando las tres dimensiones descritas combinadas con disímiles facturas, expresadas en simultáneos planos sonoros de diferente articulación rítmica, tímbrica y armónica. Ejemplo de este tratamiento se observa en los compases 107-109.



En el aspecto de la estructura formal general, Aguirre proyecta un complejo diseño, basado en una concepción de interacciones logradas a través del timbre, el ritmo, la textura y la agógica. Una de las posibles organizaciones puede estar enfocada en la forma tripartita que a su vez, se subdivide en diferentes diseños que se articulan

por un desarrollo tímbrico-rítmico celular de la voz principalmente, establecida en recursos expresivos de inhalación y exhalación.

Sección A: Compás: 1-24. Esta sección se presenta con una relación tímbrica instituida por la voz y el piano, cumple con una función expositiva pues presenta gran parte de los diseños tímbricos y rítmicos que se desarrollan en la obra. Puede subdividirse a su vez en dos partes la primera compás 1 al 15 y la segunda del 15 al 24. Esta propuesta de subdivisión se sustenta en las relaciones tímbricas y rítmicas.

Sección B: Compás 25-80. La segunda sección desarrolla las propuestas tímbricas, rítmicas y armónicas exhibidas en la exposición.

Puede dividirse en eventos como:

Compás 25-33. La relación tímbrica se amplía a: voz, contrabajo, clarinete y piano. Se desarrollan los eventos rítmicos ya presentados y se articula el discurso en una factura acordal basada en disímiles timbres donde se encuentran sonidos de alturas determinadas y no determinadas.

Compás 34-47. Este fragmento comienza con el clarinete imitando la voz, y poco a poco se adjuntan los restantes instrumentos volviendo a presentar una factura acordal. En el compás 42 el piano expone por vez primera el acorde que resume armónicamente la obra.

Compás 48-79. Se presenta una densidad en la complejidad textural y tímbrica, se repite el acorde del piano antes descrito en el compás 74 llegando al clímax. Esta sección ocupa una función de enlace donde predominan los sonidos de alturas definidas.

Sección A' La tercera sección cumple una función conclusiva. Se trabajan todos los elementos ya presentados.

Puede dividirse en eventos como:

Compás 80- 99. Este fragmento retoma como una reexposición el recurso tímbrico de la voz que articula el discurso general de la obra, la inhalación y la exhalación, basado también en el mismo figurado rítmico. El ambiente sonoro se va intercalando en una factura acordal que se densifica progresivamente hasta diluirse en los armónicos del contrabajo.

Compás 100-145. Aumenta la complejidad textural ya no sólo con facturas acordales

sino también con eventos contrapuntísticos.

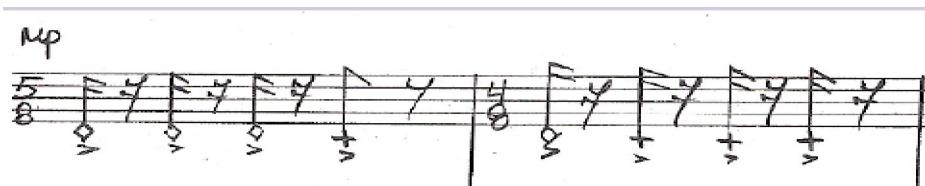
Compás 146-156. Se proyecta como coda. Vuelve a aparecer el acorde del piano en otro clímax dado por la intensidad y la dramaturgia. Se densifica la textura con una factura acordal multitímbrica.

La estructura antes expuesta, puede ser una de las posibilidades de análisis, ya que la articulación de los distintos comportamientos musicales nos pueden acercar a diferentes concepciones entre ellas la forma sonata sinfonía. Cabe indicar, que esta asociación fue planteada a partir de las relaciones funcionales de las secciones y eventos sobre la base de niveles de similitud y diferencias presentes en el discurso musical.

“Realmente, no hay una forma unidireccional [...] las cosas no van hacia un solo punto. Si tú te pones a analizar la teoría del cosmos te das cuenta que suceden millones de cosas en distintos lugares y a la vez de maneras muy diferentes [...] Pienso que por eso mi música tiene tantos contrastes, porque son diversas cosas que suceden en tiempos simultáneos y alternos ”.<sup>86</sup>

Como un ejemplo del referido concepto de articulación seleccionamos dos motivos (tímblico-rítmico) que se destacan ocupando una jerarquía en la conexión del discurso musical.

Motivo 1: Tímbrico.

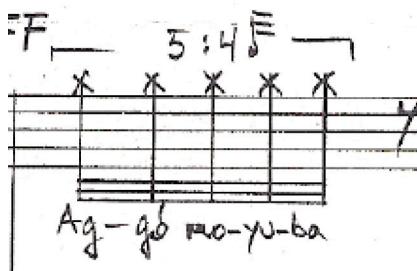


Compás 20-21.

Motivo 2: Rítmico.

---

<sup>86</sup> Entrevista realizada por Iván César Morales Flores a Louis Aguirre. *Ebbo: del rito al simulacro*, en Boletín de Música N 21 / Enero-Marzo / Revista de Música Latinoamericana y Caribeña, Casa de las Américas. La Habana Año 2008.



Compás 15.

Sección A compás 1-24	Sección B compás 25-79	Sección A' compás 80-156
Motivo rítmico compás 15, 17,18	Motivo rítmico compás 27,33, 50,54-55, 58,71	Motivo rítmico compás 107,112, 154,155
Motivo tímbrico compás 20	Motivo tímbrico compás 32,56.	Motivo tímbrico compás 80,82, 84, 100.
Es significativo como se imbrican estos dos elementos en el compás 48.		

Como revela el análisis anterior, las analogías tímbricas y rítmicas cumplen una función reguladora y estabilizadora, que conecta las tres secciones, dando unidad al discurso y logrando de forma eficaz y creativa una conjunción de elementos articulatorios.

La construcción del discurso musical en la obra *Ogganilebbe*, se erige a través de una relación simbiótica entre expresividad y complejidad. La continua inserción de rasgos de ascendencia afrocubana como un modo de enunciado representativo de la identidad cubana, unido al entramado que subyace en los diferentes niveles perceptivos y estructurales convergen en un proceso de enriquecimiento y resignificación músico-cultural.

La música de Aguirre, si ciertamente experimenta una sui géneris orientación del discurso musical, su aporte radica como dice el musicólogo Iván César Morales en hacer latente el imaginario de la cultura afro desde una estética más universal, abstracta y simbólica, caracterizada por una infinita posibilidad de reinvenCIÓN de elementos y

patrones identitarios de la tradición musical, constituyendo de esta manera, un valioso aporte para la cultura cubana contemporánea.

### **3.3 Irina Escalante Chernova un acercamiento a su discurso musical académico.**

Para dar inicio al enfoque de relaciones entre la música Electroacústica y Acústica, realizaremos una aproximación a la producción musical académica de Irina Escalante Chernova.

#### **3.3.1 Datos Biográficos.**

Irina Escalante Chernova, compositora y pianista cubana con una dinámica carrera musical, nace en la Ciudad de Camagüey el 20 de Mayo de 1977, su producción cuenta con un variado catálogo en el que se registran obras para diferentes formatos, donde la utilización de lenguajes contemporáneos generaliza su quehacer estético. Comienza sus estudios musicales en la Escuela José White de su ciudad natal a muy corta edad relacionada con un ambiente vanguardista que envolvía en ese entonces el contexto cultural a cargo de Louis Aguirre y su quehacer artístico. Inmersa en este proceso, siente una especial motivación por los estudios de composición, los cuales fueron ilustrados por Aguirre, significando un impacto irrefutable en su carrera y en la estética creativa que definiría su lenguaje musical.

En el año 2000, se gradúa del Instituto Superior de Arte de La Habana en la especialidad de Composición, contando en su formación académica con prestigiosos profesores como son los compositores Roberto Valera, Louis Aguirre, Carlos Fariñas y Harold Gramatges. En este mismo tiempo, recibe clases magistrales de acreditados artistas entre los que se encuentran: Leo Brouwer, Max Mathews, James Tenney, Charles Dodge, Julio Estrada, Alejandro Iglesias Rossi, Ricardo Dal Farra, Russell Pinkston, Chen Yi, Michael Torke y Christopher Theofanidis.

La búsqueda de nuevos ambientes de superación intelectual le llevan a Dartmouth College USA, donde se le otorga en el 2005 el título de Máster en Artes Musicales en la especialidad de Música Electroacústica. En el 2006, inicia los estudios

de Posgrado en la Especialidad de Composición y Teoría Musical en Florida State University USA, recibiendo el título de Doctora en Música en el 2009.

Sus obras son evidentes exponentes dentro del ámbito académico actual, siendo premiadas en múltiples eventos dentro y fuera de Cuba. Los galardones más significativos son los obtenidos en la Unión de Artistas y Escritores Cubanos UNEAC, -premio que le fue conferido por su obra Cuarteto de Cuerdas 1 en 1998-, y el de la 27<sup>a</sup> edición del Festival Internacional de Música y Creación Electrónica de Bourges, Francia en el año 2000 con su primera pieza electrónica titulada *La Primavera del Ángel*.

Su intensa actividad artística, la ha llevado a formar parte de la Sociedad de Compositores (SCI) en Estados Unidos, Sociedad General de Artistas de España (SGAE), La Unión de Artistas y Escritores Cubanos (UNEAC) y a la Asociación Nacional de Profesores de Música en los Estados Unidos.

Haciendo referencia a su catálogo autoral consta de 32 obras hasta el presente, donde registra creaciones para instrumento solo, cinta sola, música de cámara con variadas mixturas, cuartetos de cuerda, instrumento y cinta, entre otras combinaciones, siendo el formato camerual el más considerado por la autora, en menor número está su producción vocal y obras para grandes formatos, su única obra para orquesta sinfónica es *Promesa de los Pasos*<sup>87</sup>.

Con la apropiación de diversas conjugaciones y timbres, su producción musical expresa un lenguaje intercultural, exponiendo una interesante reinvencción de elementos, patrones y rasgos identitarios del escenario cubano.

Su última producción *Figuraciones y Escenario Cubano* es la obra elegida para el análisis referido, por ser una de las partituras más representativas del pensamiento estético y estilo musical de la compositora; la creación se apropia de una extensa gama de recursos tímbricos y texturales de indescriptible riqueza sonora y experimentación, que reinventa el discurso musical abordando patrones identitarios de la tradición cultural cubana. Por otro lado, por lo reciente de su creación (2009) no ha sido hasta la actualidad objeto de estudio por musicólogos e investigadores. De la misma manera,

---

<sup>87</sup> Ver en anexos catálogo completo.

podemos considerarla como una subversión representativa en el contexto del tema sugerido por el tratamiento de expansión tímbrico del ámbito sonoro electroacústico-acústico, rompiendo con conceptos y patrones, sobre el sentido del límite.

### 3.3.2 Un enfoque analítico de la obra *Figuraciones y Escenario Cubano*.

Antes de hacer un acercamiento al análisis musical de *Figuraciones y Escenario Cubano*, nos referiremos primero a algunos aspectos generales, comenzaremos por indicar que se trata de una composición para sonidos electrónicos y orquesta de cámara, compuesta entre el 2008 y el 2009. Esta partitura fue parte del requerimiento para la obtención del título de Doctora en Composición en Música Electroacústica en la Universidad Estatal de Florida. Inspirada en la obra para piano *La Comparsa* de Ernesto Lecuona<sup>88</sup>, *Figuraciones y Escenario Cubano*, recrea el concepto del carnaval cubano resignificándolo con melodías, ritmos y exóticos instrumentos de percusión utilizados en estas festividades. El mundo sonoro del carnaval ha sido muy transitado en todo el escenario cultural de la isla, la danza, la literatura y la música, han sido manifestaciones que se enriquecen continuamente de este ambiente, como lo describe en su poesía *Carnaval* el poeta cubano Emilio Ballagás<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Lecuona es uno de los compositores y pianistas cubanos más difundidos en el mundo, entre sus obras cuentan: *Canto Carabalí*, *Siboney*, *La Comparsa*, *Malagueña* y *María La O*. Con una personalidad multifacética y abarcadora en el contexto de la creación, quien junto a Gonzalo Roig y Rodrigo Prats, forman la trilogía más importante de compositores del teatro lírico cubano y en especial de la zarzuela, nació en Guanabacoa el 7 de julio de 1986 y falleció en Santa Cruz de Tenerife, el 29 de noviembre de 1963. En lo que a la técnica se refiere, el aporte más importante de Lecuona al género teatral es la fórmula definitiva de la romanza cubana. Y sin duda es la totalidad de su trayectoria creativa un legado que lo confirma a través de todos los tiempos, como un clásico de la cultura musical iberoamericana.

<sup>89</sup> Ballagás nace en Camagüey, en 1908 - La Habana, 1954) Su obra es representativa del vanguardismo de la década de 1930; es uno de los más estimados líricos nacionales de todos los tiempos por la finura y perfección de su estilo. Su poesía *Carnaval* pertenece a su *Cuaderno de poesía negra* (1934).

## Carnaval

*Cuaderno de poesía negra (1934)*

(Fragmentos)

La comparsa conga temblando salió  
de la calle estrecha de San Juan de Dios.  
¡Clamor en la noche del ronco tambor!

Rembombiando viene,  
rembombiando va  
La conga rembomba  
rueda en el tambor.  
La conga matonga  
sube su clamor  
ronda que rondando  
¡ronca en el tambor!

En la oscura plaza del cielo rumbea  
la luna. Y sus anchas caderas menean.  
Con su larga cola de blanco almidón  
va la luna con su bata de olán.

Por la oscura plaza de la noche va  
con una comparsa de estrellas detrás.  
Y la mira el congo, negro maraquero:  
suena una maraca. ¡Y tira el sombrero!

Retumba la rumba,  
hierve la balumba  
La comparsa ronca perdiéndose va.  
¡Qué lejos!.. lejana... muriéndose va.  
Se apaga la vela; se hunde el tambor.  
¡La comparsa conga desapareció!

En lo que respecta a su formato instrumental, la obra está compuesta para orquesta de cámara, integrada por vientos maderas, metales, percusión y cuerdas, además de materiales sonoros electroacústicos.

Como describe su autora, a través de las técnicas electrónicas y el uso del espacio sonoro, la música se mueve lentamente hacia la audiencia, brindando todo el entusiasmo de esta tradicional fiesta callejera, hasta que las notas finales desaparecen en la lejanía.

La sección electrónica consiste, en una banda ininterrumpida de sonidos que dialogan constantemente con las partes acústicas, esta interacción entre dos mundos

sonoros es antifonal<sup>90</sup>, combinándose con el concepto de música programática que está construido en los tres movimientos, a través del cambio de disposición de instrumentos en el escenario que ocurre entre las secciones que conforman la obra. Así el propósito, no es sólo lograr establecer una práctica novedosa en la interpretación sino generar efectos antifonales. Es necesario aclarar, que el recurso antifonal tiene una profunda historia en nuestro entorno cultural, la música folclórica afrocubana, su religión, sus técnicas instrumentales y compositivas han recreado todo el fluir de la música en la isla, conectándose con el mundo de lo sagrado, religioso, académico y popular. En esta obra, se utiliza lo antifonal con una recóndita proyección de reelaboración conceptual disgregado en todo un entramado de recursos contemporáneos.

Otro aspecto distintivo en la sección electrónica, es que está cuidadosamente graficada en la partitura en notación musical tradicional, un procedimiento que no es muy común entre los compositores que trabajan este género. La abstracción sonora del material electrónico, fue diluida utilizando el sistema de notación tradicional con un resultado sonoro nada convencional, proponiendo una conexión tangible entre ambos mundos sonoros.

Junto a esta concepción del discurso musical, se interpone otro factor significativo y es la interpretación de la música electroacústica en vivo. “El acercamiento al repertorio electroacústico mixto demanda una manera de percibir y entender el sonido fuera de los parámetros de la práctica convencional”.<sup>91</sup>

En las interconexiones temporales, la música mixta presenta varias dificultades, la realización en vivo o la utilización de un formato fijo implican cambios importantes en la interacción; en este aspecto, las obras demandan una sincronización estricta entre las interpretaciones en vivo y la parte fija de la cinta electroacústica. En *Figuraciones y Escenario Cubano*, la interacción entre los instrumentistas y el operador del CD complementa el resultado sonoro final, pues la relación entre ellos crea un balance sonoro apropiado entre la parte electrónica y los instrumentos acústicos. El técnico de audio que trabaja con la consola difusora de la parte electrónica, debe estar localizado

<sup>90</sup> En una de las perspectivas es un término empleado para la música en la que un conjunto se divide en distintos grupos utilizados en la oposición con frecuencia espacial, y el uso de contrastes de volumen, tono, timbre, etc. [www.grovemusiconline.com](http://www.grovemusiconline.com) consultado 11 febrero 2010.

<sup>91</sup> Andrade, Iracema. *Convergencias Temporales en el repertorio electroacústico mixto*. Electroacoustic Music Studies Network ,Buenos Aires ,2009.

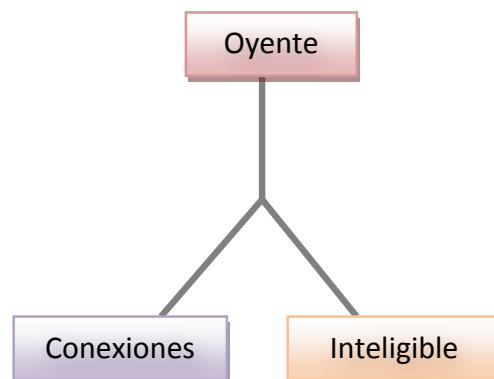
en el centro del *auditorium*, logrando controlar el volumen y el balance, jugando así un papel significativo en la ejecución de la pieza.

“Cabe puntualizar que no existe una permanencia o preponderancia de un solo tipo de comportamiento interactivo en el devenir de una determinada obra electroacústica mixta. Los campos relacionales se alternan y se equilibran en las diferentes dimensiones musicales a nivel organizacional, conviviendo simultáneamente en el contexto de la obra”.<sup>92</sup>

La ambigüedad creada entre los dos universos sonoros, es uno de los recursos estratégicos más utilizados en la obra, recreando y re-significando una singular atmósfera con un discurso de gran carga expresiva, que contextualiza marcas identitarias de nuestro acervo músico-cultural en el actual escenario contemporáneo.

Proponer una perspectiva de la construcción del sentido musical y describir los recursos centrales de la construcción del discurso en la obra, es uno de los puntos de partida de nuestro análisis; definiendo al sentido musical como: “el conjunto de conexiones que el oyente realiza para transformar aquello que escucha en algo inteligible”.<sup>93</sup>

Según el concepto señalado las relaciones que forman el sentido musical son:



Las conexiones posibles en la obra analizada, son fundamentalmente externa e internas.

Las externas nos permiten situar la obra en el contexto del desarrollo histórico.

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Zampronha, Edson. *A Construção do sentido musical. Arte y Cultura III. Maria de Lourdes Sekeff e Edson Sampronha*. España. 2004. Pag. 57.

Uno de los aspectos en la partitura que conforman el entramado de conexiones externas, es la relación de la obra con la tradición musical. El manejo de recursos tradicionales como la antífona, la imitación y la polifonía, son transportados a un contexto intertextual, relacionándolos con la estética musical contemporánea, y generando de esta manera nuevos significados.

En otro punto, el sentido intertextual subyace también en el aspecto tímbrico, como un elemento sínico-referencial. La ambigüedad recreada tímbricamente entre los instrumentos acústicos y la electroacústica, articula estructuralmente el discurso general de la obra. (macro relación).

Por su parte, los instrumentos acústicos en especial los de percusión, constituyen un referente sonoro directo del entorno músico-cultural tradicional de la isla, sin embargo, la imbricación de esta sonoridad con la electroacústica nos transporta a un escenario auténticamente contemporáneo.

“Es importante recordar que un punto de referencia no tiene que ser un timbre o ritmo familiar, sino un proceso que sea comprendido por el escucha, una persona en el bosque se siente segura por la función de la senda o la señalización y no por la senda o señalización en sí mismas”<sup>94</sup>.

Por otro lado, las internas describen los entramados propios de cada obra. Esta a su vez puede ser de 3 tipos.

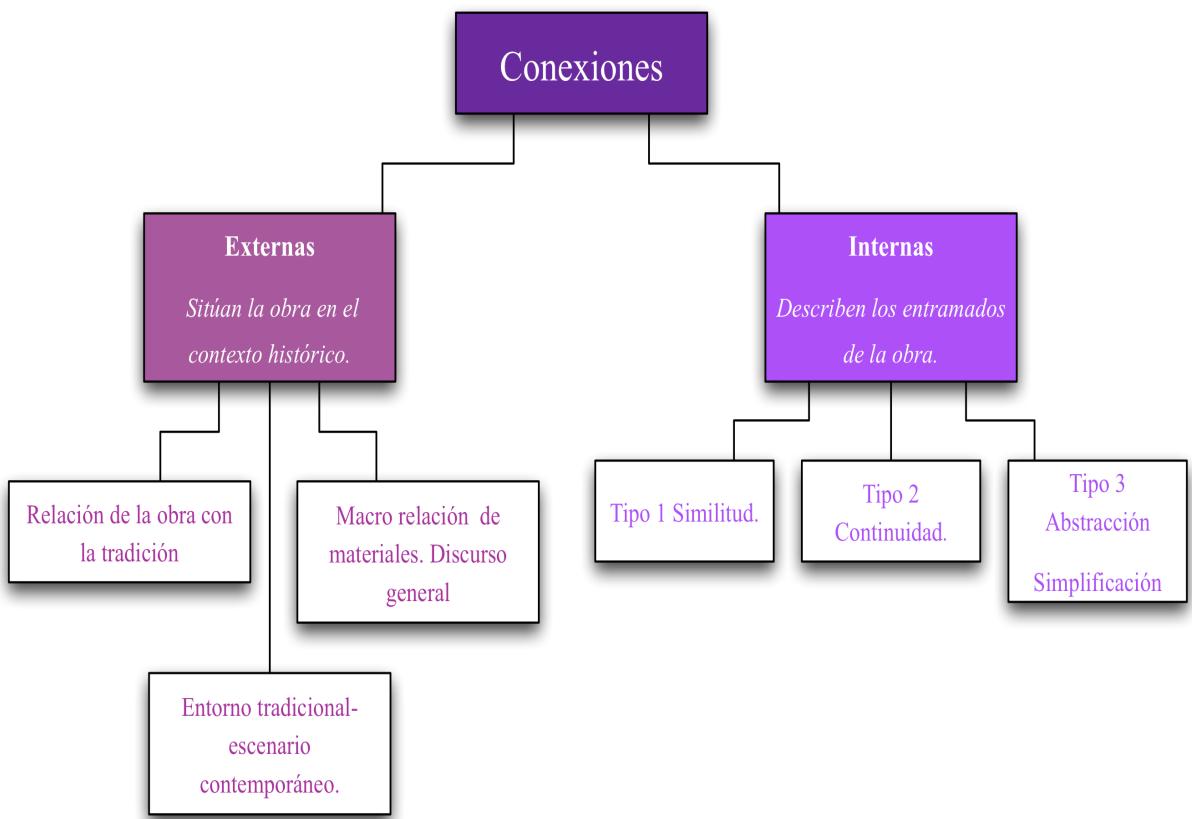
**Tipo 1. Similitud:** Dos elementos se conectan porque tienen características afines entre ellos, y son independientes del tiempo.

**Tipo 2. Continuidad:** En este tipo de conexión se presentan elementos que se suceden uno detrás de otro generando la reacción causa-efecto, los mismos que dependerán del tiempo.

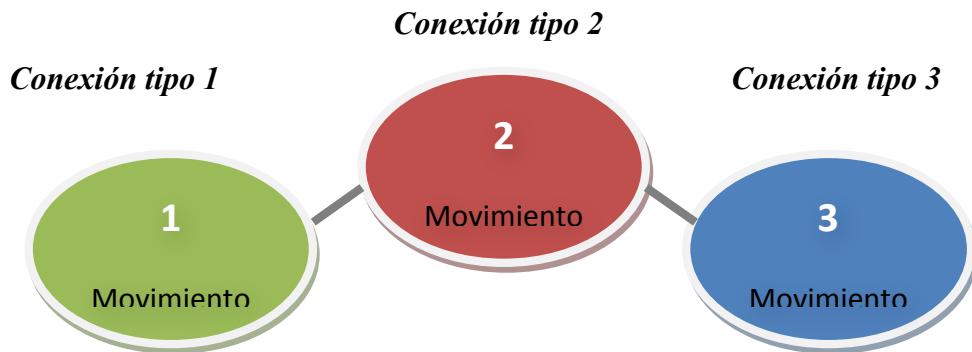
**Tipo 3. Abstracción o Simplificación:** Se produce cuando las conexiones anteriores posibilitan llegar a otra categoría, que nos permite simplificar y abstraer obteniendo conclusiones sobre lo que se escucha.

---

<sup>94</sup> Keane, D. *At the threshold of an Aesthetic*. In: Simon Emmerson (Ed., The Language of Electroacoustic Music. London. Macmillan Press, 1986, pp.97-118.



Como esquema del tipo de conexiones generales internas de la obra planteamos el siguiente gráfico:



### Análisis de Materiales:

Es necesario hacer un análisis de los materiales utilizados en la obra como los concernientes al ritmo, timbre, texturas, facturas, alturas y espacialidad.

“La descripción del material musical de una pieza es por necesidad un esfuerzo de selección. El compositor pasa por el proceso de evaluar ideas constantemente, la etapa en la cual el material musical puede ser identificado como tal es difícil de definir. El material por sí mismo es una entidad que evoluciona y que maneja sonidos que será la fuente del contexto musical previo a la decisión de un resultado musical específico ”.<sup>95</sup>

### **Materiales Rítmicos:**

Los materiales rítmicos abordados en la obra de forma general, también tienen la función de articular estructuralmente el discurso. La compositora propone la traspalación de códigos característicos de *La Comparsa* de Lecuona dentro de un predominante escenario estético-musical académico y contemporáneo, recreando una relación intertextual entre dos ámbitos musicales.

A nivel macro, el ritmo mantiene un continuo tratamiento sincopado caracterizado por una situación conflictiva entre acentuación rítmica y métrica, además de la aplicación de técnicas de derivación como aumentación, disminución y sustitución, en este caso por silencios.

### **Disposición de los compases en la obra:**

Prevalece el compás de 4/4 aunque en el segundo movimiento de la obra éste varía como muestra el siguiente gráfico:

Primer Movimiento.	Segundo Movimiento	Tercer Movimiento
Compás 4/4	Parte A Compás 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4,3/4,4/4,4/3,4/2,4/3,4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4,2/4, 3/4, 2/4, 3/4,2/4,3/4, 2/4, 3/4, 2/4.	Compás 4/4
	Parte B Compás 2/4.	

---

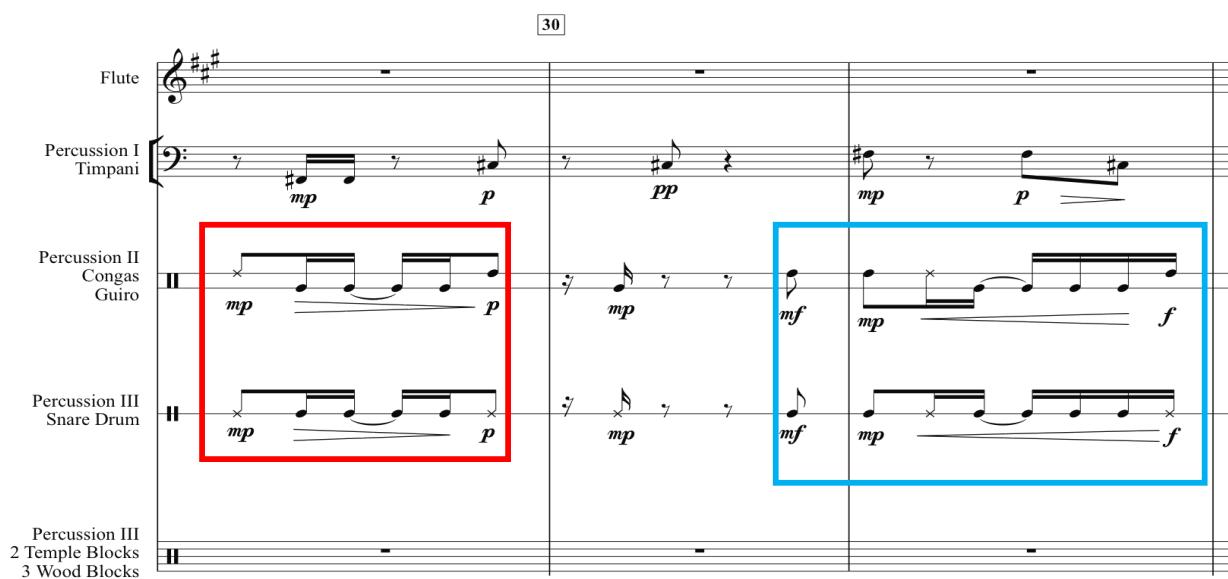
<sup>95</sup> Sigal Sefchovich, Rodrigo. *Implementación de ideas en el Lenguaje, discurso y significado en la Música Electroacústica*. Mexico.2009.

La utilización de ritmos sincopados e irregulares, puede tener dos perspectivas que se relacionan; por un lado, con la concepción euro-occidental (efecto de relación rítmico-métrico) que precisa la síncopa como desplazamiento del acento del tiempo fuerte al tiempo débil; y por otra parte, como concepción operativa que define la compositora para incluir lo tradicional de *La Comparsa* cubana con su obra. Como un elemento de conexión externa es significativo que ambos comportamientos predominan en la obra con creativas elaboraciones.

La variada propuesta de articulación rítmica de acentos débiles y fuertes dentro del compás, establece un particular proceder a partir de la distribución y redistribución de las mismas células rítmicas empleadas (uso de tresillos, figuras de diseños binarios, comportamientos derivados del tema de la Comparsa) y el uso reiterado de ligaduras rítmicas que no sólo evitan los tiempos fuertes del compás; sino que además, infieren un resultado rítmico sonoro de notable irregularidad, construyendo en la obra una sólida y fluida estructura que unifica los tres movimientos.

Ejemplo: Compás 31 segundo movimiento.

[30]



Flute

Percussion I Timpani

Percussion II Congas Guiro

Percussion III Snare Drum

Percussion III 2 Temple Blocks 3 Wood Blocks

Para demarcar los materiales rítmicos, delimitaremos los que tienen una especial ubicación por movimientos:

### Movimiento 1:

Compás 12.

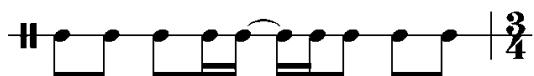


Compás 52



### Movimiento 2:

Compás 21

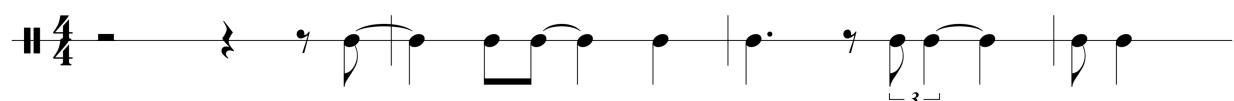


Compás 48

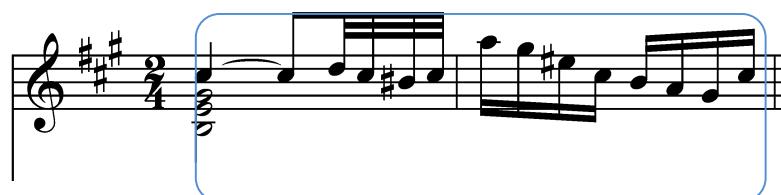


### Movimiento 3:

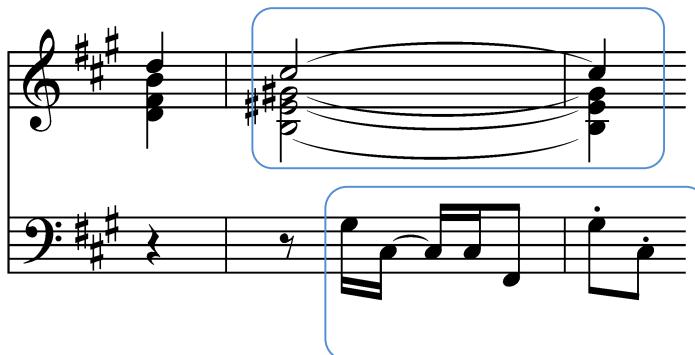
Compás 47



En el siguiente ejemplo observamos los ritmos que provienen de *La Comparsa* y que son trabajados en la obra:



Ejemplo compás 13-14.



Ejemplo compás 8-10.

Sin embargo, es difícil reconocer el empleo de tales diseños, ya que cuando se presentan se diluyen en sutiles insinuaciones que se fusionan con el predominante discurso rítmico irregular que caracteriza la obra.

### **Materiales Tímbricos Acústicos y Electroacústicos. Sus transformaciones.**

“El lenguaje musical puede ser considerado más bien como la relación entre procesos y no solamente como relación entre elementos individuales, por lo tanto, no se le puede definir por transformaciones aisladas de sonido, eventos musicales, interacciones rítmicas o cualquier otro aspecto individual de composición. Lo que define al lenguaje es el proceso de transformación, las referencias sonoras elegidas estratégicamente y las relaciones internas que controlan el contenido del material sonoro”.<sup>96</sup>

El proceso general para seleccionar la paleta de sonidos en la obra *Figuraciones y Escenario Cubano*, se exterioriza en dos dimensiones: la acústica y la electroacústica, esta última tiene una derivación directa de la primera y será uno de los aspectos que llevaremos a la superficie en el siguiente análisis. El espacio musical, es el concepto compositivo propuesto por Escalante para exponer las dos dimensiones de la obra.

El timbre<sup>97</sup> de forma general resulta ser un componente de gran diversidad, asimismo, el tratamiento dinámico que adquiere este elemento accede a una función

---

<sup>96</sup> Sigal, Rodrigo. *Implementación de ideas en el lenguaje, discurso y significado de la música electroacústica*. Mexico2009.

<sup>97</sup> El término *timbre* ha sido usado, en general, para referirse muy vagamente al "color" del sonido. Frecuente e incorrectamente, ha sido tratado como un "parámetro" discreto del sonido, junto con otros aspectos como la frecuencia y la altura. La práctica creativa y la investigación en música electroacústica han revelado la naturaleza insatisfactoria de esta imprecisión, abriendo la noción a una situación mucho

como factor del devenir de la forma musical, que se revela en la sucesión de renovables diseños tímbricos sonoros que definen cada una de las partes que conforman la estructura de la obra.

El material acústico está conformado por los siguientes instrumentos:

**Vientos:** Flauta, Oboe, Clarinete en sib, Fagot, Corno en F, Trompeta en C y Trombón.

**Percusión I:** Tímpani, Triángulo y Lira.

**Percusión II:** Congas agudas y graves, High Conga, Low Conga  
Bongo agudo y grave, High Bongo, Low Bongo.

Tamborine- Pandereta, Claves.

**Percusión III:** Tambor grave - Bass Drum

Caja o redoblante- Snare Drum.

Tom Tom -Tom Tom.

High- Hat Cymbal - Platillos de pie.

Suspended Cymbal - Plato suspendido.

**Cuerdas:** violín, viola, cellos y contrabajos.

Se impone detener la atención sobre los instrumentos de percusión, el uso de esta sonoridad presupone una evidente referencia al panorama músico cultural cubano, el sentido intertextual nuevamente subyace en el aspecto tímbrico como elemento sígnico-referencial siendo abordado como un principio de articulación interna del lenguaje (micro-relaciones). Sin embargo, este material es visto como “algo que fue, pero dejó de ser, y que volverá a la realidad como algo diferente a todo lo anterior, una mesa vista como un árbol destruido que se reconstruye en un nuevo mueble”.<sup>98</sup>

---

más compleja y proteica, donde el timbre existe en frágiles y continuas relaciones con la frecuencia, el contenido spectral, la identidad sonora y el reconocimiento de la fuente. Esto lleva a una situación donde, en muchos ejemplos musicales, es difícil separar al *timbre* del discurso musical general. Otras clasificaciones sobre el timbre se refieren a una fisonomía sonora general cuyo conjunto spectromorfológico permite la atribución de una identidad. (Fuente: Denis Smalley (1994). Defining Timbre - Refining Timbre. Contemporary Music Review Vol. 10, Parte 2. London: Harwood Academic Publications.) y también es entendido como Conjunto de los parámetros de altura, duración, amplitud, composición espectral, evolución dinámica, etc. que determinan el color de un sonido. (Fuente: Dictionnaire des arts médiatiques: <http://www.dictionnairegram.org>) consultado el 13 de febrero de 2010.

<sup>98</sup> Zárate Ortiz, Juan. Componer el Silencio. Acerca de Helmut Lachenmann. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.Argentina. 2009.

Por otro lado, las sonoridades electroacústicas han sido elaboradas con el sistema de producción de audio Digital Performer, permitiéndole a la compositora conformar una paleta sonora que a su vez está integrada por samples o muestras de varios instrumentos. Estos sonidos en diversas secciones de la obra, tienen la función de complementar o expandir el material de los instrumentos acústicos. Dicha expansión también es generada por efectos, dando como resultado nuevos matices, colores y formas a los sonidos provenientes de los samples.

Los Instrumentos Virtuales o samples fueron tomados de los bancos de sonidos procedentes de Machfive<sup>99</sup>, Sample Tank 2<sup>100</sup> y MX4.

Machfive



Sample Tank 2



MX4



El material sonoro digital como plantea Rodrigo Sigal, es una herramienta experimental para el compositor, que puede brindar diferentes posibilidades de transformación lográndose identificar en tres formas principales:

**Espectral**<sup>101</sup>: Se refiere al contenido de frecuencias o parciales de un sonido o una señal de audio<sup>102</sup>. Según las características espectrales podemos clasificar de la

<sup>99</sup> Machfive Especificaciones: Motor de sonido UVI a 32-bit hasta 24-bit/192kHz Importación "arrastrar y soltar" de samples y bancos SampleCell, GigaSampler y otros, importación "arrastrar y soltar" de formatos de audio como Wave, AIFF, SDII, REX y más soporte surround, multicanal real. Acceso rápido a parámetros en una misma ventana. Polifonía ilimitada y latencia ultrajaba. Edición de zonas, modo dinámico y otras características propias de samples high-end. Multitímbrico (performances de 16 partes); se pueden crear stacks, splits y capas en pocos segundos. Afinador incluido, sincronización al tempo y la modulación, 4 LFOs por presentar efectos incluidos; cuatro slots de efectos por cada parte.

<sup>100</sup> El SampleTank 2 está disponible en 2 versiones: SampleTank XL y L, que sólo se diferencian por el número de sonidos incluidos. SampleTank 2,5 XL viene con 2 DVDs y más de 2.000 sonidos (por más de 6.5GB de muestras), más un bono extra de disco de sonido. Su segunda opción es la versión L, una introducción asequible a SampleTank que incluye 1 DVD y más de 1.100 sonidos.

<sup>101</sup> Espectro es el contenido de frecuencias de un sonido o una señal de audio usualmente mostrado mediante una representación gráfica de amplitud versus frecuencia. La representación tridimensional de un espectro suma la variación temporal sobre el tercer eje. El espectro de un sonido es un determinante primario del timbre que de aquél se percibe. Un espectro de parciales consiste de frecuencias discretas conocidas como sobre tonos, armónicos o inarmónicos. Un espectro continuo

siguiente manera: Sonido armónico (altura definida), sonido inarmónico, sonido no armónico<sup>103</sup>.

**Morfológico:** Ofrecerle forma espectral a un sonido durante un lapso de tiempo, combinándolo con otras posibilidades y generando materiales sonoros para el discurso musical.

**Gesto:** Evento con características particulares, de similitud, diferencia, unidad y armonía combinadas.

Los efectos utilizados para modelar los samples de varias fuentes de la obra son los siguientes:

**Ring Modulador:** Un modulador de anillo o timbre. Este efecto es definido como "el proceso por el cual una señal es usada para modificar a otra. Se llama "portadora" a la señal controlada, y "moduladora" a la controladora. Es de suma importancia tanto en la síntesis sonora como en el procesamiento de señales. Los dos principales parámetros del sonido a los que la modulación es habitualmente aplicada son la amplitud y la frecuencia. La modulación de la amplitud de una señal causa cambios en la sonoridad subjetiva (loudness). Si la señal de control es una forma de onda regular y lenta (por ejemplo, una onda sinusoidal) el resultado es un trémolo, algo similar a -y frecuentemente confundido con- un vibrato (excepto que en el trémolo no existe desviación de la altura). Una vez que la frecuencia de la onda moduladora alcanza unos 10 o 15 Hz, el trémolo se amalgama en un sonido complejo formado por componentes derivados de las frecuencias de la portadora y la moduladora. Una señal de control irregular, está asociada con la generación de envolventes. La modulación de frecuencia causa que la altura de la portadora suba y baje de acuerdo con la forma de onda de la moduladora. Si esta es, como en el ejemplo antedicho, una forma de onda regular y lenta, el resultado es un vibrato cuando la profundidad de la modulación es baja, convirtiéndose en un efecto tipo sirena si dicha modulación es más profunda. Si la

---

contiene componentes de ruido. El espectro de un sonido puede ser determinado mediante analizadores o por análisis de Fourier, y puede estar distribuido a lo largo del rango audible (20 a 20.000 Hz). Un espectro de parciales, donde hay frecuencias discretas, es también conocido como un espectro de líneas. Un espectro continuo, por otro lado, muestra frecuencias distribuidas en forma continua sobre el rango audible.

<sup>102</sup> (Fuente: Barry Truax (1999). Handbook for Acoustic Ecology. CD-ROM. Cambridge Street Publishing. CSR-CDR 9901)

<sup>103</sup> Maiguashca, Mesías. (Mayo de 2008). "Objetos Sonoros". Ponencia presentada en el XV Festival de Música Latinoamericana (Caracas). Consultado 10 de Noviembre de 2009 de la Pagina Oficial de Mesías Maiguashca: <http://www.maiguashca.de/texte/hometexte.html>.

forma de onda moduladora es una serie de pasos o escalones discretos, el resultado es una serie de alturas discretas. Cuando la frecuencia de la moduladora es cercana o incluso más alta que la de la portadora, aparecen sonidos particularmente complejos ”.<sup>104</sup>

La modulación en anillo permite crear un nuevo sonido, a partir de la suma y la diferencia de dos frecuencias de entradas combinadas. Usualmente, una de estas frecuencias está en un rango por debajo de lo audible, dando lugar a la creación de un sonido constituido por dos frecuencias similares.

**Filtros resonadores:** Son dispositivos empleados para modificar ciertas partes del espectro de un sonido, que actúan provocando la atenuación de algunas bandas de frecuencia mientras otras pasan sin alteración. Los tipos de filtros más comunes son: los resonantes, a modo de formantes (con Q y frecuencia central variable). El Q de un filtro es una medida de su resonancia y se define como la relación entre la frecuencia central y el ancho de banda. Cuanto más angosto el ancho de banda, más alto el Q, y más resonará o entrará en oscilación el filtro cuando sea estimulado por una señal cuya energía esté cercana a la frecuencia central. Un filtro con Q constante varía su ancho de banda en función de la frecuencia central, siempre guardando la relación de proporcionalidad entre ambas.

**Delay:** Retraso. Es un efecto que consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora. La noción de retardo pertenece al uso de un dispositivo (o su equivalente digital) que produce, sobre una cierta señal de entrada, uno o más retrasos precisamente calculados. El retardo puede ser empleado para una diversidad de efectos, incluyendo, por ejemplo, la creación de la sensación de profundidad especial.

**Reverb:** Reverberación. Es el resultado de múltiples reflexiones. Una onda sonora en un ambiente cerrado o semicerrado se irá partiendo a medida que va rebotando entre las superficies reflectantes. La reverberación es, en efecto, una multiplicidad de ecos cuya velocidad de repetición es demasiado rápida para que las mismas sean percibidas separadamente unas de otras. W. C. Sabine definió el tiempo de

---

<sup>104</sup> Dobson, Richard. *A Dictionary of Electronic and Computer Music Technology*. Oxford University Press. 1992.

reverberación como aquel que requiere el sonido en un espacio para caer a una millonésima de su nivel original (es decir, para que su intensidad caiga 60 dB). La calidad reverberante de cualquier espacio, sea cerrado o no, ayuda a definir el modo en el que éste es percibido. La reverberación es uno entre los múltiples indicadores que un oyente usa para orientarse en el espacio. La relación entre sonido directo y reverberado es también un factor importante para la percepción de la distancia y la profundidad. La reverberación aumentará también el nivel del ruido ambiente y la sonoridad subjetiva de los sonidos dentro de un espacio, factores importantes a considerar en el diseño acústico. La reverberación artificial se produce tradicionalmente por medio de una cámara de reverberación o una cámara de eco, un dispositivo de ecos múltiples "a cinta", o más frecuentemente, excitando un espiral o placa metálica en un extremo y recogiendo la señal retrasada en otro punto. Sin embargo, los dispositivos digitales de procesamiento y las técnicas por computadora que han sido desarrolladas en los últimos años permiten una buena simulación de la reverberación producida naturalmente. Estos sistemas permiten ajustar la relación entre sonido directo y reflejado, y algunos incluyen tanto reverberación global (es decir, el sonido reflejado desde todas direcciones) como reverberación local (es decir, aquella proveniente de la misma dirección que la fuente sonora).<sup>105</sup>

**Flanger:** Flanger. Es el efecto de sonido que se produce al mezclar la señal original con una copia retardada en el tiempo.

**Chorus:** Coros. Este efecto consiste en un tratamiento electrónico, asociado principalmente al sintetizador y la guitarra eléctrica, que se aplica a una señal para dar la impresión de que está compuesta por una multitud de voces. Está basado en el uso de varias líneas de retardo funcionando en paralelo, cada una con una variación aleatoria del tiempo de retardo centrado en alrededor de los 30 a 40 milisegundos. El efecto *chorus* (coro) se emplea, tal como el nombre sugiere, para crear la impresión de múltiples fuentes sonoras a partir de una "voz solista".<sup>106</sup>

**Transformadores de la envolvente:** El Generador de Envolventes se ocupa de la creación de un perfil dinámico de la señal sonora en el tiempo. Normalmente está

---

<sup>105</sup> Truax, Barry. *Handbook for Acoustic Ecology*. CD-ROM. Cambridge Street Publishing. CSR-CDR 9901. 1999.

<sup>106</sup> Dobson, Richard. *A Dictionary of Electronic and Computer Music Technology*. Oxford University Press. 1992.

asociado con el uso de cuatro parámetros básicos: Ataque (*Attack*), Caída (*Decay*), Sostenimiento (*Sustain*), Extinción (*Release*). Sin embargo, hay otros abordajes posibles a la generación de envolventes, incluyendo algunos muy sofisticados (como por ejemplo, las aplicaciones informáticas empleadas en la síntesis aditiva).

**Phasing:** Modulación de Fase. Si consideramos a dos grabadores de cinta reproduciendo simultáneamente la misma señal, una modulación de fase (*Phasing*) busca reproducir el efecto que aparece cuando se altera la velocidad de sólo uno de ellos. Cuando una línea de retardo de alrededor de 5 milisegundos es lentamente modulada, las cambiantes relaciones de fase (es decir, el desvío de una forma de onda con respecto a otra) entre las dos señales causan que un número de bandas de frecuencia sean atenuadas y reforzadas alternadamente. El resultado de la modulación de fase produce un efecto que recuerda al sonido del viento o de un avión jet filtrado, no siendo muy diferente al de un grupo de pedales wah-wah conectados juntos, cada uno afectando a una parte diferente del espectro. En una representación gráfica, el efecto aparece como un peine que se desplaza (hacia un lado y hacia otro), donde cada punta corresponde a una frecuencia de resonancia; de allí el nombre técnico de *comb filtering* (filtrado peine) dado al uso de las líneas de retardo en el rango ya descrito.<sup>107</sup>

**Distorsión:** La distorsión de una señal de audio con fines creativos puede incluir desde el procesamiento en vivo del sonido de una guitarra, hasta las técnicas digitales de distorsión tímbrica/espectral basadas en *wavesets* (conjunto de muestras o ciclos de una onda) de Trevor Wishart.

**Auto pan:** "Paneo" (o pan). Es una contracción del término panorámico, y una analogía auditiva del sentido visual/cinematográfico del término. Se refiere al movimiento o ubicación (en el plano horizontal) de los sonidos dentro de un campo sonoro estéreo o multicanal. Ese movimiento o ubicación se consigue usualmente mediante el uso de los potenciómetros (*pan-pots*) de una mesa de mezcla por ejemplo. Sin embargo, el "paneo" (*panning*) puede ser realizado también empleando cualquier tipo de controlador (ya sea *hardware* o *software*).

---

<sup>107</sup> Ibidem.

Además de la diversidad de efectos moduladores, existe una sistematicidad en la utilización de transformaciones del material en todos los movimientos, como se muestra en el siguiente gráfico:

### Tabla de materiales y transformaciones tímbricas electroacústicas.

#### Primer Movimiento

Compases	Parlante / Instrumento	Transformaciones					
		Modulación de anillo	Eco en reversa	Reverbération	Doppler	Filtros resonadores	Flanger
Compás 11	Parlante 3 Tímpani	x					
Compases 13- 14	Parlante 4 Percusión III		x	x			
Compases 14-15b	Parlante 4 Percusión III	x		x			
Compases 15-22	Parlante 4 Percusión III	x					
Compases 16-18c	Parlante 4 Percusión III	x					
Compás 17	Parlante 3 Tímpani	x					
	Parlante 5 Percusión II						x
Compás 18	Parlante 5 Percusión II				x		
Compases 19-25	Parlante 5 Percusión II					x	
Compases 23-25b	Parlante 4 Percusión III		x	x			
Compases 25b-26	Parlante 4 Percusión III	x					
Compases 26-30	Parlante 5 Percusión II				x		
Compases 27-30	Parlante 4 Percusión III	x					
Compases 27c -31	Parlante 4 Percusión III		x	x			
	Parlante 3 Tímpani		x	x			
Compases 31-33	Parlante 5 Percusión II				x		
Compás 33	Parlante 3	x					

	Tímpani						
Compás 37c	Parlante 5 Percusión II						X
Compás 39	Parlante 3 Tímpani	X					
Compases 39-47	Parlante 5 Percusión II					X	
Compases 41-52	Parlante 5 Percusión II						X
Compases 47-51	Parlante 3 Tímpani		X	X			
	Parlante 4 Percusión III		X	X			
Compases 48-51	Parlante 4 Percusión III			X			
Compases 53b-53d	Parlante 2 Viola						X
Compases 56b-57	Parlante 2 Viola						X
Compases 60-61 <sup>a</sup>	Parlante 2 Viola						
Compases 63b-64 <sup>a</sup>	Parlante 2 Viola						X
Compás 64	Parlante 3 Tímpani	X					
Compases 66d-70	Parlante 2 Viola					X	
Compás 75-75c	Parlante 3 Tímpani		X	X			
Compases 82b-91	Parlante 2 Viola						X
Compases 88-91	Parlante 3 Tímpani		X	X			
Compases 93-95	Parlante 2 Viola					X	
Compás 100	Parlante 2 Viola			X			
	Parlante 3 Tímpani			X			
	Parlante 6 Tímpani			X			
	Parlante 6 viola			X			
Compás 101	Parlante 3 Tímpani	X					
Compases 107c-108	Parlante 2 Viola						X
Compás 108	Parlante 3 Tímpani			X			

## Segundo Movimiento

Compases	Parlante / Instrumento	Transformaciones					
		Modulación de anillo	Eco en reversa	Reverbération	Doppler.	Filtros resonadores	Flanger
Compases 11-13	Parlante 2 Congas		x				x
Compases 13-14	Parlante 5 Bajo		x				
Compases 15-17	Parlante 2 Congas					x	
Compases 15-20	Parlante 3 Snare Drums	x					
Compases 18-19	Parlante 3 Snare Drums		x				
Compases 18-21	Parlante 2 Congas		x				
Compases 20-26	Parlante 2 Congas						x
Compases 20-26	Parlante 4 Viola						x
Compases 20d-21	Parlante 1 Timpani			x			
Compases 21b-24d	Parlante 5 Bajo		x				
Compases 22-25	Parlante 1 Timpani		x				
Compases 23-28	Parlante 3 Snare Drums	x					
Compases 27-32	Parlante 2 Congas		x				x
Compases 31-33	Parlante 2 Congas			x			
Compases 32-38	Parlante 2 Congas		x	x			x
Compás 32	Parlante 4 Viola		x				
Compases 34-43	Parlante 3 Snare Drums	x					
Compases 36-40	Parlante 5 Bajo		x				
Compases 39-55	Parlante 2 Congas						x
Compases 40-42	Parlante 4 Viola						x
Compases 45-55	Parlante 3 Snare Drums	x					
Compases 47d-50	Parlante 5 Bajo						x
Compases 51-52	Parlante 4 Viola						x
Compases 53-57	Parlante 6 Flauta				x		
Compases 54-58a	Parlante 6 Flauta		x				
Compases 62-64	Parlante 5 Bajo			x			
Compases 64-77	Parlante 2 Congas						x
Compás 66	Parlante 4 Viola						x
Compases 67-89	Parlante 3 Snare Drums	x					
Compases 69-71	Parlante 6 Flauta	x					
Compases 71-81	Parlante 6 Flauta				x		
Compases 89-115	Parlante 3 Snare Drums		x				x
Compás 94	Parlante 4 Viola						x

Compases 94-101	Parlante 5 Bajo			<b>X</b>					
Compases 108-115	Parlante 2 Congas								<b>X</b>
Compás 113	Parlante 4 Viola								<b>X</b>
Compás 113	Parlante 5 Bajo								<b>X</b>
Compases 116-149	Parlante 6 Flauta			<b>X</b>					
Compases 162-174	Parlante 1 Tímpani	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>					

### Tercer movimiento.

Compases	Parlante / Instrumento	Transformaciones								
		Delay	Reverberación	Trans. de envolvente	Distorsión	Chorus	Ambience	Phaser	Auto Pan	Flanger
Compases 3-103	Parlante 3 Tímpani	<b>X</b>	<b>X</b>		<b>X</b>	<b>X</b>				<b>X</b>
Compases 3-103	Parlante 4 Percusión III	<b>X</b>	<b>X</b>							
Compases 7-105	Parlante 4 Percusión III	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>			<b>X</b>			
Compases 12-105	Parlante 4 Percusión III	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>		<b>X</b>		<b>X</b>		
Compases 18-111	Parlante 4 Percusión III	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>					<b>X</b>	

Como se expone en el gráfico anterior, el origen del material tímbrico se basa en un mundo sonoro a nivel de formato de conjunto instrumental, así también del digital pre-definido, tanto en una dimensión micro formal como es el caso del modelado de los sonidos, así como una macro-forma, en la creación de gestos. Por lo que se puede precisar de manera general como un material morfológico.

Es muy notoria la derivación electrónica de la parte acústica, siendo esta técnica una estrategia para unificar todos los movimientos sistematizando la coherencia, y logrando una ambigüedad tímbrica donde coexisten el mundo de los instrumentos acústicos y el de los efectos electrónicos.

De este proceso indica la compositora: ‘la sección electrónica fue concebida desde el inicio del proceso creativo como parte integral de la obra, y aunque predomina

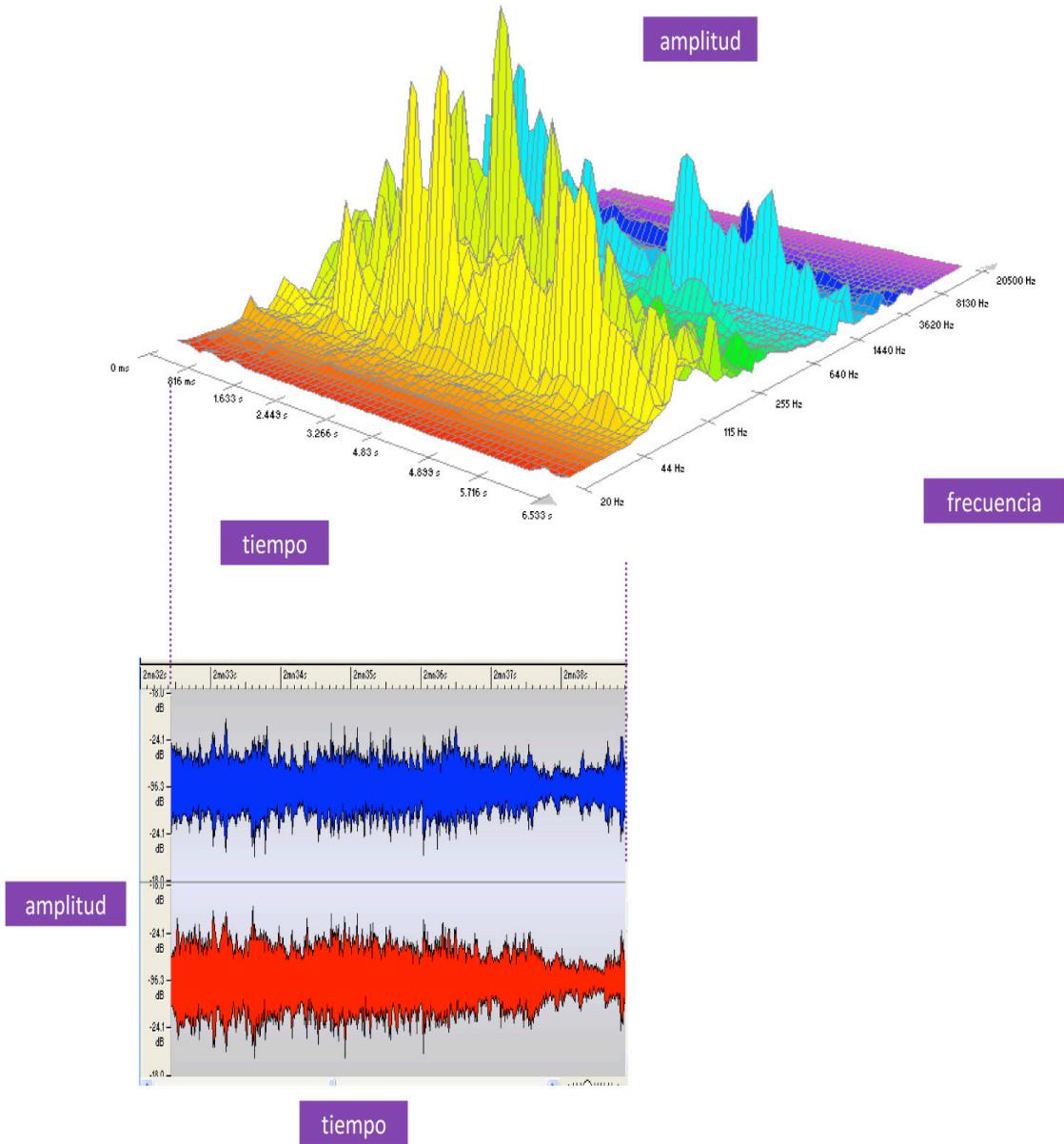
la planificación estricta de la estructura formal, el proceso electrónico cobra vida propia y favorece la expansión del esquema ”.<sup>108</sup>

Este singular trabajo del timbre, también fue estudiado bajo una perspectiva espectral tridimensional, a partir de dos tipos de análisis: un micro y un macro de todo el movimiento como se indica en los siguientes gráficos.

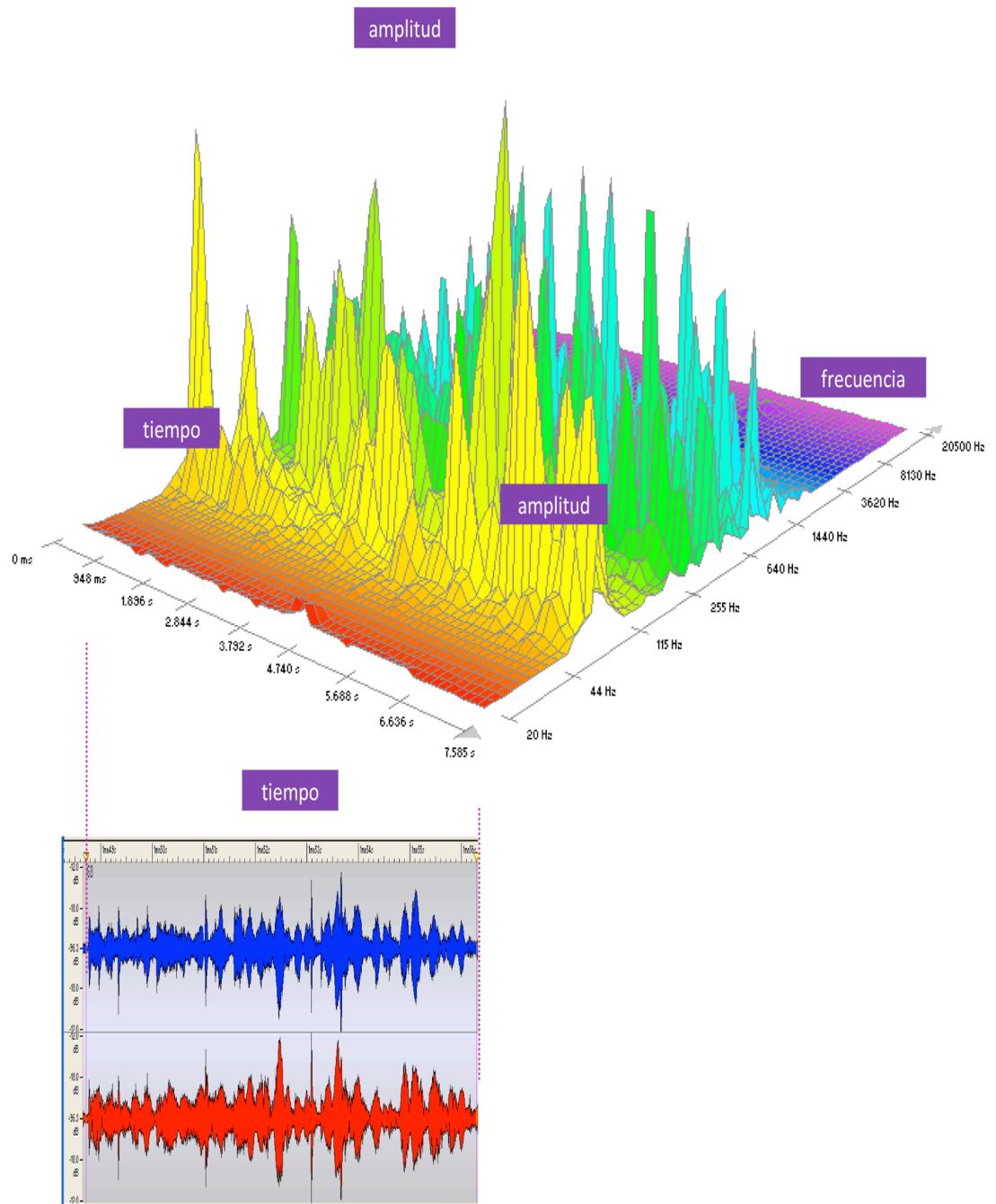
---

<sup>108</sup> Entrevista realizada para el desarrollo de la investigación, sobre el trabajo tímbrico de la obra *Figuraciones y Escenario Cubano*. A. Molerio, entrevistador. Febrero 2010

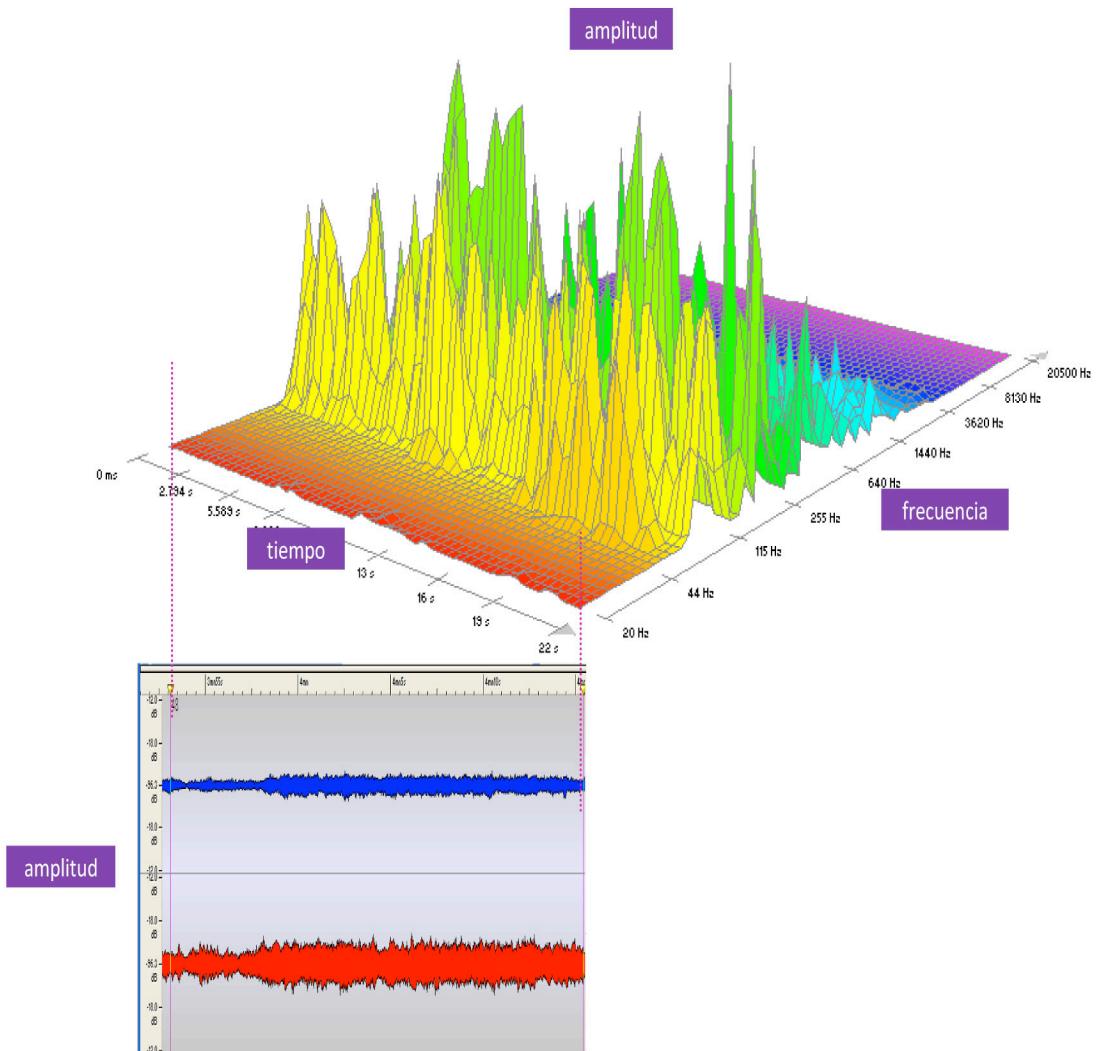
## Análisis del fragmento del primer movimiento compases 54-55.



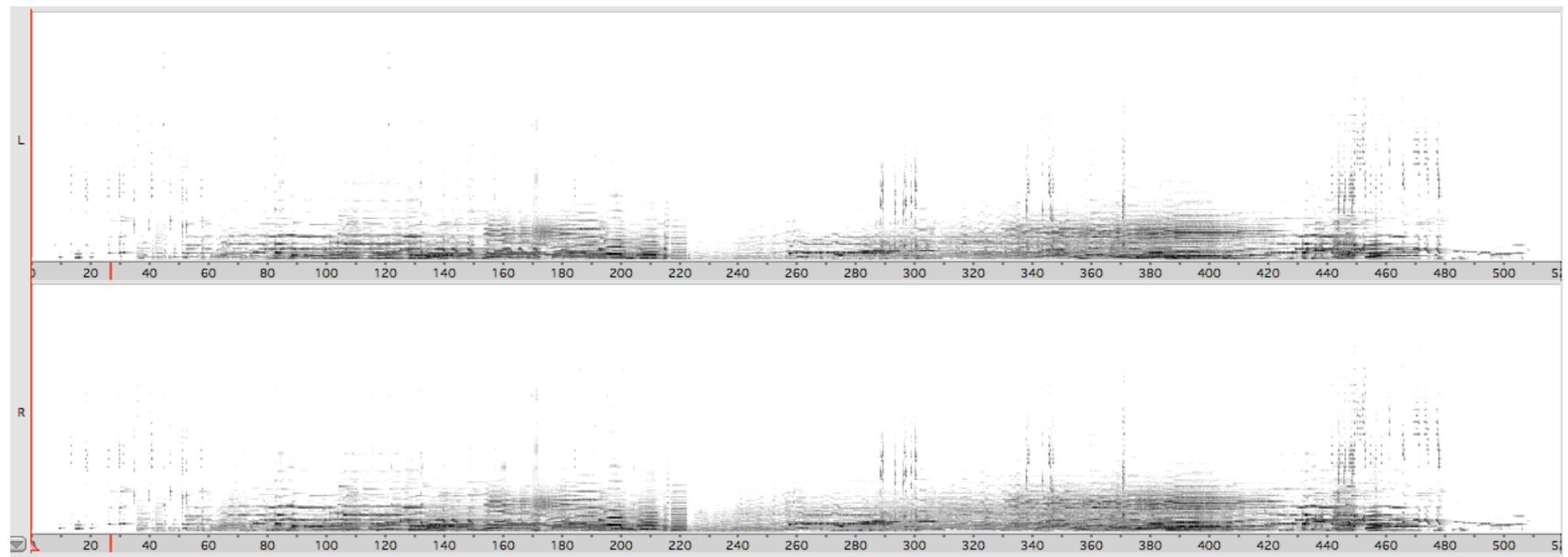
## Análisis del fragmento del segundo movimiento compases 67-70.

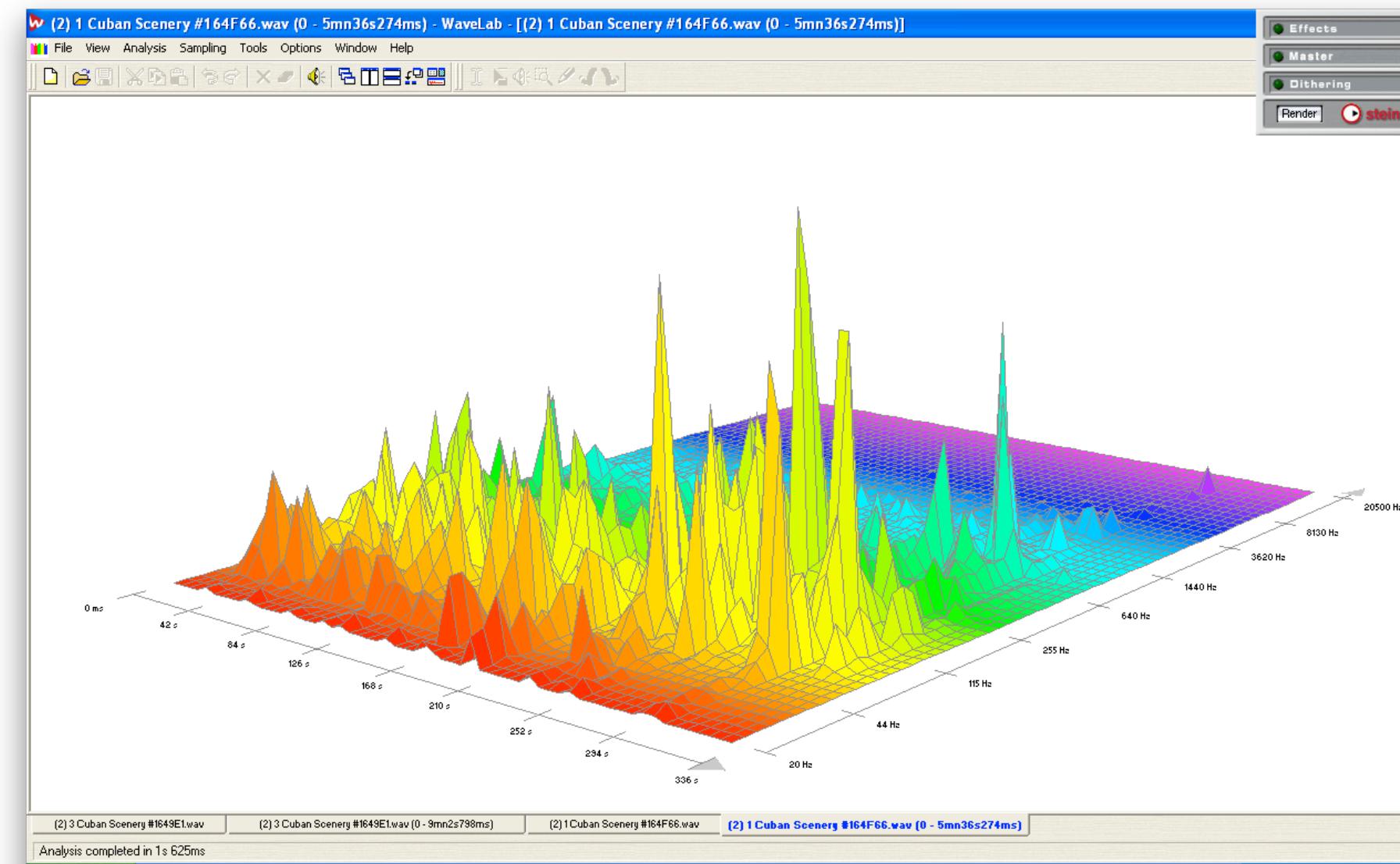


## Análisis del fragmento del tercer movimiento compases 48-50.

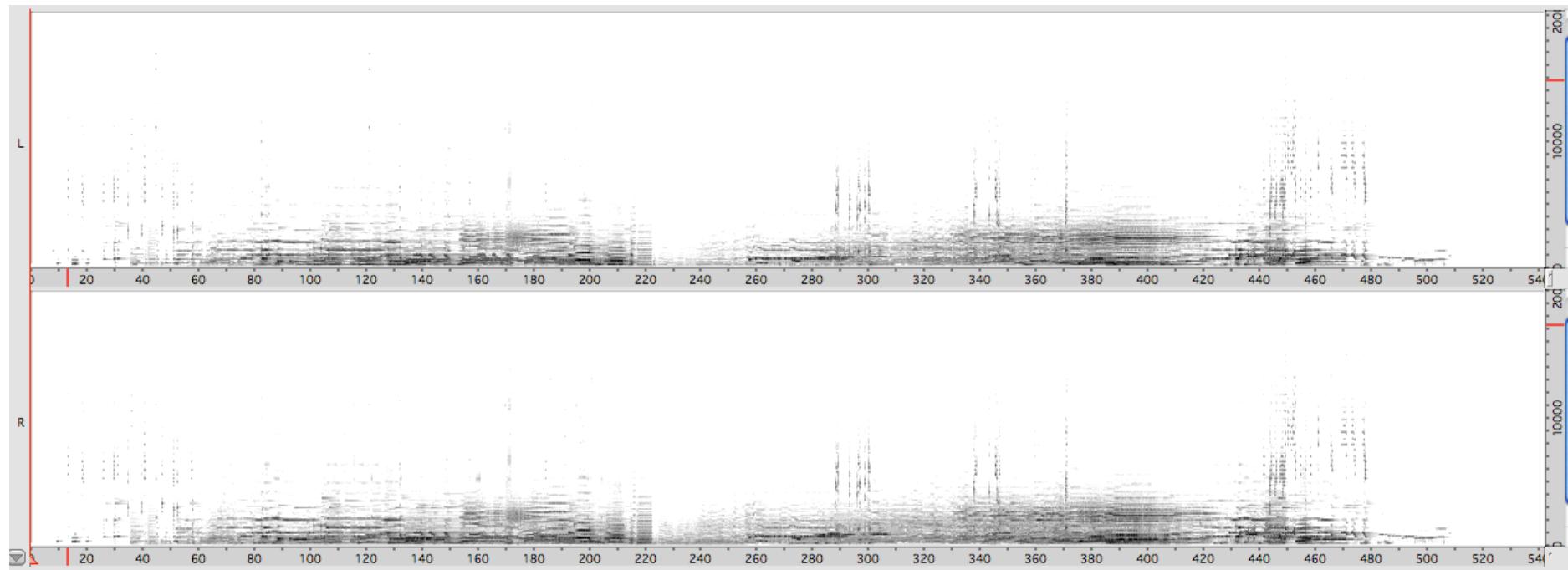


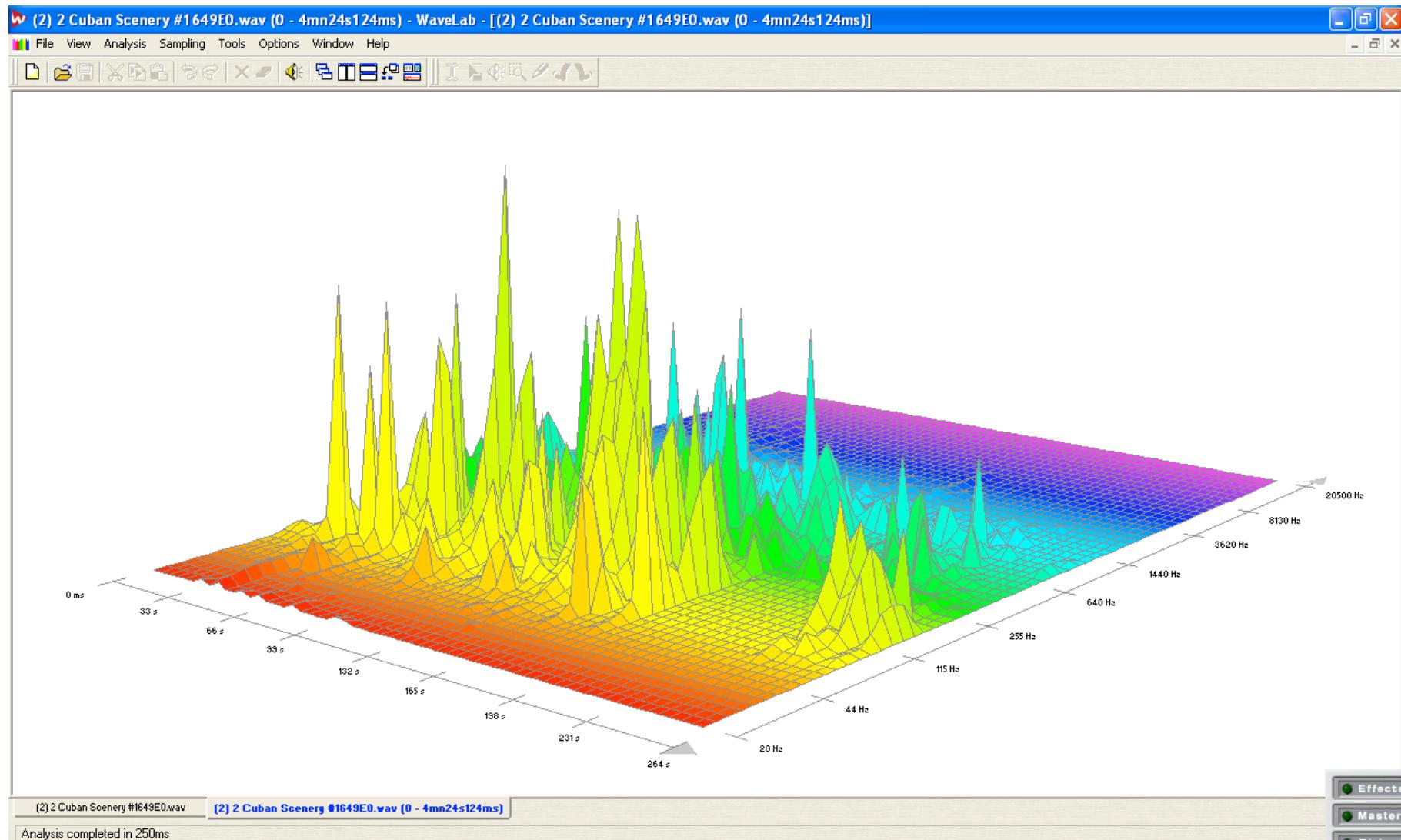
PRIMER  
MOVIMIENTO



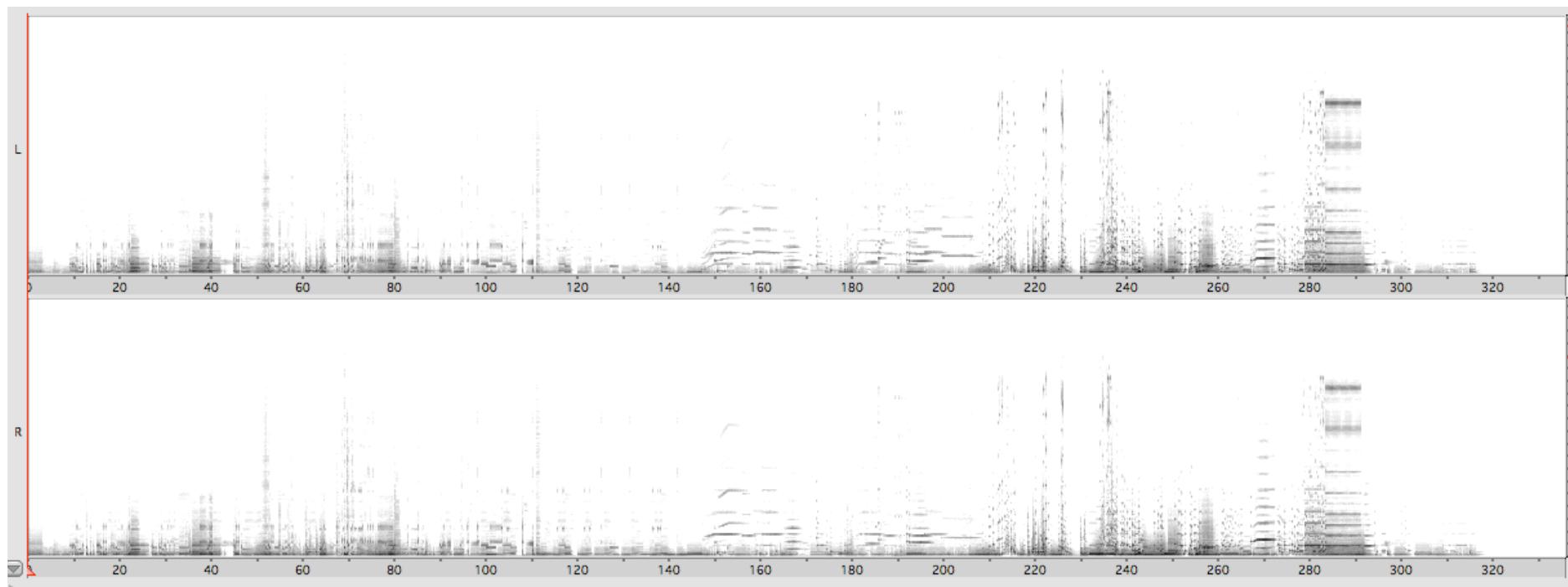


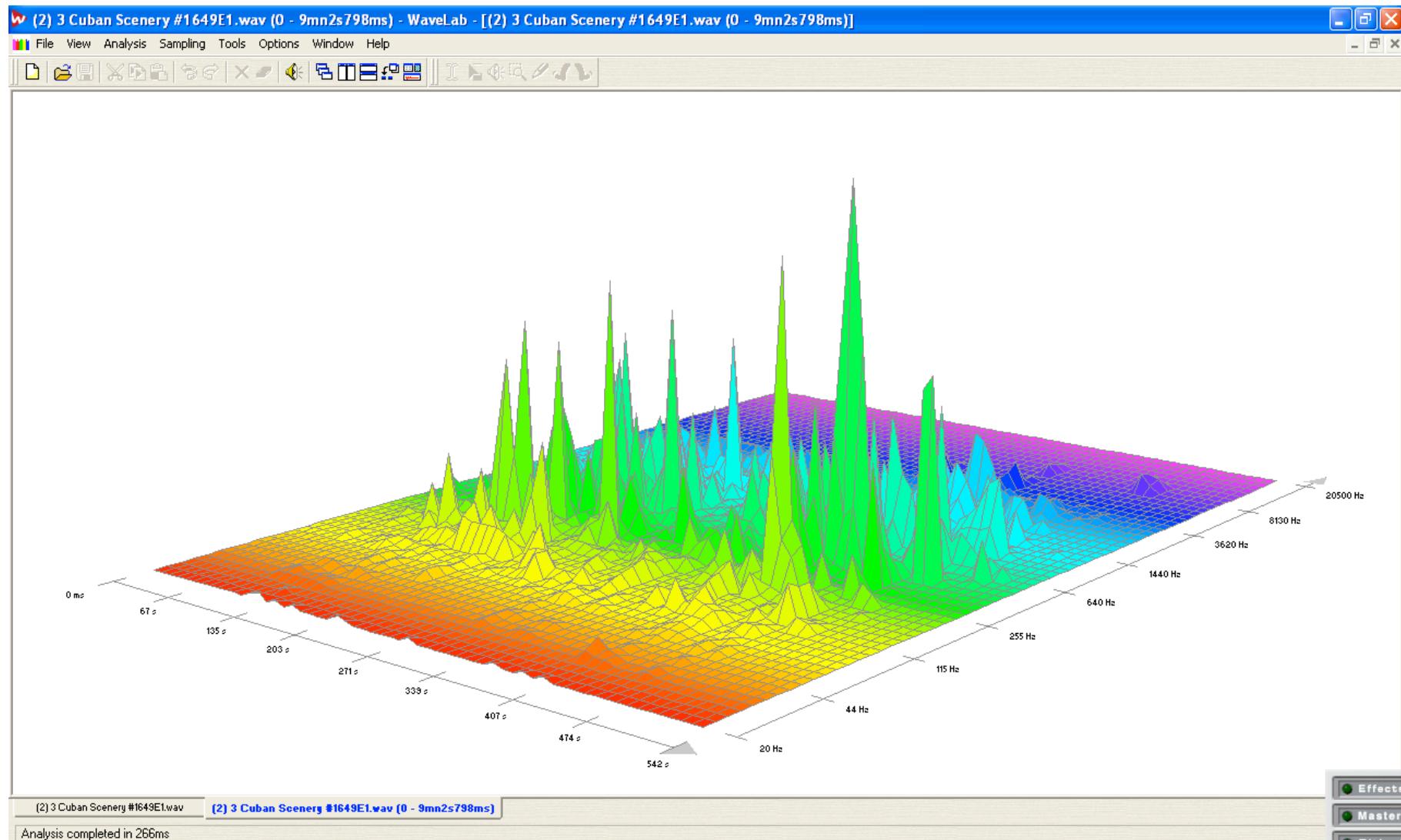
## SEGUNDO MOVIMIENTO





### TERCER MOVIMIENTO





Como revelan los análisis espectrales, hay un controlado manejo tímbrico de ambos universos sonoros, el discurso narrativo del timbre funciona como un principio de articulación interna del lenguaje. Conjuntamente en la panorámica general, la repetición de transformaciones de materiales y la relación de los dos ambientes sonoros en todos los movimientos, responden a una búsqueda de coherencia tímbrica que unifica la obra garantizando con eficacia la estructura del discurso general.

La Textura es otro elemento trascendental, la interesante propuesta se apoya en la variada combinación de diferentes texturas que conciernen varias facturas, predominando un comportamiento integrador polifónico. El trabajo de las facturas demuestra un complejo manejo de este recurso, dado por el intercambio de roles funcionales que se produce entre ellas. En la amplia gama de funciones que ocupan las facturas, se pueden señalar las de tipo pedal, tímbrica y melódica.

Simultáneamente con el tratamiento de facturas descrito, *Figuraciones y Escenario Cubano* manifiesta un complejo comportamiento multidimensional, donde podemos encontrar diferentes texturas en un mismo momento, ellas se presentan con un carácter tanto individual como subordinadas una de la otra.

En este contexto, el manejo textural puede ser definido en heterogéneas superficies o dimensiones que se establecerían sobre una macro-polifonía que estaría sustentada en la interrelación de dos o más capas suficientemente independizadas, y otra dimensión que se concretaría como micro-polifonía, que se exhibe en cada capa sonora que a su vez, se identifica con un carácter individual. Este tratamiento se evidencia notoriamente en las relaciones de los instrumentos acústicos y electroacústicos, (tímpani acústico- tímpani electroacústico parlante 3 del 1 movimiento) exponiendo una textura heterofónica, unida al engranaje general textural de la obra, que da como resultado un complejo diseño polifónico que renueva la relación sonora y se suma al riguroso tratamiento rítmico.

La convergencia textural propone un intencional comportamiento de densificar la textura como lo demuestra el trabajo del tercer movimiento, donde su complejo proceder combina texturas de varios elementos que confluyen con diferentes facturas. Ejemplo: Compás 63-66 tercer movimiento.

Fl. *mf*

Ob. *p*

Clar. in B<sub>b</sub> *p* *mp* = *p*

Bsn. *p* *mp*

Hrn. in F *mp* *p* = *pp*

Tpt. in C *mf* *mp* *p*

Trb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

VL I *f*

VL II *f*

VL III *f*

Vla. *mp*

Vc. I *p* *mp*

Vc. II *p* *mp*

D.B. *p* *mp*

Speaker 1

Speaker 2 *mp*

Speaker 3

Speaker 4 *mp*

Speaker 5 *mp*

Speaker 6 *mp*

65

elementos que convergen

Por su parte, el trabajo armónico recrea una estética abordada desde el principio atonal, sin embargo, hay una ambigüedad que juega con la tonalidad, este galanteo se cristaliza en el segundo movimiento, donde se desarrolla un evidente establecimiento de la tonalidad de fa # menor, y un predominio del intervalo de segunda, ambos elementos derivados de *La Comparsa* de Lecuona.

### **El factor tímbrico como generador de la estructura formal:**

Es importante para el compositor tener un carácter organizativo, y en este caso la estructura formal de la obra es un principio relevante en este aspecto.

“El acto de componer requiere de un desarrollo constante de estrategias que establecen los principios del orden. Estas estrategias que combinan competencia técnica y determinación estética interactúan entre sí en varios niveles para guiar el proceso creativo y definir las jerarquías de los elementos musicales. La necesidad de unidad en el discurso musical es la base de un conjunto de reglas que deben ayudar a la composición de la expresión musical coherente”.<sup>109</sup>

“Los elementos portadores de la forma son hoy estructuras móviles y variadas, efecto de repartición del sonido, superficies sonoras, mezclas de timbres, estructuras de contraste o unión, elementos de construcción o destrucción que unen o separan”.<sup>110</sup>

Por lo antes expuesto, podemos decir que la forma musical no es solamente las proporciones en el interior de un conjunto, sino también la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo.

El diseño de estructuración formal de cada uno de los movimientos de *Figuraciones y Escenario Cubano* está concebido con esquemas tradicionales binarios y ternarios, pero inmerso en este diseño tradicional subyace un uso diferenciado de parámetros como la textura, el ritmo y el timbre, que entrelazan la función estructural con un dinámico discurso enriquecido con la variedad de elementos utilizados en ellos, articulando la coexistencia entre lo tradicional y lo experimental. En el caso del primer movimiento, la obra utiliza una forma binaria definiendo sus partes con cambios tímbricos, texturales y funciones rítmicas melódicas.

En el siguiente gráfico describiremos los instrumentos utilizados, sus transformaciones y la estructura formal que precisa.

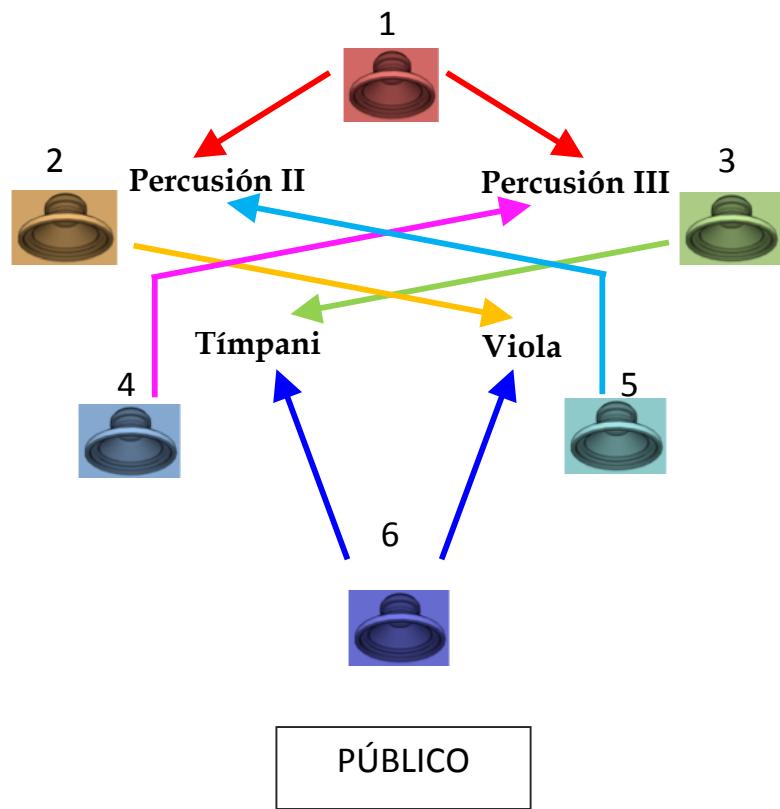
<sup>109</sup> Sigal, Rodrigo. *Compositional Strategies in Electroacoustic Music*. London VDM Verlag. 2009

<sup>110</sup> Ligeti, Gyorgy. (*s.f.*) *De la forma musical*, (mecanografiado).

### Esquema de difusión sonora primer movimiento.

		
<b>Percusión II</b> <b>Percusión III</b>	<b>Viola</b>	<b>Tímpani</b>
Acust. Electrónica	Acust. Electrónica	Acust. Electrónica
Ins. Virt. Mach five - Cajas de madera - Bongos - Congas - Pandereta - Platillo - Tam Tam - Caja - Bombo	Ins. Virt. Sample Tank 2 - Violín - Arpa - Tambura - Sonidos de arco y pizzicato  - Reverberación - Doppler - Flanger - Filtros resonadores	Ins. Virt. Sample Tank 2 - Dos Tímpanis  - Reverberación - Modulación de anillo - Eco en reversa
		
<b>Percusión III</b>	<b>Percusión II</b>	<b>Viola</b> <b>Tímpani</b>
Acust. Electrónica	Acust. Electrónica	Acust. Electrónica
Ins. Virt. Mach Five - Tam Tam - Platillos - Caja	Ins. Virt. Mach five - Percusión Latina - Percusión Asiática - Timbales  - Doppler - Filtros resonadores	- Tímpani - Lenta sección de violas en octavas. - Viola sola en pizzicato. - Violas ahs - Viola antiguas. - Stretchiola

### Configuración de los parlantes



**Estructura formal Binaria.**

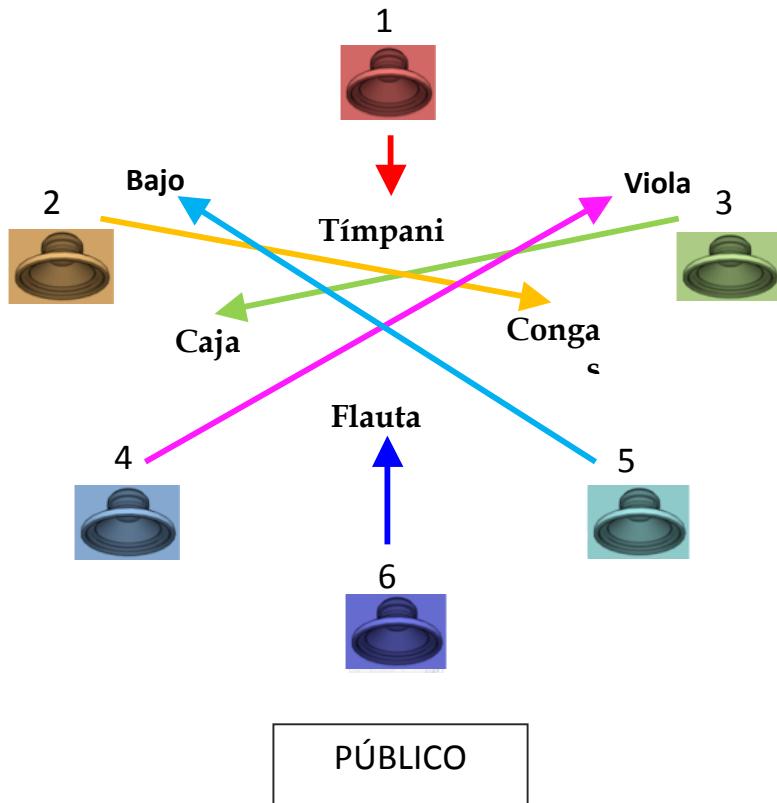
Instrumentación: Percusión, Viola y Electrónica.

A compás 1- 48	B compás 49-108
<p>Introducción. Exposición de materiales con una relación tímbrica estructurada por tímpani, Percusión I y II y Electroacústica. Compás 1-11.</p> <p>Desarrollo de materiales de relación tímbrica de tímpani acústico-electroacústico. Compás 12-34.</p> <p>Sección de enlace 35 -48. Relación tímbrica estructurada por tímpani, percusión I y II y Electroacústica</p>	<p>Desarrollo de materiales de relación tímbrica conformada por viola y tímpani (acústico-electroacústico). Compás 49-106.</p> <p>Sección conclusiva-codetta Compás 106-108</p> <p>Relación tímbrica de tímpani, viola y electroacústica.</p>

## Esquema de difusión sonora segundo movimiento.

		
<b>Tímpani</b>	<b>Conga</b>	<b>Caja</b>
Acust. Electrónico Efector	Acust. Electrónica Efector	Acust. Electr. Efector
Ins. Virt. Mach five - African Shakers - Platillos - Tam tam	Ins. Virt. Sample Tank 2 - Conga congo. - Bongo go 2 - India lo - Fuji foochi	Ins. Virt. Sample Tank 2 - Caja - Modulación de anillo - Flanger - Eco en reversa
- Reverberación - Eco en reversa - Modulador de anillo.	- Flanger - Reverberación - Eco en reversa.	
		
<b>Viola</b>	<b>Contrabajo</b>	<b>Flauta</b>
Acust. Electrónico Efector	Acust. Electrónica Efector	Acust. Electrónica Efector
Ins. Virt. Sample Tank 2 - Pizzicatos de viola	Ins. Virt. Sample Tank 2 - Samples de Contrabajo	Ins. Virt. Sample Tank 2 - Samples de flauta
- Flanger - Eco en reversa.	- Flanger - Eco en reversa	- Doppler - Reverberación - Modulador de anillo. - Eco en reversa

## Configuración de los parlantes



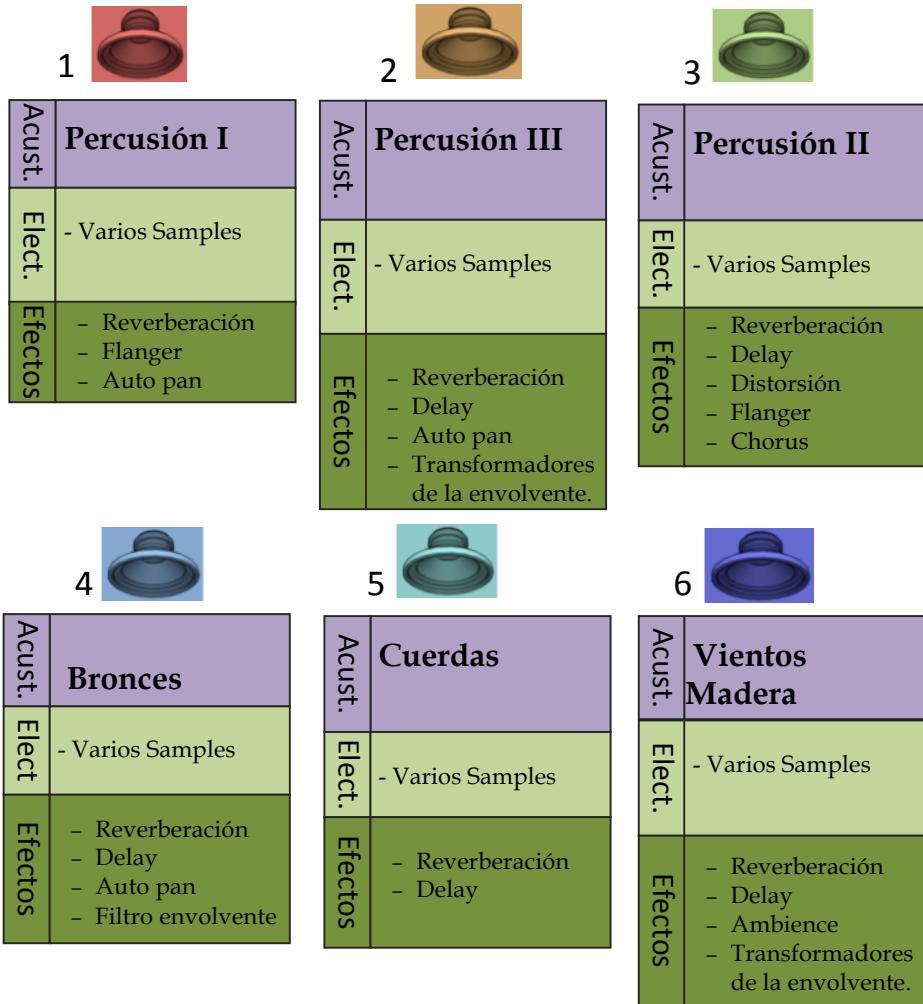
### Estructura formal Binaria.

Instrumentación: viola, típani, contrabajo, caja, redoblante, tumbadoras, flauta y electrónica.

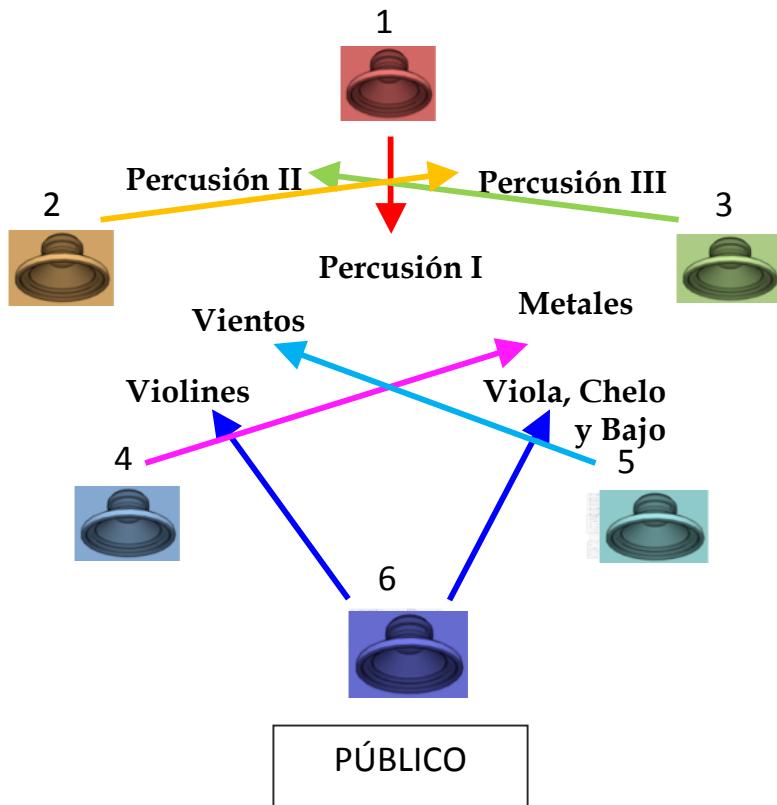
A compás 1-74	B compás 75- 174
Predomina una relación tímbrica de Percusión II y Electroacústica.	<b>B compás 75- 174</b> Desarrollo de materiales de relación tímbrica de Percusión I – II y Electroacústica. A partir del compás 116 se despliega una relación tímbrica de flauta acústica y electroacústica (parlante 6). Compás 149 hasta el 165 relación tímbrica de Percusión I y Electroacústica. Sección conclusiva – codetta desde el compás 166 solo electroacústica.

El segundo movimiento tiene al inicio su centro tonal alrededor de fa# menor, posteriormente el lenguaje armónico se expande con el manejo de notas extrañas en los acordes. La flauta, la caja o redoblante y las tumbadoras, tienen una función protagónica por lo que son tratados como solistas, en otro plano, el contrabajo, la viola y el típani son manejados como acompañamiento.

### Esquema de difusión sonora del tercer movimiento.



### Configuración de los parlantes



## Estructura formal Ternaria.

Instrumentación: Orquesta de cámara y electrónica.

A compás 1-43	B compás 44-94	A1 compás 95-110.
El desarrollo de materiales de relación tímbrica se expone con cuerdas, vientos, percusión y electroacústica.	La relación tímbrica se expone con cuerdas y electroacústica en un principio expandiéndose en el compás 57 a los vientos creando tres dimensiones texturales muy definidas. El trabajo rítmico, está basado en el uso de las síncopas, este elemento rítmico en conjunto con la utilización del intervalo de segunda menor es derivado a su vez de <i>La Comparsa</i> .	La relación tímbrica se presenta en un inicio con electroacústica, cuerdas y vientos hasta el compás 102. Sección conclusiva – codetta desde el compás 102 hasta el 110 solo electroacústica.

En lo referente al proceso electrónico, en todos los movimientos se puede encontrar un aspecto unificador e integrador que articula la obra, éste se determina en la expansión del material rítmico y sonoro de la parte acústica a la electrónica, cohabitando en las dos dimensiones los mismos materiales.

En otro enfoque, la obra también pudo ser considerada como una estructura macro basada en la perspectiva funcional de la sonata-sinfonía. La exposición de los tres movimientos, la organización funcional de las partes y la interconexión entre ellas basada en la similitud de comportamientos musicales, pueden ratificarlo.

Primer movimiento.

**Exposición:** Se presentan los materiales sobre los cuales se trabajará en la obra: rítmicos, melódicos y tímbricos.

Segundo Movimiento.

**Desarrollo:** Se confrontan diversos materiales rítmicos, tímbricos, melódicos y armónicos, desarrollando diversas y explicativas transformaciones.

Tercer movimiento.

**Reexposición:** Incluye y densifica todos los recursos utilizados, muestra el proceso de transformación temática abordado en toda la obra, además proyecta un carácter conclusivo.

La propuesta estética de la obra *Figuraciones y Escenario Cubano*, nos sumerge en un entramado de procedimientos y tratamientos musicales que se enmascaran y coexisten en un predominante lenguaje contemporáneo. La expresión de lo cubano se exhibe con creativas abstracciones de diferentes códigos, que se reinsertan en un medio de nuevas re-elaboraciones, trascendiendo los patrones tradicionales hacia un imaginario universal.

### **3.4 Ailem Carvajal Gómez en el escenario concertante cubano contemporáneo.**

La segunda obra que hemos seleccionado para este enfoque de interconexiones tímbricas, es *Resonancias* de la compositora Ailem Carvajal Gómez. A continuación efectuaremos un acercamiento a su producción musical y su visión estética, basado en los parámetros referidos en el tema de análisis propuesto en nuestro trabajo.

#### **3.4.1 Datos Biográficos.**

Compositora, pianista, profesora y productora, Ailem Carvajal Gómez nace en La Habana en el año 1972; a sus 38 años logra desplegar una carrera artística muy dinámica, constatada en un catálogo que abarca los más disímiles géneros y formatos. Es egresada de la Escuela Nacional de Arte en la Especialidad de Piano y Pedagogía, con el prestigioso pianista Andrés Alén, y del Instituto Superior de Arte de La Habana en Composición con Carlos Fariñas.

“Su pasión hacia su profesión la hace resaltar como músico integral y la versatilidad de su expresión más profunda muestra cómo ha sido capaz de desempeñar su carrera, aún lejos por casi diez años de su tierra natal, con el impulso de continuar adelante llevando la música cubana dondequiera que se encuentra “<sup>111</sup>”.

El desarrollo académico de Ailem, se vio transparentado por una época de intensa actividad artística en el Instituto Superior de Arte en todas las manifestaciones que conforman este centro. Este proceso la incluyó en diversas actividades de difusión y conferencias que establecieron espacios para exponer las obras nóveles de los compositores cubanos fundamentalmente en los años 90.

---

<sup>111</sup> Bríguez Acosta, Mirelys. *De Mujeres y música: algo más que componer*. Tesis de Licenciatura, ISA, Ciudad de La Habana, 2008.

“Era un período muy activo, muy lleno de vida. [...] En aquel tiempo había unos deseos de hacer mucho”.<sup>112</sup>

La búsqueda de nuevos entornos musicales, la lleva a salir de Cuba obteniendo una beca en Italia, aquí estudia el Diplomado en Composición Experimental Musical en el Conservatorio Boito de Parma, con el también conocido Luigi Abbate. Sin duda, este contacto desarrolla progresivamente su discurso expresivo intercultural, matiz que acompañará el comportamiento de su producción musical venidera.

Su inquietante labor como compositora le ha permitido participar en diferentes festivales, cursos, concursos y conciertos entre los que se encuentran el III Symposium Festival Internacional "Donne in Musica" en Roma y el II Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas de Sevilla, con su obra para clarinete bajo y electrónica *Lutum*. En este contexto, también obtiene galardones que confirman su trabajo artístico haciéndola merecedora de un lugar en el ámbito académico cultural cubano, entre los que se destacan, el Primer Premio a la Unanimidad en el Concurso Internacional “Women Composers” de Venezia, Italia; el Premio Nacional de Composición de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y el Premio a la Creación Artística del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba.

Sus obras han sido ejecutadas por prestigiosas agrupaciones como el Ensemble de Ámsterdam con la obra *Phantasmagoria* para 11 instrumentos, concertada en varias ocasiones en Holanda en un programa dedicado a jóvenes compositores cubanos. En el Est-Ovest Festival de Torino (Italia) con el cuarteto para cuerdas *Totum Revolutum*, interpretado por el Xenia Ensemble y al New Music Miami ISCM Festival con la obra *Aé! Mañunga* para violoncelo y electrónica, protagonizada por la acreditada violoncelista Madeleine Shapiro. Otro de los que merece mención, es el Trió Cervantes que graba su obra para clarinete y fagot *Identidad*, en una colección de compositores latinoamericanos, producido por Sello Autor en España.

En el ámbito de la producción, se ha desempeñado como fundadora del proyecto *Musicalia* que se ocupa de la educación artística para niños y adolescentes a través de laboratorios, cursos y espectáculos, además forma parte como pianista y arreglista del Siguaraya Trío que promueve la música clásica cubana y latinoamericana.

---

<sup>112</sup> Ibidem. p 20.

Recientemente ha puesto en escena el cuento *Alicia en el país de las maravillas* para voces recitantes, coro mixto, percusión, violoncelo y piano, bajo la dirección musical de Yalica Jo (Teatro G. Verdi di Busseto, Italia) y *Dame la mano y danzaremos* para cello, piano, percusión y sonidos elaborados por medios electrónicos, dedicado a la música infantil cubana y a la acreditada autora Teresita Fernández (Teatro Juventud de Colorno, Italia), con ocasión del Festival Minimondi.

La importante trayectoria creadora de Carvajal, se trasluce en la selección de su *Suite Insular para piano* en la colección discográfica de la Rycy Productions de Los Ángeles, USA, 2009, de la misma manera, recibe una comisión del clarinetista Davide Bandieri, para escribir la obra para clarinete píccolo y electrónica, *Eón*, que se estrenó en el festival Musicarte Montalbano, en Lamporecchio-Italia este mismo año. En el 2010, estrenará en la Scala de Milán, *Agó* para set de percusión, obra comisionada por el primer solista percusionista de la Scala di Milano. Por otro lado, las ediciones de su producción por las acreditadas Arte Tripharia, Periferia Music (España) y Pizzicato Verlag Helvetia (Suiza) distinguen su catálogo creativo. Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la Sociedad de Autores y Editores de España (SGAE) y fundadora de la Sociedad para el Desarrollo de la Música Contemporánea (SODAMC).

El lenguaje estético de Carvajal, se define por una peculiar fusión de recursos tímbricos, texturales y sonoros con técnicas que corresponden a diferentes tendencias musicales del siglo XX. El contenido dramático que enmarca su discurso musical, manifiesta un novedoso resultado que a su vez, se entrelaza con el pensamiento compositivo tradicional.

Harold Gramatges en una entrevista realizada por la musicóloga Mirelys Bringez en La Habana se expresa sobre Carvajal:

“La obra de Ailem tiene el oído puesto al mundo nuevo de la música. No hay por ejemplo ninguna expresión romántica, de tonalidad definida, de influencia en general contemporánea. Todo luce nuevo, tú sientes que está haciendo una obra diferente, sonoramente hablando.”

### 3.4.2 Enfoque analítico de la obra *Resonancias*.

Para aproximarnos a la perspectiva analítica descrita seleccionamos *Resonancias*, obra comisionada por el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y editada por Periferia Sheet Music, (Barcelona España 2008). La obra se apropiá de una relación tímbrica basada en la experimentación, que entrelaza el discurso musical abordando el ámbito sonoro acústico y electroacústico con un discurso de interrelaciones semánticas y patrones identitarios de la tradición cultural cubana. Esta creación se incluye en la investigación porque presenta un entramado de relaciones tímbricas y semánticas que vinculan el pensamiento estético intercultural y estilo musical de la compositora en el escenario camerl contemporneo.

La obra sostenida en el texto, que parece fue de gran inspiración para el discurso musical, se fundamentó en el poema *Lutum* de la escritora cubana Dulce María Loynaz (Poeta cubana nacida en la Habana en 1902 Premio Cervantes y Directora de la Academia Cubana de la Lengua muere en 1997). El lenguaje musical, se caracteriza por la contraposición y diferenciación de gestos sonoros entre el clarinete y la electroacústica, encontrando en el contenido poético la conciliación y el diálogo entre estos dos instrumentos. Sobre *Resonancias* comenta su autora:

“Esta es una obra que yo quiero mucho, porque es muy íntima, muy personal. Es basada en un poema pequeño de Dulce María Loynaz, que estaba en la revista Credo, una revista bellísima de los años míos de estudio, que fue censurada en aquellos años y no salió más, de la cual yo tengo dos copias en mi casa en Italia que creo que me acompañarán o trataré de que me acompañen siempre [...] en esa revista salía este poema que se llama *Lutum* al inicio de una de las dos ediciones. A mí me llamó mucho la atención, me golpeó mucho. En aquella época se empezó a conocer a Dulce María Loynaz. Fue un gran descubrimiento para mí como joven [...] y bueno, yo me deslumbré con este poema; te estoy hablando de que es parte de mi formación, porque; este poema llega a mi corazón o a mi vida estando en el ISA y la obra surge estando yo realizando estudios en Europa”<sup>113</sup>.

El marcado matiz intercultural que caracteriza el lenguaje estético musical de Carvajal, se manifiesta en la conexión y disolución de sonoridades que refieren una paleta amplia de timbres, que a su vez, se desarrollan con una función expresiva que consolida el discurso musical. Su arraigado carácter atonal, proyecta una profunda re-elaboración conceptual, este es el caso de la obra en análisis.

<sup>113</sup> Bríguez Acosta, Mirelys: *De Mujeres y música: algo más que componer*. Tesis de Licenciatura, ISA, Ciudad de La Habana, 2008.

En un primer aspecto, nos referiremos a la selección y aplicación del texto en la obra como elemento que articula y confluye entre las dos dimensiones sonoras manejadas en el discurso musical; para ello, es necesario un estudio de las transformaciones que trabaja la autora con relación al texto original. El poema original dice el siguiente texto:

Señor, puesto que soy fango en tu mano,  
déjame ser lo que soy en paz.  
Guarda tu cielo azul y tus estrellas;  
guarda tu luz, tus ángeles, tus llamas.  
Soy fango nada más. Y no me soples...

Es evidente el intimismo que expresa Loynaz, y la profundidad de cada uno de sus versos, sin embargo, en *Resonancia* sólo aparece la palabra *Lutum* y *Fango* abordadas en un estilo silábico. La tendencia de presentar el texto bajo sus códigos de creación expone un escenario de relaciones diferentes a las tradicionalmente manejadas, representando la expresión emocional del poema a través del discurso musical. Sobre este aspecto Carvajal manifiesta:

“Toda la electrónica prácticamente es mi voz, me gustó la idea de que fuera mi voz, que trabajara sobre los fonemas y que el poema no se dijera, que el poema no existiera; el poema estaba dentro, el poema está en el clarinete, el poema está en esta electrónica elaborada a través de fonemas, a través de juegos, de letras (lu-tum- fan-go) que están muy claros, se sienten”.<sup>114</sup>

Por otro lado, este elemento también ocupa una dimensión más amplia dentro del sentido de intertextualidad que está enmarcado en el manejo del poema de Dulce María Loynaz, como una evidente referencia al panorama cultural cubano, entrelazado con el predominante discurso musical contemporáneo que define la obra.

La utilización de las alturas presenta un especial cuidado, tanto a nivel melódico, como armónico, horizontal y vertical, en el último caso inclusive con el uso de multifónicos. Según la compositora las frecuencias trabajadas en el clarinete provienen del análisispectral de fonemas y palabras grabadas por ella; es muy atrayente la

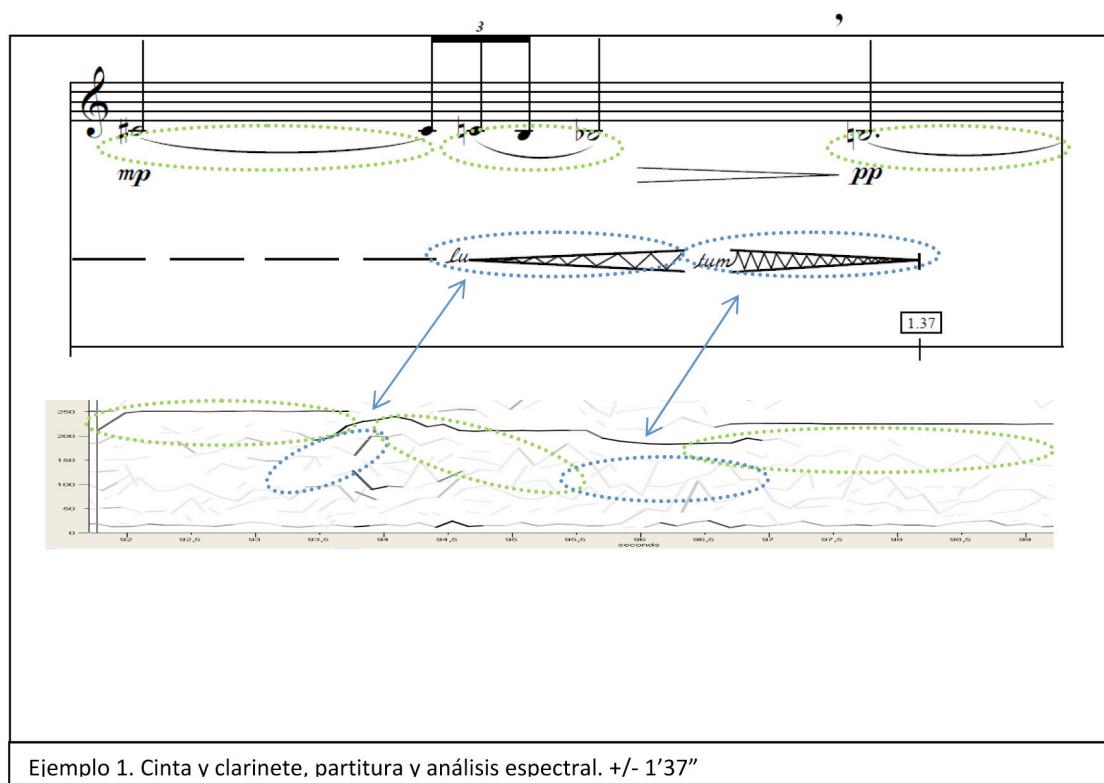
---

<sup>114</sup> Idem.

propuesta de renunciar a la posibilidad de expresar de forma textual el poema y otorgarle al clarinete ocupar este papel de manera subjetiva:

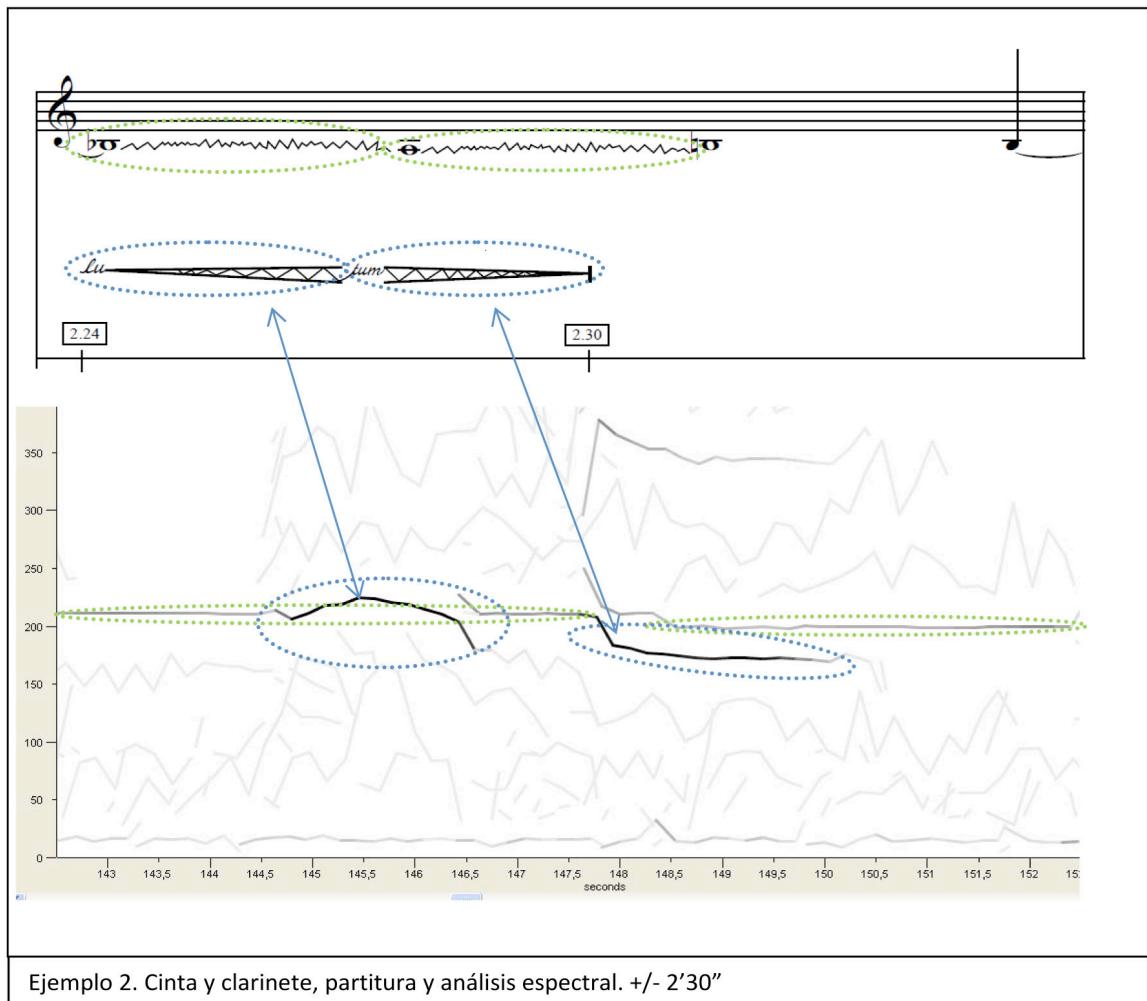
“Lo que hice fue un estudio en el campo armónico de la electrónica, grabé programas que ayudan a entender, muy detalladamente el espectro del sonido, y usando ese campo armónico por no decir armonía, sobre ese campo armónico trabajo el clarinete. Por eso hay esa armonía, entre lo que está pasando con la electrónica y lo que está pasando con el clarinete. Pero, al mismo tiempo el clarinete va por un lado y la electrónica va por otro aparentemente, porque está esa unidad que yo quise mantenerla a través de la poesía. Mi idea fue esa, que espero que sea clara. Tratar de que entonces el clarinete fuera el poema apoyado por estas palabras, estos fonemas, esta estructura de la palabra que acompañaba”.<sup>115</sup>

En otra dimensión del análisis, son importantes las relaciones de las alturas, ellas realizan funciones de conexión y enlace no sólo desde el punto de vista tímbrico, sino, del estructural. El uso más notable de las alturas, se puede escuchar en la alternancia del material realizado por el clarinete y las sílabas “lu-tum” de la cinta; obteniendo en algunos casos sucesiones y enmascaramientos de los elementos, en intervalos cercanos.

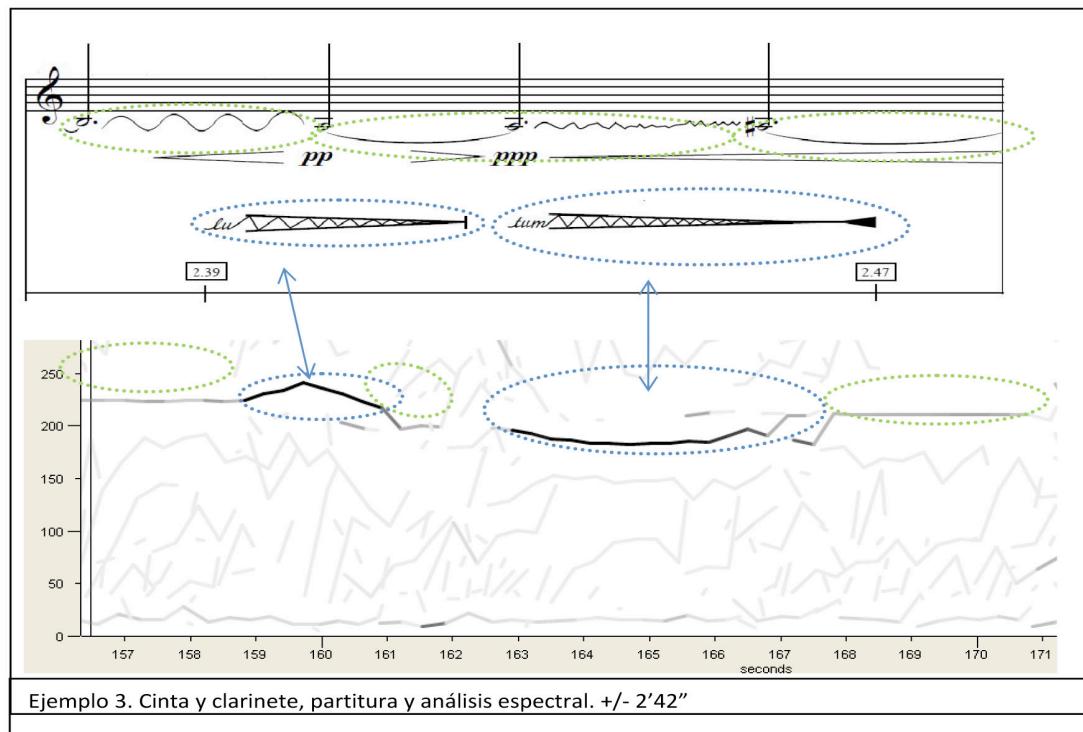


<sup>115</sup> Ibidem p 42.

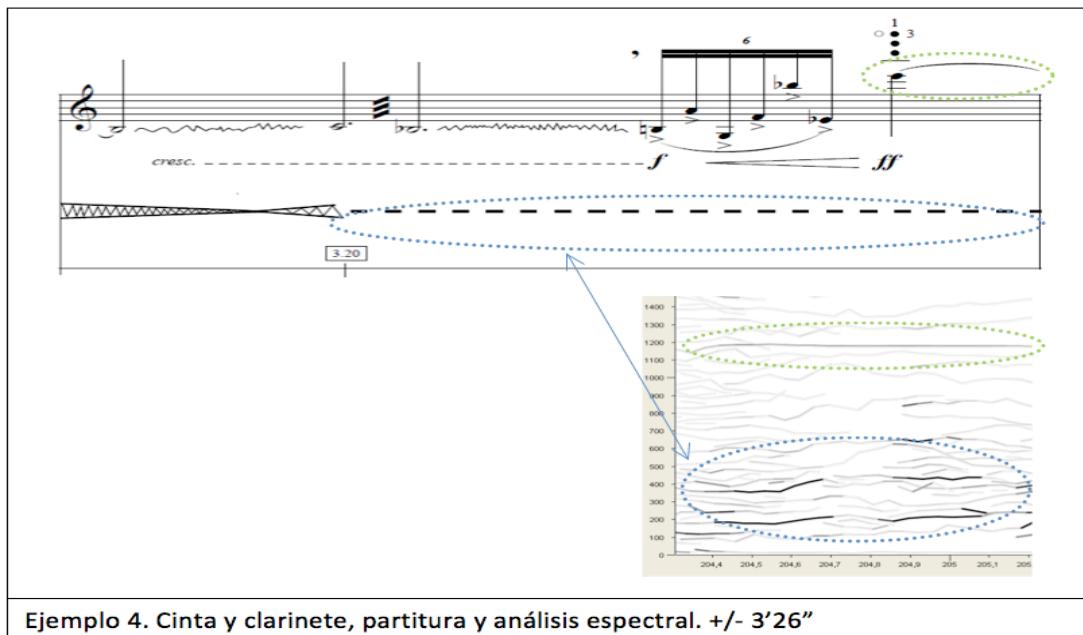
Es notoria la particular sucesión en las dos relaciones entre sonido vocal y clarinete. La cinta realiza glissandos que interconectan los sonidos acústicos y se llega tener una relación interválica de tercera y segunda en las superposiciones.



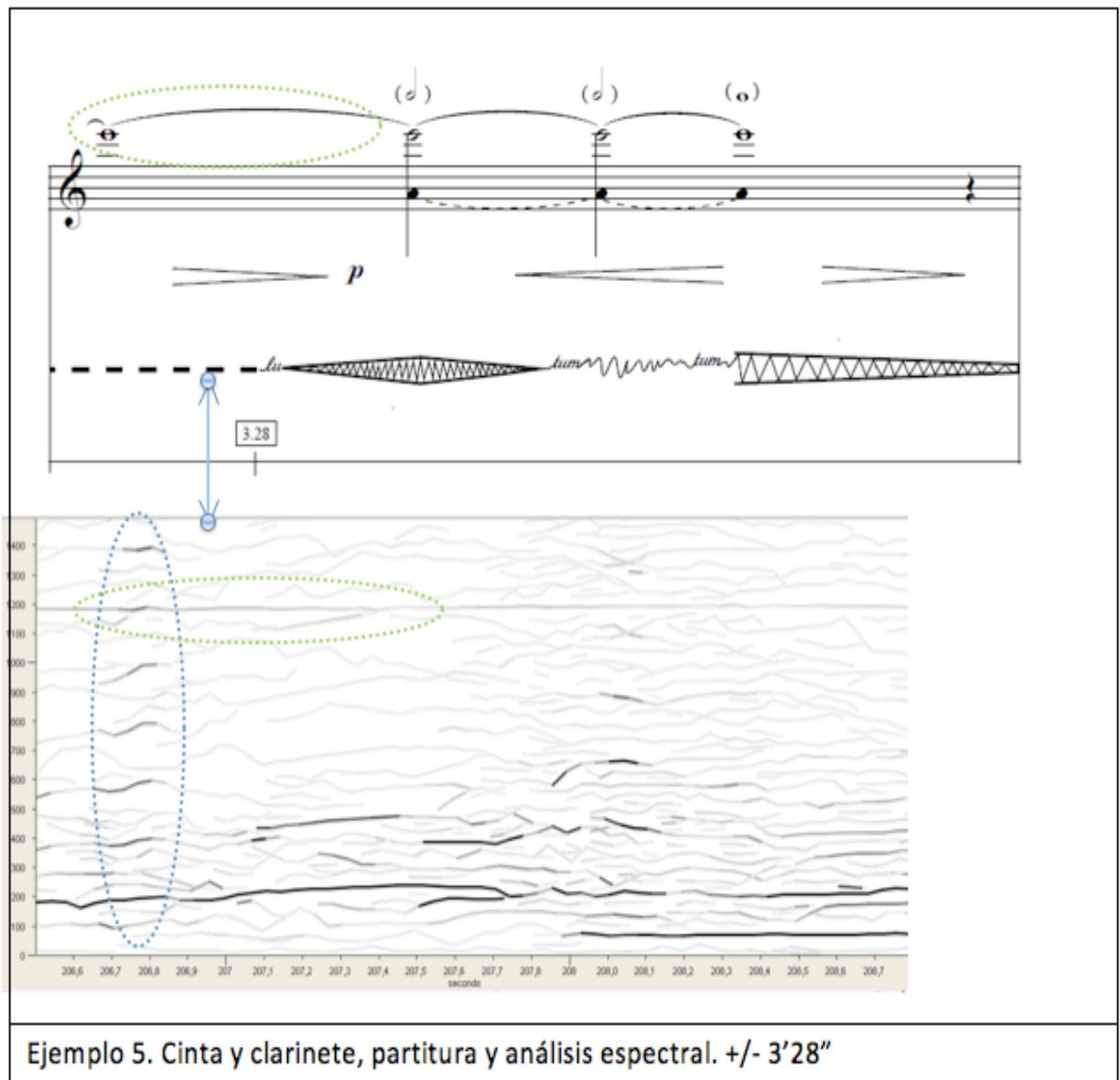
En la primera interacción de los elementos, se observa un proceso de enmascaramiento. Se mantiene la nota Ab3 (Bb3 en la partitura) en el clarinete y el sonido vocal “lu” se introduce en la mitad realizando un glissando. En la segunda relación, los sonidos vocales ejecutan un glissando descendente y luego se superpone el clarinete alrededor de un intervalo de segunda.



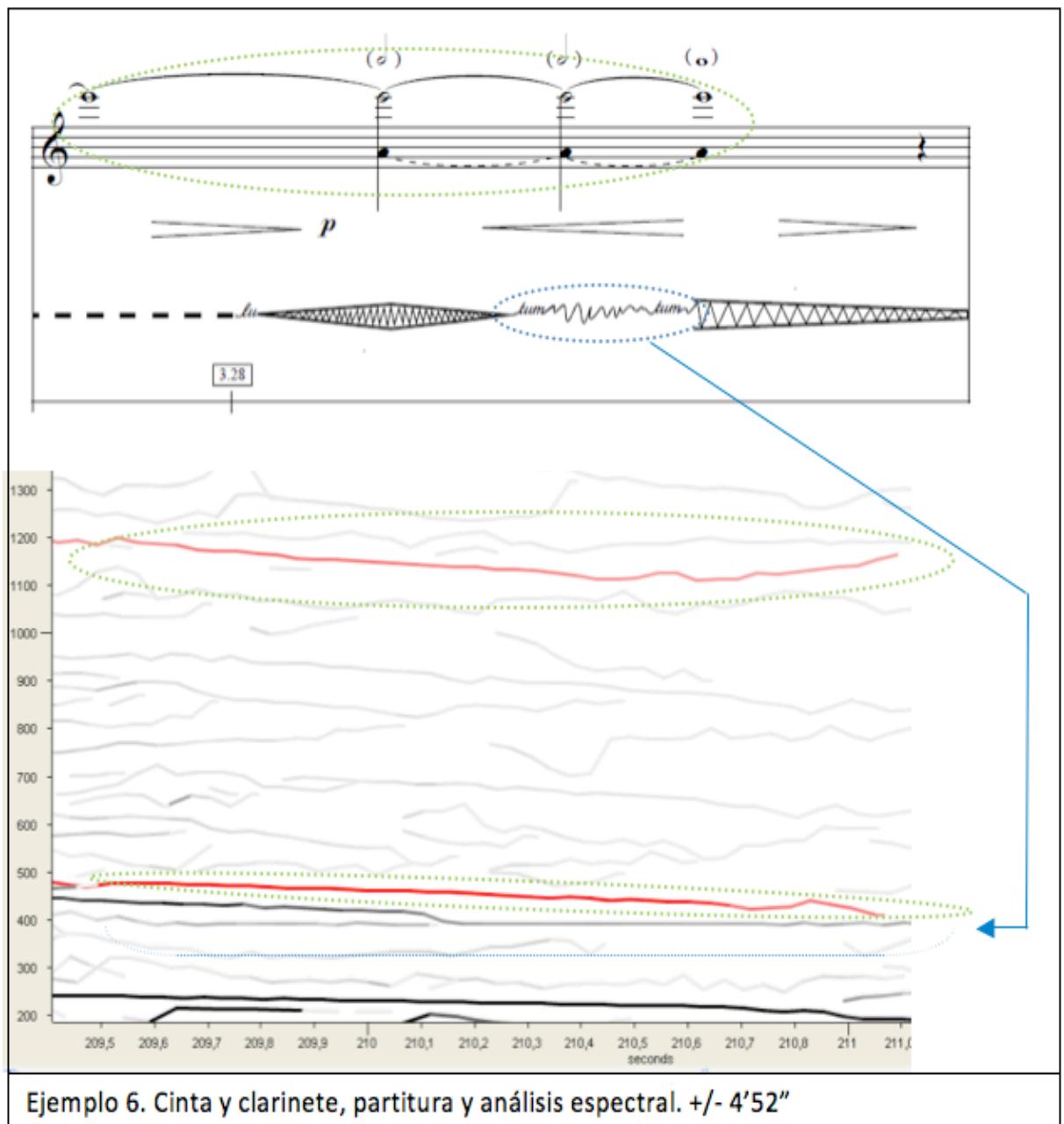
Nuevamente los materiales se yuxtaponen de igual forma en intervalos cercanos, refiriendo este manejo compositivo como técnica que unifica el discurso musical. A partir del minuto 3'25", existe un cambio radical en las sucesiones de alturas y el registro del clarinete en contraste con los sonidos generados por la cinta.



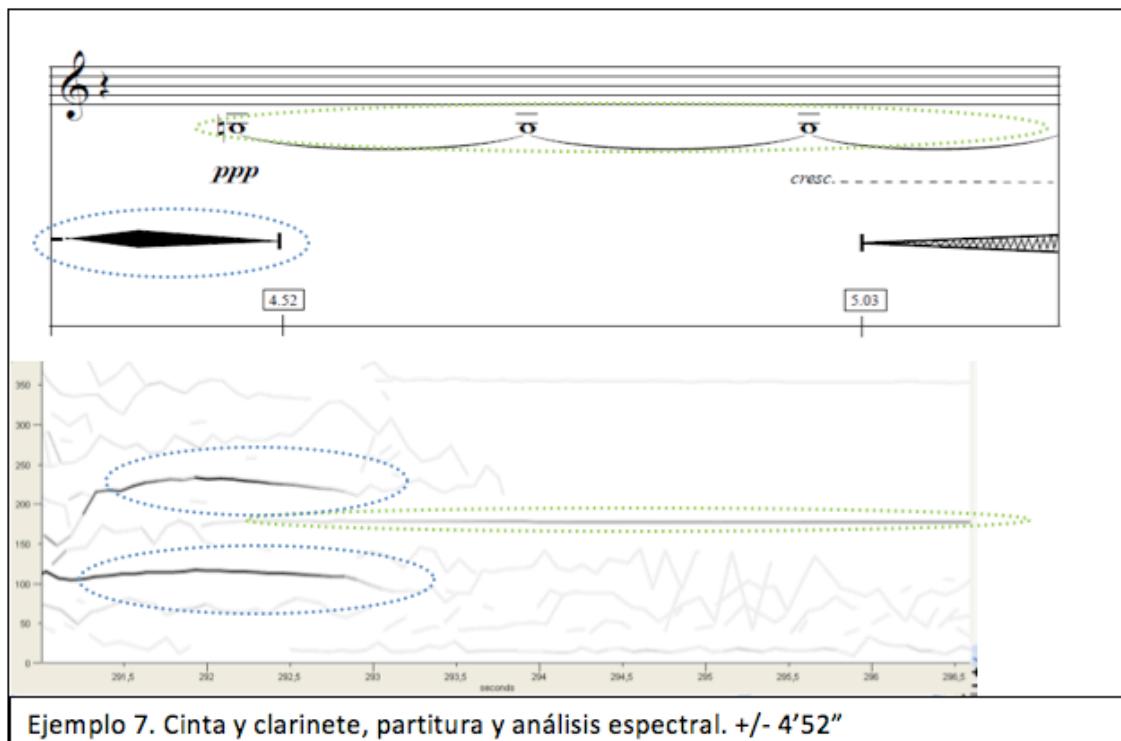
Aunque el sonido del clarinete es agudo, se interconecta con los armónicos generados por la cinta. Como refiere el siguiente ejemplo:



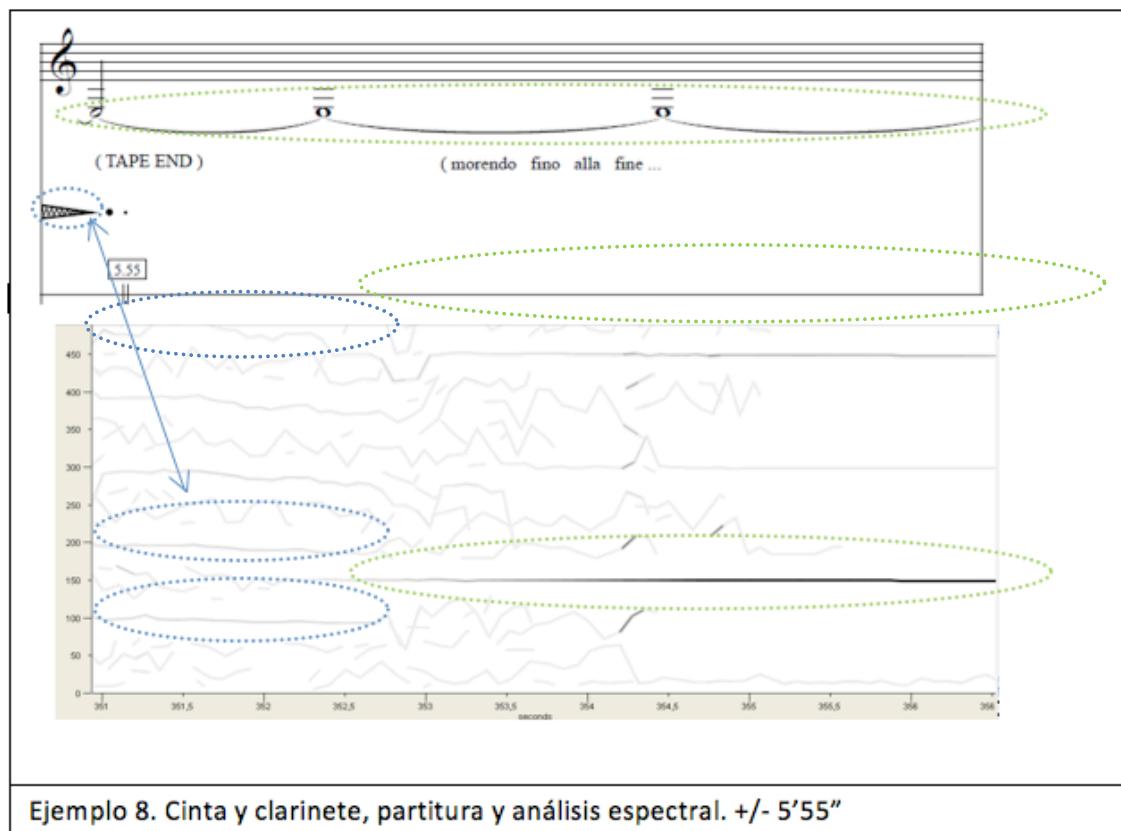
Los multifónicos por su parte, se corresponden con elementos vocales como en el gráfico anterior. La nota baja del clarinete A4 está muy cercana a las sílabas “lутum”.



Otro tipo de enlace similar a las sucesiones descritas anteriormente, se puede observar en los gráficos 7 y 8, donde se expone una imbricación de la cinta con el clarinete. La relación interválica es de una sexta menor desde la cinta hasta el clarinete y luego una tercera menor con el siguiente armónico del instrumento.

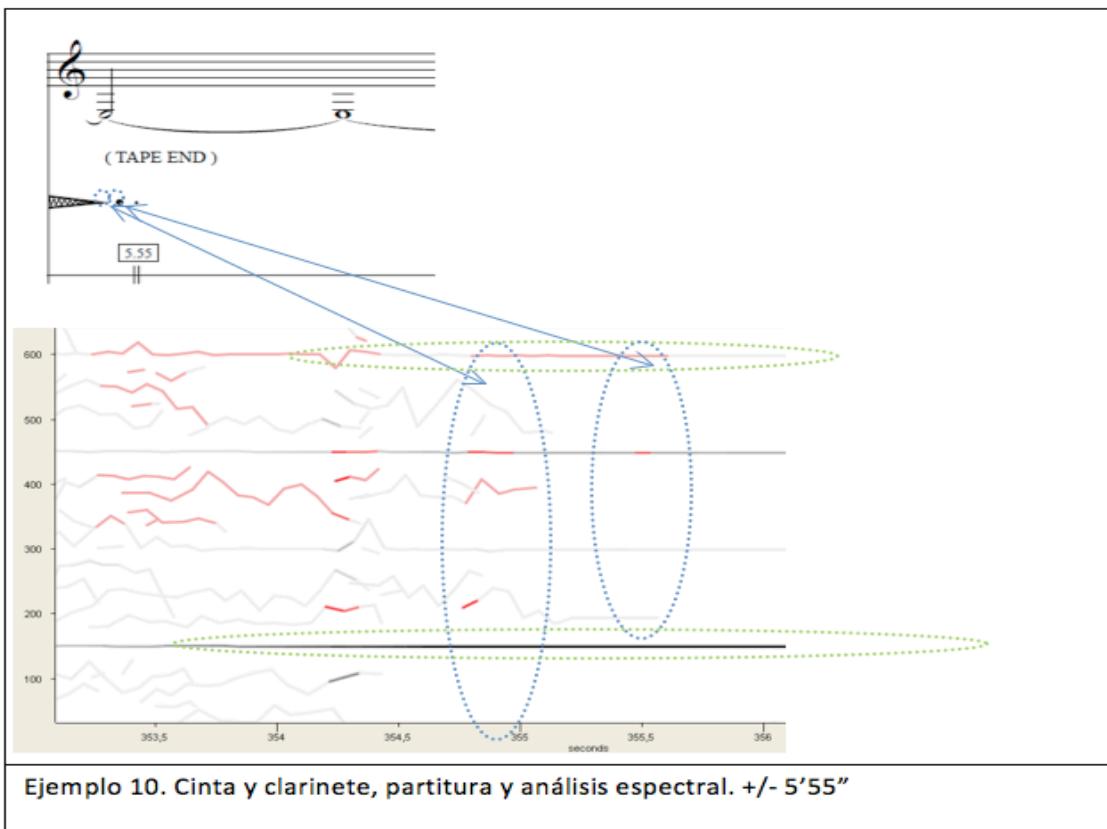
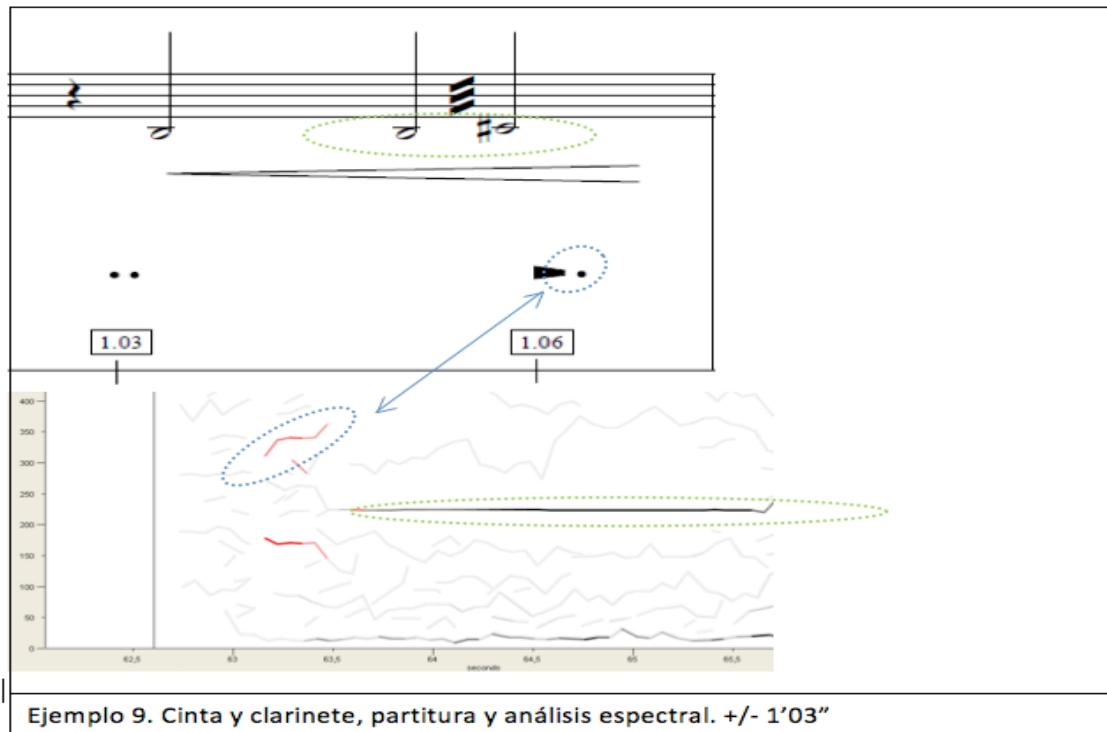


Ejemplo 7. Cinta y clarinete, partitura y análisis espectral. +/- 4'52"



Ejemplo 8. Cinta y clarinete, partitura y análisis espectral. +/- 5'55"

Los sonidos cortos de la cinta y sus armónicos en varias partes de la obra, también tienen una conexión de articulación con las alturas del clarinete como se evidencia a continuación:



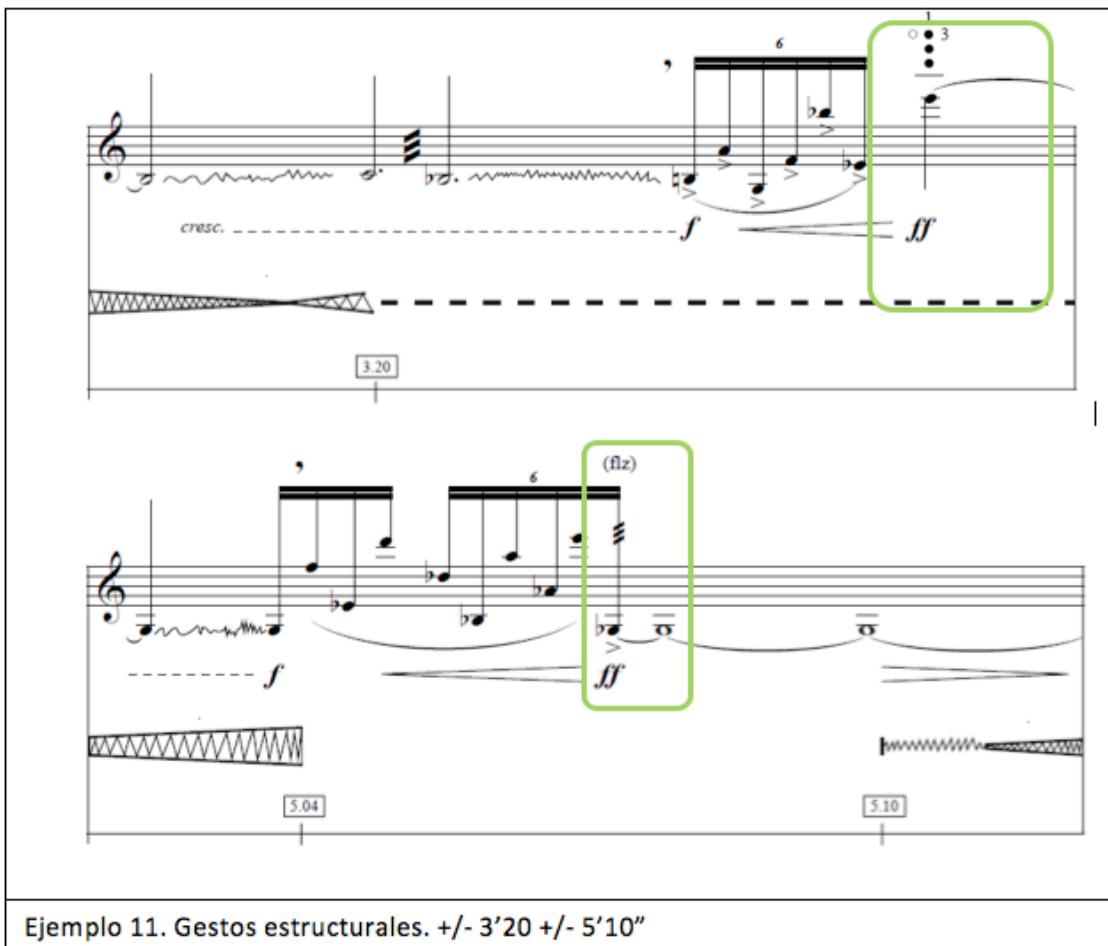
Una vez determinada la interrelación de las alturas como parte constructiva de la obra desde el aspecto tímbrico, cabe señalar que además, ocupan una bifuncionalidad generando elementos estructurales. Por consiguiente, planteamos tres secciones divididas de la siguiente manera:

Sección A	Sección B	Sección C
0'00" - +/- 3'25"	+/- 3'25" - +/- 5'07"	+/- 5'07" - 6'11"

Otro de los puntos que complementa a la estructura mencionada, es la utilización de los tipos de material en la cinta. La sección A contiene todos los elementos que se van a utilizar en la obra, predominando el uso de sonidos vocales cortos. En la sección B predomina el mayor número de material de la cinta. En la sección C se retoman los elementos vocales cortos ya presentados anteriormente en la exposición. Esta relación estructural también puede referirse a la forma sonata por la analogía funcional y conexiones que presentan cada una de las secciones.

Por otra parte, el tratamiento expresivo se desarrolla en concordancia con el discurso dramático. La dinámica se desarrolla en *p* y *ppp*, complementada con el manejo de *crescendos* y *diminuendos*. En algunos pasajes donde se utilizan modos de ejecución como *frullato* y golpes de llave se indica *mf*, manteniendo la misma intensidad y un ambiente sonoro de intimidad. El silencio es también abordado como un elemento dramatúrgico, otorgándole tanta importancia como al sonido, formando parte de una entidad que exterioriza un carácter individual.

Los gestos que se muestran en el siguiente gráfico, contienen *ff* en la dinámica, complementando los cambios sustanciales en las alturas. Además estos elementos sonoros cumplen funciones estructurales determinando el comienzo y el final de la sección B.



Ejemplo 11. Gestos estructurales. +/- 3'20 +/- 5'10"

La textura es otro de los elementos que consolida el discurso musical sugerido por Carvajal, su manejo por lo general homófono presenta dos dimensiones que se exhiben con un carácter individual pero a su vez, se subordinan una a la otra, planteando interrelaciones y conexiones tanto desde el punto de vista tímbrico como del dramático. La analogía textural que se mantiene en toda la obra propone un intencional comportamiento de purificar este elemento.

El comportamiento sonoro enuncia un lenguaje estético musical de carácter experimental y comunicativo, siendo este dispositivo un rasgo significativo en el discurso desarrollado por la compositora en su producción musical en general. De la misma forma, la relación con lo cubano subyace trascendiendo los marcos tradicionales hacia un imaginario universal exhibiendo su refinado lenguaje intercultural.

### 3.5 Mónica O'Reilly una aproximación a su producción musical basada en la interconexión entre imagen, percepción y música.

En este contexto, es de nuestro interés exponer un análisis concreto basado en el desarrollo de estos nuevos lenguajes de expresión musical. Con este propósito hemos seleccionado la obra de Monica O'Reilly la cual se encuentra en los límites de la escena sugerida.

#### 3.5.1 Datos Biográficos.

Compositora y directora de Coros, Mónica O'Reilly Viamontes nace en La Habana el 16 de febrero del año 1975. Unida a la generación referida en este análisis, y acompañada de un antecedente socio-histórico muy nutrido dentro del marco de quienes fueran sus propios maestros (Roberto Valera, Harold Gramatges, Carlos Fariñas, Roberto Valera, Carlos Puig, Eduardo Morales y José Loyola) desarrolla una estética composicional, no sólo desde el punto de vista creativo sino, en analogía con las demás manifestaciones del arte. Posee con un variado y singular catálogo autoral, además de una dinámica carrera artística. Sobre ella nos dice Harold Gramatges:

“Mónica es una persona entusiasmada con la música, eso es muy importante porque la tiene siempre en acción y quiere decir que no es solamente ella y su obra sino ella y la música. Le interesa todo lo que concierne a la música y esto es una manera de alimentar a su propia obra. Ella está en un momento de formación, pero claro con la formación muy precisa de que es una compositora. Hay talento, y ya el talento para mí no tiene límites, porque se desarrolla”<sup>116</sup>.

Su interés por la música aparece en sus clases de gimnasia a la edad de cuatro años, donde la pianista acompañante le propone tomar clases de piano, luego de este primer contacto entra al Conservatorio Manuel Saumell graduándose en la Especialidad de Piano, posteriormente obtiene el diploma en Dirección Coral y Profesora de Dirección Coral en el prestigioso Conservatorio Amadeo Roldán. El Instituto Superior de Arte la recibe en la Especialidad de Composición, donde forma parte de la ya mencionada generación que acontecía con una agitada actividad cultural. Su ardua y prolífica labor compositiva, la lleva a pertenecer a la nueva estética del planteamiento de lo cubano visto con una dimensión heterogénea, que sale a la luz esencialmente en los años 90. Renovar, hacer, y nutrir el espacio compositivo de este momento en Cuba

---

<sup>116</sup> Brínguez Acosta, Mirelys. *De Mujeres y música: algo más que componer*. Tesis de Licenciatura, ISA, Ciudad de La Habana, 2008. En entrevista realizada a Harold Gramatges; Ciudad de La Habana, Diciembre, 2007.

fue la propuesta angular de este grupo. Entre los que se encuentran Ileana Pérez, Keyla Orozco, Ailem Carvajal y Louis Aguirre, por citar algunos. Galardonada con Diploma de Oro y mejor estudiante ayudante del año 1998 egresa del Instituto Superior de Arte.

Consecuente con las expectativas e intereses de este contexto, continúa su desarrollo académico con numerosos seminarios y talleres que perfeccionan sus estudios de posgrados; entre ellos están los diferentes seminarios de composición con prestigiosos artistas como el Maestro Edgar Alandia y Stefano Bracci de Italia, y Alejandro Iglesias Rossi de Argentina; el Taller de Composición del compositor Harold Gramatges, el Seminario de Música Contemporánea (E. Alandia, G. Schiaffini, O.Pizzo) organizado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. (UNEAC) y en el Curso de Música Electroacústica del Laboratorio Nacional de Música Electroacústica en Cuba.

Junto con todo este devenir, O'Reilly proyecta una labor muy activa dentro del ámbito pedagógico, ejerciendo como profesora en el Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, en los Departamentos de Musicología y Composición. De la misma manera, aporta en la enseñanza media impartiendo clases en el Departamento de Dirección Coral de la Escuela Nacional de Música y el Conservatorio Amadeo Roldán. En la actualidad, se desempeña como catedrática invitada en la Universidad de Especialidades Espíritu Santo de Guayaquil-Ecuador.

Pero su trabajo no se limita sólo al ámbito pedagógico, O'Reilly asume otras actividades que completan su integral posición como artista. La realización y difusión de diversos eventos, entre los que se encuentran el Festival de Música Contemporánea de La Habana organizado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba; el Festival de Música Electroacústica "Primavera en La Habana" organizado por el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica, el Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte organizado por la Casa de las Américas y el trabajo realizado hasta el año 2006 en el Laboratorio de Estudios de Música Electroacústica que inaugurara el maestro Carlos Fariñas (EMEC) le han hecho merecedora de un espacio dentro de la actual música académica cubana.

Su catálogo recoge diversos formatos instrumentales y vocales, es posible decir que la notable influencia que ejerciera su maestro Valera se irradia en su amplia

producción coral, uno de los espacios más trabajados dentro de su creación. Otra de las sonoridades que predominan en su discurso musical es la electroacústica.

Su música ha sido escuchada en múltiples salas de conciertos de su ciudad, en la emisora cubana especializada en música académica (CMBF) y en festivales como el de Música Contemporánea de La Habana, el Internacional de Música Electroacústica “Primavera en la Habana” y en el Festival y Concurso de Percusión “Percuba”. En este contexto, hay que señalar que su producción ha sido partícipe de eventos internacionales que conforman el acontecer contemporáneo, como el Festival Internacional de Música Eletroacústica Ai-maako (Santiago, Chile), el Festival de Música Eletroacústica “Visiones Sonoras”.(México) Nova Musica Journée Internationale de la Femme. (París, Francia) New Music (Miami ISCM Festival Miami, E.U.A), Música para un nuevo siglo. (Cuenca, Ecuador), Festival Gelderse Muziek Zomer. (Nijmegen Holanda) Wandsworth Arts Festival. (Londres, Inglaterra), “II Prowincjonalny Festiwal Muzyki Wspolczesnej” (Polonia), 8vo Festival Internacional SONAR. (Barcelona, España), "Vigésimo segunda Semana Internacional de Estudios en Música Contemporánea" (Lüneburg, Alemania) y en el XXII Festival Internacional de Música Contemporánea “Ensems2000” (Valencia, España).

Han interpretado su música la Orquesta de Cámara “Música Eterna”, dirigida por Guido López Gavilán *Huevos y peces*, la Camerata Esteban Salas de Santiago de Cuba *Pizzicatos y cinco*, la Orquesta de Guitarras “Sonatas Habaneras” dirigida por Jesús Ortega *Como un escolar*, la violinista polaca Anna Zielinska *Mentiras* para violín y cinta, el pianista canadiense Francis Yang *Plato Fuerte*, Coro Exaudi, la Orquesta Sinfónica de Camagüey, bajo la dirección de Haniel Perugorría y la Orquesta Nacional de Cuba bajo la dirección del maestro Roberto Valera han interpretado *Tres Miniaturas para Orquesta Sinfónica*; Concierto de Apertura del Festival de La Habana, *Cinéfilo Episodio La* dirigido por el maestro Boris Alvarado. Mantienen obras de su autoría dentro del repertorio habitual, la Schola Cantorum Coralina, -directora Alina Orraca- y el Ensamble Vocal “Luna”, dirigido por Sonia Mac Cormanck *Haikus*.

Es necesario referirse a los galardones obtenidos y a su producción discográfica, entre los que se encuentran el CD de la Schola Cantorum Coralina, *Soneto con Gallo* para coro mixto. *De que cantada manera*, Sello EGREM. Premio al mejor disco de Música Coral Cuba disco 2004. “La gota de rocío” versión coral de la canción de Silvio

Rodríguez. CD *Cánteme*. Sello Unicornio. Libro *Cánteme*. Colección A Capella el Sello discográfico EGREM. *Bbpino* realización electroacústica. CD “Música Electroacústica Cubana, Volumen I”. Sello discográfico EGREM. Orquestación y arreglos. CD *Música y color* y *Viene la alegría*. Premio EGREM en la categoría de Música Infantil.

De la misma manera, es miembro de la Sociedad General de Autores y Editores de España SGAE, de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y Miembro de Honor del Instituto Ecuatoriano - Cubano José Martí.

### **3.5.2 Una propuesta analítica de la obra *Nocturnas*.**

Para acercarnos al análisis propuesto, hemos seleccionado *Nocturnas* una de las obras de su catálogo que pertenece al entorno camerl y conecta este ambiente con la imagen como recurso compositivo.

La obra escogida es una producción que exhibe el contexto del tema sugerido entrelazando diferentes dimensiones de análisis. De la misma manera, articula una singular relación tímbrica basada en la experimentación que describe el discurso musical con la imagen visual. Por otro lado, el manejo de elementos de un intencional matiz identitario tanto de la imagen, como de la música, nos proporciona un escenario que resignifica el panorama cultural cubano en su ambiente contemporáneo.

Entre las características generales de *Nocturnas*, podemos referir que es una obra electroacústica, dedicada al artista plástico cubano José Antonio Hechevarría<sup>117</sup> con un tiempo de duración de un minuto y cincuenta y cinco segundos y forma parte de una serie de audiovisuales denominadas *Alas con Puntas*<sup>118</sup> dirigidas por Roberto Chile.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> José Antonio Hechevarría Camagüey 1967. Egresado de la Escuela Nacional de Arte (1986) y del Instituto Superior de Arte (1991). Pintor y escultor. Realizó catorce exposiciones personales en diversas ciudades de Cuba. Su obra ha estado presente en diversas muestras colectivas en Cuba y el extranjero, entre las que se destaca MISSIO Premio para la promoción del arte cristiano en Alemania. Acreedor de diversos premios de dibujo y escultura en Cuba. Ocho de sus creaciones ambientales están ubicadas en espacios públicos en Cuba. Su obra forma parte de las colecciones del Forum Ludwig, Achen, Alemania y la Galería Blasco & Lausin, Zaragoza, España. Obras suyas integran colecciones particulares en Cuba, Alemania, España y México. [www.adictosalcine.com/ver\\_filmografia.php?...Roberto%20Chile](http://www.adictosalcine.com/ver_filmografia.php?...Roberto%20Chile) consultado mayo 3 2010.

<sup>118</sup> La muestra está integrada por obras de José Gómez Fresquet (Frémez), Alexis Leyva (Kcho), Javier Guerra, José Villa, Alain Pino, William Pérez, Eduardo Roca (Choco), José Fúster, Jesús Lara, Jorge Luis Santos, Roberto Fabelo, Dausell Valdés, José Antonio Hechevarría, Cirenaica Moreira, Reinerio Tamayo, Alicia Leal, Kamyl Bullaudy y Luis Enrique Camejo. Se trata de pinturas, esculturas y dibujos de diferentes estilos y formatos y una veintena de cortometrajes, todos realizados por Roberto Chile con la

Al preguntarle al director del proyecto Roberto Chile sobre el interés en la obra de O'Reilly nos comenta:

“Creo en el alcance de la música electroacústica que ella cultiva y considero que Mónica es uno de los máximos exponentes de ese género musical en Cuba. No es el primer trabajo que le encargo, este tiene otros dos antecedentes: El primero fue el corto *Paralelos* dedicado al artista cubano William Pérez. La edición fue casi matemática, si te fijas bien te darás cuenta. La banda sonora de Mónica es magistral. De verdad. Dentro de la gama de los 20 cortometrajes que componen mi serie *Alas con puntas*, éste es el que más puntos comunes tiene con el videoarte. Sin la música de Mónica no sería igual. Después le encargamos la banda sonora de una videoinstalación de la autoría de William Pérez y mía, en la que también se lució. El ambiente que logró Mónica es de una coherencia tal que si cierras los ojos ves las imágenes. Volviendo a *Alas con Puntas* esta vez el pie forzado era la melodía de una composición tradicional cubana titulada *En las tinieblas de la noche*, una de las melodías más conocidas de la cancionística cubana de ayer. Ella desde Ecuador y yo desde La Habana, acometimos la tarea y lo logramos. Gracias a la comunicación que ya teníamos y a los adelantos tecnológicos que hoy disfrutamos, me refiero a Internet, pudimos realizar el trabajo a pesar de la distancia. La banda sonora resultó una pieza fusión que se acopla a las imágenes con exactitud y le dan una coherencia al discurso narrativo acorde con la propuesta del audiovisual”.<sup>120</sup>

Existe una conexión de elementos visuales que se corresponden con la narrativa del discurso audiovisual en todos los sentidos. Para analizar el material visual lo hemos dividido en dos dimensiones:

---

colaboración de un equipo multidisciplinario integrado esencialmente por Salvador Combarro en la edición, Reynier Aquino en la animación, Robin Pedraja en la postproducción, en la fotografía el propio Chile, así como talentosos músicos que concibieron y ejecutaron las bandas sonoras de los audiovisuales. *Alas con Puntas* “es amor por Cuba, amor por los cubanos”, que es la expresión exacta para hablar de un proyecto que unió la pasión por el arte y los deseos de compartir con su pueblo de un grupo de artistas encabezados por Roberto Chile. *Alas con Puntas*, una energía que no se detiene y que se inspira en el pensamiento martiano: “*Las alas tienen punta, y cuando las tiendo, y rechazadas, vuelven a mí, en mí se clavan*”.

[www.adictosalcine.com/ver\\_filmografia.php?...Roberto%20Chile](http://www.adictosalcine.com/ver_filmografia.php?...Roberto%20Chile). Consultado mayo 3 2010.

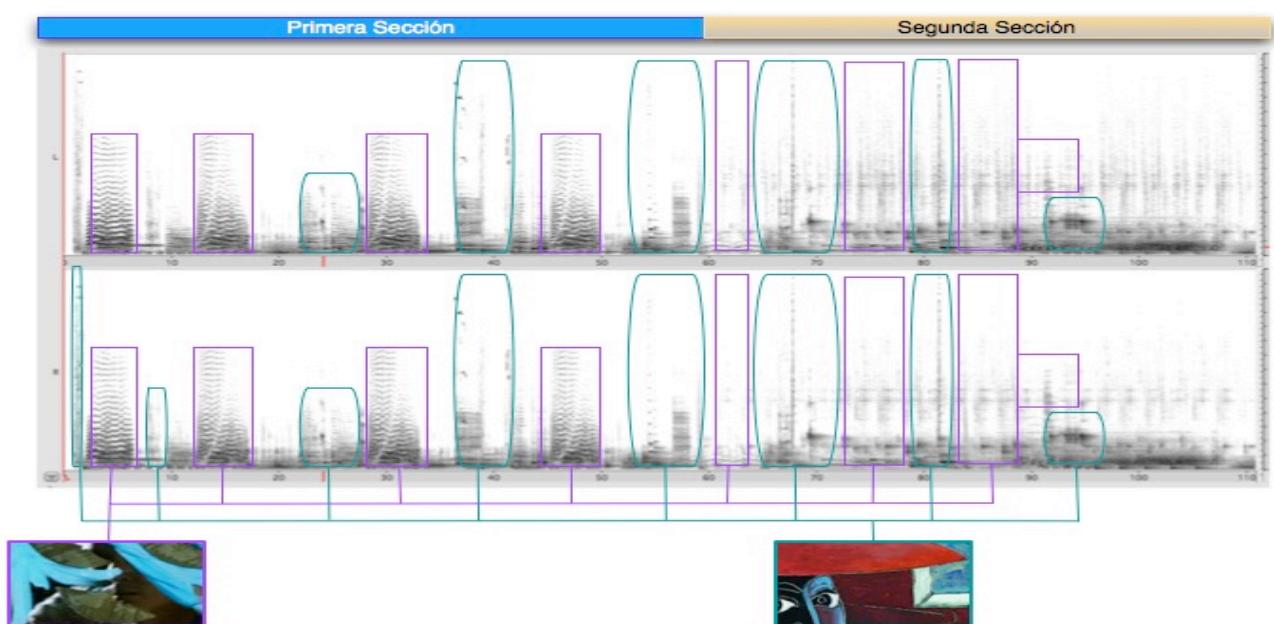
<sup>119</sup> Camarógrafo, editor y realizador. Se inició en el mundo de la creación audiovisual en 1977. Desde entonces ha participado en la realización de más de un centenar de documentales y reportajes, la mayor parte de ellos relacionados con la vida política, social y cultural de su país. Ha obtenido diferentes premios como reconocimientos por su quehacer artístico y/o periodístico, entre los que vale destacar la medalla Antonio Briones Montoto, la Réplica del Machete del Generalísimo Máximo Gómez, la Condición Hombres y Mujeres importantes de la sociedad, la medalla Félix Elmusa, la Distinción Por la Cultura Nacional, Premio de Periodismo Cultural, Premio de Periodismo Internacional, y el Premio Anual de Periodismo Juan Gualberto Gómez, este último en varias ocasiones. Sus imágenes, y muchos de sus documentales y reportajes, realizados la gran mayoría de ellos con la estrecha colaboración de sus entrañables compañeros de equipo, Salvador Combarro y Juan Matos, forman parte de la memoria audiovisual de la Revolución Cubana y son motivo de referencia de investigadores, realizadores y periodistas nacionales y extranjeros. Es miembro del Consejo Nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y miembro activo de la Unión de Periodistas de Cuba. Acompañó a Fidel Castro, cámara en ristre, en más de 50 viajes al exterior, numerosos recorridos dentro del territorio nacional e incontables eventos y actividades a lo largo de los últimos 25 años.

[www.adictosalcine.com/ver\\_filmografia.php?...Roberto%20Chile](http://www.adictosalcine.com/ver_filmografia.php?...Roberto%20Chile) consultado mayo 3 2010.

<sup>120</sup> Entrevista realizada sobre el trabajo musical de Monica O'Reilly. (A. Molero, entrevistador) 10 de Febrero de 2010.

## 1. Figuras de caras, pinturas y lunas.

El material musical funciona con una estrecha relación en torno al movimiento de las animaciones de las figuras. Es notoria la sincronización de los materiales y el desarrollo de un gesto audiovisual complementario. También la organización temporal de los eventos, realiza una función que articula y genera el sentido en la obra. Existe una alternancia de las animaciones que dan unidad al discurso y unifican la propuesta visual imágenes de caras, figuras y la imagen del pintor, como se demuestra en el siguiente gráfico:



Es relevante, que a pesar de esta regularidad de eventos visuales las jerarquías entre los materiales se alternan en varios momentos y en el final de la obra se complementan y diluyen en una sola propuesta.

Como se puede ver la alternancia de animaciones se realiza como un recurso compositivo que unifica y articula el discurso no sólo desde el aspecto visual, sino también desde el sonoro.

En este contexto, observaremos algunas de las imágenes trabajadas en la primera dimensión donde prevalece este rostro colorido muy abordado en el entorno pictórico cubano.



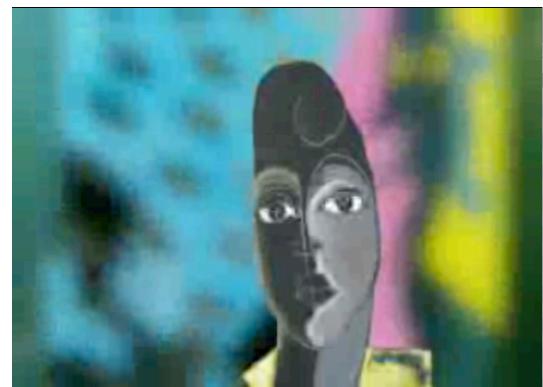
Minuto (0:7)



(0:22)



(0:51)



(1:19)

## 2. Imagen del pintor.

En esta dimensión, se trabaja con la imagen del artista acomodando las figuras, como se muestra a continuación.



(0:33)



(1:29)

La segunda imagen, exhibe una interconexión de elementos (caras y pintor) que además de presentarse con función conclusiva, unifican las dos ideas en una.

Para el análisis del material musical partiremos desde la alternancia que también presenta este elemento en el manejo de la canción de José Tejedor<sup>121</sup> y los gestos electroacústicos. En este contexto, la música evidencia dos configuraciones, por un lado la cita y derivaciones provenientes del material de la canción y por otro, el desarrollo de elementos electroacústicos. Podemos considerar que estos componentes giran en torno a los conceptos de *diégesis*<sup>122</sup> y lo contrario al concepto de *no diégesis*<sup>123</sup>, concluyendo que en primera instancia, tenemos elementos audiovisuales que se integran y se corresponden claramente en el discurso, y en el segundo caso, se presenta un antagonismo entre las partes.

Electroacústica.	Citas de la canción de Tejedor
Tiempo: (0:0)-(0:1)	(0:1)-(0:5) (0:6)-(0:11) (0:12)-(0:17) (0:17)-(0:22)
(0:23)-(0:33)	(0:34)-(0:40) (0:41)-(0:50)  (0:50)- (1:55) hasta el final se diluyen los dos materiales.

Como queda expuesto, la estrategia compositiva de alternancia de eventos es un elemento angular tanto en la dimensión del material visual como el musical; Chile al respecto manifiesta:

“El video se vincula a la narrativa del discurso musical en todos los sentidos. Unas veces a partir de la línea melódica y otras gracias a los efectos sonoros que ella le incorpora, que en la mayoría de los casos acentúan gestos o acciones del artista, y en otros enfatizan los cortes y efectos del audiovisual. La banda sonora no se comporta como dama acompañante, sino, como elemento esencial de la pieza”.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> Uno de los compositores e intérpretes más representativos de la cancionística cubana del siglo XX.

<sup>122</sup> Música diegética: Es equivalente a la representación sonora de un objeto visualizado, requiere de mucha atención pues, de lo contrario, pueden aparecer disfunciones manifiestas entre algunos de los elementos que conforman el concepto de narrativa audiovisual. Téllez, E. El discurso Musical como soporte del discurso cinematográfico.

<sup>123</sup> Música no diegética: Es la música que ocupa generalmente la parte más extensa de una banda sonora. Su finalidad principal consiste en destacar el carácter poético y/o expresivo de las imágenes proyectadas. Esta música contribuirá de manera notable a la creación del clima emocional adecuado para el desarrollo de la narración cinematográfica. Idem.

<sup>124</sup> Entrevista realizada sobre el trabajo musical de Monica O'Reilly. (A. Molero, entrevistador) (10 de Febrero de 2010).

En otro ámbito, la relación tímbrica presenta un singular trabajo que se diluye en la utilización de técnicas cotidianas basadas en las citas, inspiradas en la melodía de *En las tinieblas de la noche* en un contexto electroacústico, elemento discursivo que relaciona efectos sonoros con la línea melódica descrita.

Un aspecto que cobra relevancia en la obra es el llamado sonido interno<sup>125</sup> en términos del cine, éste hace referencia a la correspondencia física directa entre el sonido y los elementos visuales en el momento de interconectar el movimiento de los objetos tanto de la pintura, como de la electroacústica. En este contexto, se explota al máximo la virtud de evocar imágenes de los elementos concretos, un ejemplo es el minuto 1:08 donde el sonido de cuchillo tiene una complementación exacta tanto en el movimiento como en la forma visual. En el mismo sentido, como señala Emmerson “los sonidos electroacústicos y aquellos derivados propiamente de la música concreta, tienen la capacidad de evocar imágenes mentales”<sup>126</sup>. Este acontecer es tratado con sumo cuidado por la compositora, para generar imágenes abstractas y a la vez, elementos claros que se vinculan con el video. De esta forma, el lenguaje audiovisual presenta alternancias de sus estratos, generando jerarquías en varios niveles. Este aspecto también implica tener un desarrollo en las formas de percepción, es decir, en algunos momentos la parte sonora se jerarquiza y en otras lo visual predomina. Ejemplo de este tratamiento es el minuto 0:43 donde se intercambian la cita de la canción y la cara del pintor.

El manejo de las alturas también es un elemento que articula el discurso general de la obra. Para analizar este recurso es necesario remitirnos nuevamente a la canción citada *En las tinieblas de la noche* la cual se encuentra en la tonalidad de fa menor, siendo éste el centro tonal unificador de todas las alturas que se trabajan. La relación armónica que la compositora expone entre la cita y el material electroacústico, refleja un cuidadoso control del espectro armónico, es notoria la sucesión casi tonal que se

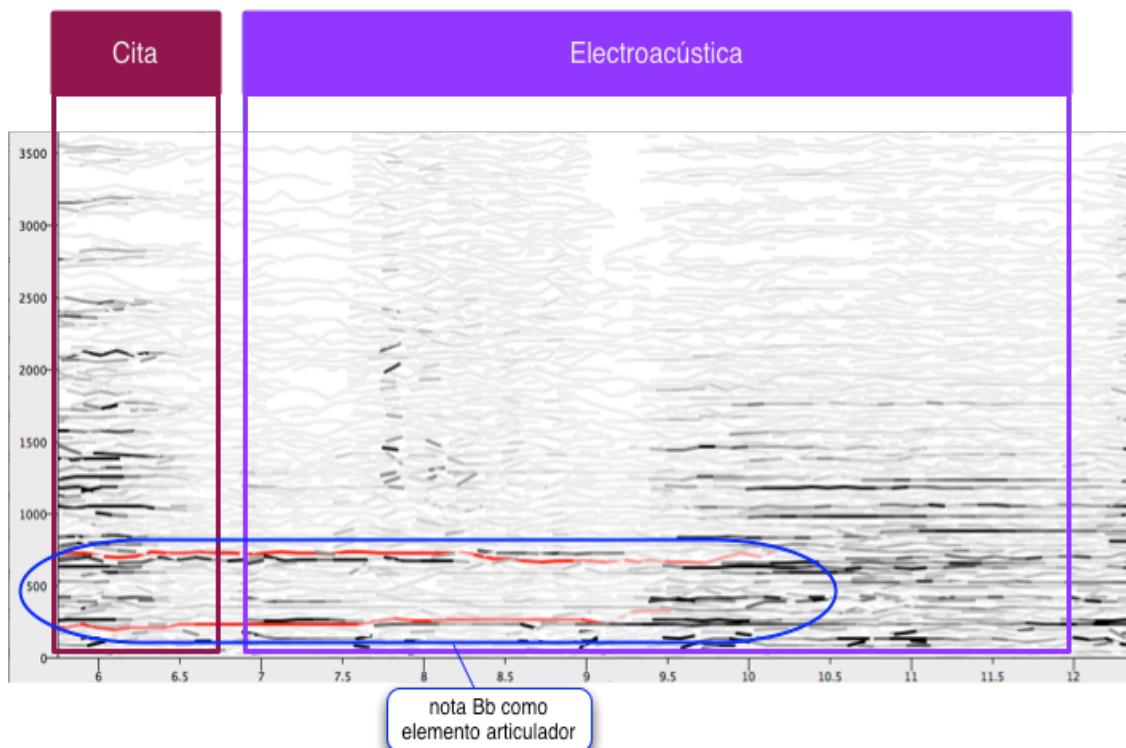
---

<sup>125</sup> Este término hace referencia al sonido interno al que situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje, ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeo o latidos del corazón, podrían también denominarse como sonidos internos – objetivos, pueden incluirse en esta categoría sus voces internas o sus recuerdos. Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidos Comunicación, Barcelona, 1993.

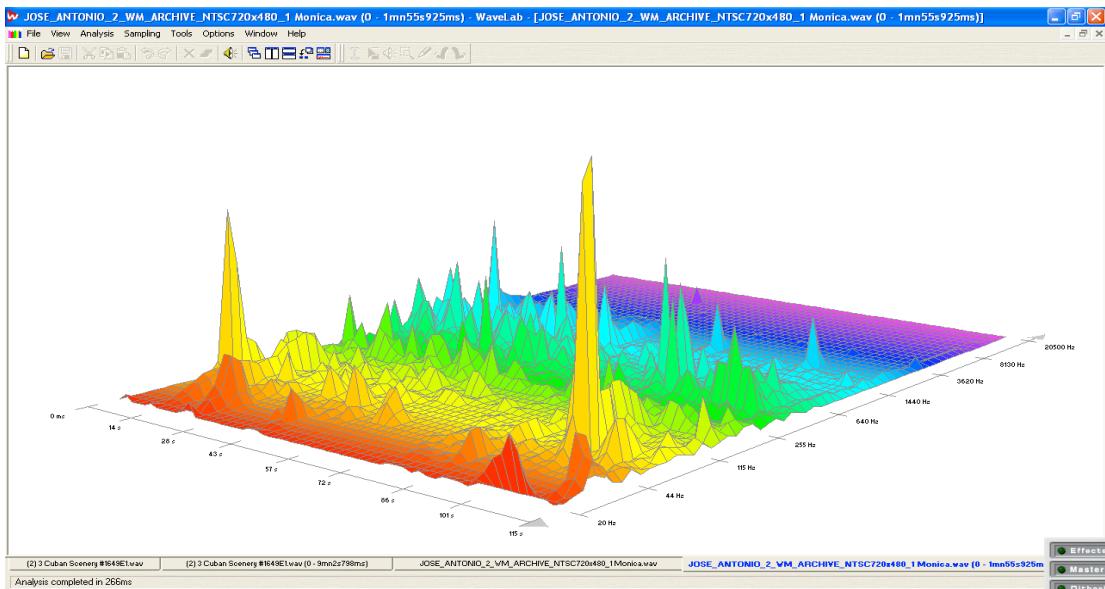
<sup>126</sup> Emmerson, S. *The relation of Language to Materials. The Language of Electroacoustic Music*. Pag 17-61. Londres, Inglaterra. 1986.

transparenta en el discurso general, ocupando los acordes funcionales de la tonalidad una doble estrategia, la de articular el discurso y la de generar la estructura de la obra.

En el siguiente ejemplo, se presenta la sucesión armónica entre la cita de la canción y el material electroacústico, refiriendo el control del espectro armónico (notas definidas) como variable de articulación entre las dos partes.



Como confirma el análisis espectral, la extensión de las notas de las secciones pertenecientes a las citas hacia los sonidos electroacústicos, es el elemento unificador del lenguaje. De la misma manera, el manejo de técnicas compositivas como pedales y la generación de resonancias, proponen un ambiente tonal que intercambia jerarquías según las alternancias descritas anteriormente. En el siguiente ejemplo se analiza espectralmente toda la obra.



Como se demuestra, existe una imbricación de materiales que construyen el discurso musical.

Las alturas se determinan de la siguiente manera:

#### Tabla de relaciones de alturas:

Gesto y relación tonal.	Tiempo	Sección
Gesto en la electroacústica	(0:00) – (0:02)	Introducción.
Primera sección en la canción (tps) (IV V I).	(0:02)- (0:06)	Exposición de materiales
Gesto en la electroacústica con la nota Bb como nota pedal (suspendida) y prosigue la sucesión descendente de notas Ab, G F. (como un velo de IV-V-I).	(0:06)- (0:12)	Exposición de materiales
Sección de la canción (tps), (IV V I (VII, VI, V)).	(0:12)- (0:17)	Desarrollo de materiales
Nuevamente sección electroacústica con el velo en la nota Bb (IV) pero se añade un material en el mismo IV grado (guitarra) y sigue la misma relación armónica I – IV – V – I.	(0:17) – (0:33)	Desarrollo de materiales

Sección electroacústica con el Bb (IV) suspendido seguido de las notas Ab – F con un aire de tónica, y prosigue la sección de guitarra I – IV – V – I. 0'33'' a 0'44''.	(0:33) -( 0:44)	Desarrollo de materiales
Sección canción (tpts) (IV V I) 0'44'' a 0'50''.	(0:44) - (0:50)	Desarrollo de materiales
Otra vez suspendida la nota Bb y hacia la segunda parte.	(0:50) - (0:57)	Desarrollo de materiales
Empieza otra textura con un motivo con las notas F FEbEbBb C F (tendencia a IV grado).	(0:57) –(1:04)	Desarrollo de materiales
Aparecen nuevos elementos como el llanto en el V grado.	(1:05)	Desarrollo de materiales
Nuevamente se expone el motivo en la guitarra	(1:10)	Sección de imbricación de materiales.
Timbre hace B-G-A (nota pedal). 1'18''	(1:18)	Sección de imbricación de materiales.
Las alturas refieren la nota C (electrónico) y comienza una sección como de dominante, con la flauta haciendo las notas Bb A G GG.	(1:21) Hasta el minuto (1:48)	Sección de imbricación de materiales.
Termina en Fm, la tónica de la obra. 0'51'' (Utilización de sonidos más sincronizados)	(1:49)-(1:55)	Sección de imbricación de materiales con carácter conclusivo.

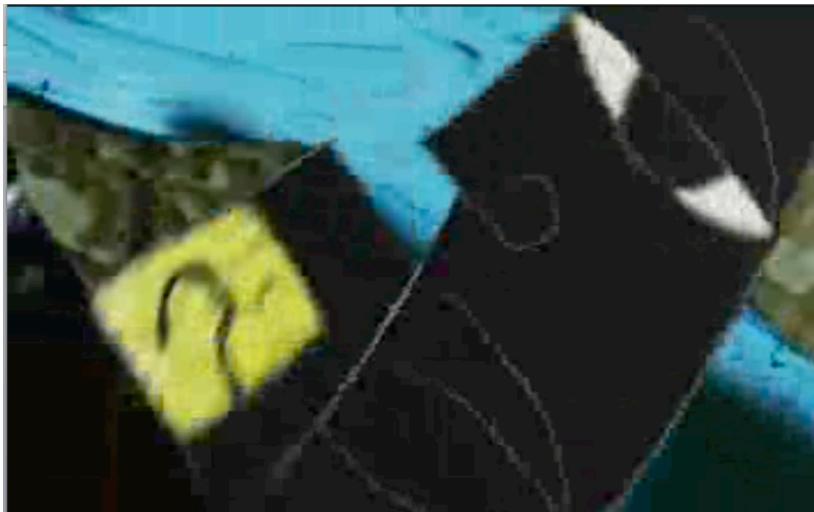
### **El factor tímbrico como generador de la Estructura Formal:**

Como expone el análisis anterior, el diseño de estructuración tímbrica y armónica junto con los elementos visuales, realizan una función estructural que entrelaza con un dinámico discurso la variedad de elementos utilizados. De esta manera, podemos resaltar la coexistencia de una forma macro que subyace a una estructura desde la perspectiva funcional ternaria, interpretada por la organización y similitud de comportamientos musicales e interrelación de elementos audiovisuales; y una micro que se identifica por el trabajo individual de los distintos elementos analizados.

Mención aparte merece la textura, que propone una interesante relación de interconexiones que a su vez se corresponden con la estética general que define la obra. Predomina un comportamiento integrador multidimensional que se sustenta en una amplia gama de facturas que intercambian sus roles funcionales, mostrando un complejo manejo de este recurso tanto en el ámbito visual, como en el sonoro.

En el aspecto musical se distingue un marcado principio contrastante que se relaciona al ambiente textural polifónico, descrito con la amplia gama de facturas que ocupan disímiles funciones, entre las que se pueden señalar las de tipo pedal, tímbrica y melódica. Este recurso en algunos momentos adquiere un comportamiento aún más complejo, ya que en un mismo momento se pueden presentar varias facturas con diferentes funciones, este es el caso del minuto 0:35-0:42 donde convergen heterogéneos y simultáneos planos sonoros. Todo este proceder puede estar muy relacionado a las influencias estéticas compositivas de su maestro Roberto Valera, que por lo general se apropió de este recurso creativo como una herramienta que generaliza su música vocal. Cabe señalar, que O'Reilly también cuenta con un amplio repertorio coral que impacta de manera significativa en su quehacer instrumental.

La imagen igualmente ocupa una textura “polifónica” multidimensional que se articula con la banda sonora, formando un macro. Es notoria la sincronización de este recurso en ambas dimensiones, y un ejemplo es el mismo minuto referido anteriormente 0:35-0:42 en la banda sonora, nótese que se superponen las dos capas ya comentadas (las caras y el pintor).



Es concluyente que la textura también realiza una función estructural en el discurso audiovisual. Todos los aspectos analizados nos acercan al intencional equilibrio que expone la obra, en este contexto Roberto Chile expone:

“En pocos minutos nos proponemos decir muchas cosas. Algunas pasarían inadvertidas si no fuera por una banda sonora que acentúa constantemente la narrativa visual y pone al espectador en el centro de la acción. No creo que podamos dividir en elementos independientes la eficacia de la sonoridad. En todo momento actúa como recurso estético, yo diría, la banda sonora se convierte en argumento y no en instrumento. Si se tratara de una ficción, te diría que es un personaje más. No es un simple colchón, es un elemento protagónico inseparable de la acción”.<sup>127</sup>

El delicado trabajo de fusión realizado desde heterogéneas dimensiones deviene en una obra homogénea que exterioriza la tesis propuesta de integrar la imagen como elemento discursivo dentro del ambiente musical.

### **3.6 Yalil Guerra Soto un enfoque analítico de su propuesta musical. Interconexiones entre la música académica-popular.**

En este escenario trabajamos con la obra *Old Habana* de Yalil Guerra, su quehacer en ambas dimensiones académica-popular lo hacen acreedor de un sutil manejo de relaciones semánticas y técnicas que aportan a su producción un peculiar lenguaje basado en un matiz de intertextualidad.

---

<sup>127</sup> Entrevista realizada en el desarrollo investigativo. Sobre el trabajo musical de Monica O'Reilly. (A. Molerio, entrevistador) (10 de Febrero de 2010).

### 3.6.1 Datos Biográficos.

Yalil Guerra Soto nace en La Habana el 27 de abril de 1973, en un hogar muy relacionado al ambiente artístico, sus padres -el afamado dúo Rosell y Cary- lo vincularon a este contexto a muy temprana edad. Su participación en programas televisivos y eventos culturales, junto a la prolífica carrera familiar acompañó la primera etapa de su vida musical. Ingresa a la Escuela Nacional de Música donde dedica sus esfuerzos a la guitarra clásica, alejándose por un tiempo del contacto con el escenario popular que había mantenido hasta ese entonces. Bajo la dirección académica de su profesor Jorge Luis Zamora, desarrolla una trascendental y virtuosa carrera dentro de la guitarra clásica, obteniendo con sólo 16 años el primer premio en el Festival Internacional de Guitarra Clásica celebrado en Cracovia, Polonia convirtiéndose en el intérprete cubano más joven en ganar un premio internacional.

Su significativo desarrollo académico lo lleva a ingresar en el Instituto Superior de Arte de La Habana, donde se ilustra con los profesores Jesús Ortega, Joaquín Clerch y Efraín Amador. Cabe destacar, la trayectoria que tiene Cuba dentro del espacio de la academia guitarrística, Noel Nicola, Leo Brouwer, entre los ya mencionados catedráticos, conformaron una vertiente que instruyó todo el acontecer de los años venideros.

Para dar continuidad a su perfeccionamiento técnico, se traslada a España al Real Conservatorio de Música Reina Sofía de Madrid, donde obtiene un Máster en Guitarra Clásica bajo la dirección del maestro Gabriel Estarellas; sin embargo, Guerra mostraba un interés constante hacia la Composición. Esta motivación lo lleva a estudiar contrapunto y fuga, con profesores como Daniel Vega y Mercedes Padilla Valencia. Pero es Aurelio de la Vega<sup>128</sup> quien realmente le compromete en el mundo compositivo; de él Guerra se expresa:

“Conocer al maestro Aurelio de la Vega y ser a su vez su discípulo directo ha sido todo un acontecimiento sin comparación en mi vida. Poder aprender del arte de la composición de la mano de una gloria de la música culta universal es sin duda un privilegio, el cual aún disfruto. He podido compartir junto a él largas horas; innumerables “almuerzos musicales” en los cuales hemos intercambiado mucho; historias casi olvidadas de la Cuba que él dejó; anécdotas de su

---

<sup>128</sup> Compositor cubano radicado en Estados Unidos, profesor emérito de la Universidad Cal State, Northridge, California.

vida y experiencias artísticas que sin duda me ayudarán mucho en mi carrera como compositor".<sup>129</sup>

Su trabajo no se limita sólo al escenario académico, es posible que sus influencias musicales lo lleven a ejercer en dos dimensiones, (académica-popular) comenzando una significativa carrera como productor y arreglista que lo relaciona a importantes empresas de la industria musical. Son reconocidos sus trabajos en programas televisivos como Univisión, Telefutura y Canal 41 de Miami; ha compuesto para los Premios Grammy Latinos, Premios Lo Nuestro, Sábado Gigante, Escándalo TV, Up From, Tributo a nuestra música, Premios Juventud, entre otros.

En la actualidad se desempeña como productor y compositor en su estudio de grabación en Burnak, California, siendo el presidente de RYCY Productions Inc.

Su música ha sido interpretada en múltiples salas de conciertos en Estados Unidos, Ecuador, Canadá, Italia, España, México, Colombia, Puerto Rico y Cuba a cargo de prestigiosas agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Montreal, la Orquesta Filarmónica de California, la Orquesta de Baja California, Orquesta Solistas de La Habana e intérpretes internacionales como Elizabeth Rebozo, Iliana Matos, Lisette Pérez, Gerardo Pérez Capdevila, Francisco Castillo y Miguel Bonachea por citar algunos.

Su catálogo recoge diversos formatos instrumentales y vocales, pero lo indudable de estos géneros es que trascienden los espacios convencionales establecidos, recreando un escenario lleno de invenciones.

### **3.6.2 Aproximación analítica de la obra *Old Habana*.**

Para acercarnos al análisis requerido, hemos seleccionado *Old Habana* una obra de su repertorio que concierne al entorno camerl y conecta este ambiente con la *música popular* como recurso compositivo, esta creación exterioriza una compleja analogía con los ambientes referidos por lo que nos resultó de interés para el diseño de análisis.

---

<sup>129</sup>. Entrevista al joven compositor y productor cubano. Sobre el trabajo musical de Yalil Guerra. (Jesus Hernandez Cuellar, entrevistador) 2010.

Cabe destacar, que existen otras producciones dentro de su catálogo que evidencian claramente la interconexión entre los dos ambientes (académico –popular) como es el caso de la suite para piano *Batey*, pero en el contexto del trabajo *Old Habana* nos resultó muy sugestivo por su sutil intertextualidad. El manejo de elementos de un intencional matiz identitario nos proporciona un escenario que resignifica el panorama cultural cubano y nos aproxima al pensamiento estético del compositor.

De la misma manera, podemos considerarla como una subversión representativa en el contexto del tema indicado por el tratamiento de expansión del pensamiento académico-popular, ampliando la perspectiva sobre los conceptos y esquemas ya presentados sobre estos criterios.

Por lo reciente de su creación (2009) *Old Habana* no ha sido hasta la actualidad objeto de estudio por musicólogos e investigadores. Para comenzar con su análisis comentaremos algunos aspectos generales. La obra tiene un formato camerálgico convencional interpretado por instrumentos de cuerdas (Violín 1 y 2, Viola, Violoncello y Contrabajo) dedicada a su maestro Aurelio Vega como agradecimiento a sus enseñanzas y amistad. “Trataré en los años venideros de promover su legado entre las nuevas generaciones de músicos cubanos, muchos de los cuales no conocen de su existencia”.<sup>130</sup>

La propuesta de estreno es muy peculiar presentando una muestra audiovisual en Youtube el 30 de Julio del año 2009. Este comportamiento interdisciplinario amplía las posibilidades expresivas del pensamiento estético de Guerra, promoviendo fructíferas relaciones con otros dominios expresivos como es el video. De este tema se expresa el autor:

“Mi trabajo no se limita a escribir la música, yo la grabo, la produzco, y además hago el video de las mismas, para ayudar a trasmitir visualmente el sentimiento que la música refleja”.<sup>131</sup>

La relación con su maestro puede ser uno de los aspectos que inspiran a crear *Old Habana* resignificando un ambiente de añoranza, recuerdos y sentimientos de los

<sup>130</sup> Entrevista realizada por Jesus Hernandez Cuellar, *Música culta, Música popular*. Entrevista al joven compositor y productor cubano. Sobre el trabajo musical de Yalil Guerra. 2010.

<sup>131</sup> Entrevista realizada para el desarrollo de la investigación sobre el trabajo musical de Yalil Guerra. Entrevista realizada en Internet, 25 DE Mayo 2010. Entrevistador Arleti Molero.

cubanos en el exilio. La obra parece hacer un recorrido por las calles de La Habana Vieja relacionando todos los factores tímbricos, rítmicos y semánticos que habitan en ese contexto.

Comenzaremos entonces refiriéndonos al tratamiento de relaciones de materiales tímbricos en la obra. El contexto sonoro expone un tradicional cuarteto de cuerdas. La imagen tímbrica es convencional pero encierra a su vez una gama de perfiles que sustentan el discurso y conjugan efectos de interconexión semántica, otorgándole una singular visión estética. Para ilustrar de mejor manera este aspecto, es necesario acercarnos al impacto del género *Son cubano*<sup>132</sup> y el *Cha-cha-chá*<sup>133</sup> dentro del acontecer musical de la isla.

Las más recientes investigaciones sobre identidad cubana han demostrado que el *Son* resulta decisivo en la conformación de este estrato. Se argumenta que este género se comporta como algo más al estar presente su estilo en casi todas las manifestaciones de la música popular o incluso dentro de la académica, llegando a convenir en la mayoría de las fuentes en considerarlo un sistema de signos, que constituye un modo de hacer en la música cubana. Es necesario mencionar a Mercedes de León<sup>134</sup> cuando dice que existe una retroalimentación de los rasgos que definen al *Son* como género, pues se considera que sus matices se proyectan hacia el resto de manifestaciones de la música cubana o bien esos rasgos existen dispersos en todas esas manifestaciones y encuentran su expresión concentrada en él. Lo cierto es, que al operar este referente sonoro dentro del contexto de la obra nos impone un inevitable contacto con lo cubano. La relación que proyecta este aspecto en el timbre es más notoria en la sección B, donde se utilizan efectos de pizzicato y figuraciones rítmicas que pueden sugerir un acercamiento al escenario sonoro del *Son*. Por otro lado, el *Cha-cha-chá* sintoniza en este mismo momento como un elemento intertextual que se interrelaciona con el discurso general de

---

<sup>132</sup> Género vocal- instrumental bailable que constituye una de las formas básicas dentro de la música cubana. Presenta en su estructura elementos procedentes de la cultura africana y española confluyendo en él giros melódicos, rítmicos estribillos, modos percutivos y sonoridades que denuncian sus dos fuentes originarias. Diccionario de la música cubana. Biógrafo y técnico Helio Orozco. La Habana Año 1981.

<sup>133</sup> Género cantable y bailable, parte del Danzón fue creado por Enrique Jorrín a fines de la década del 1940.

<sup>134</sup> Musicóloga. Profesora del Instituto Superior de Arte de la Habana, actualmente se encuentra en México.

la obra. Sin embargo, la delicadeza de presentación de estas ideas se diluye en sutiles insinuaciones que se fusionan con el lenguaje discursivo que caracteriza la obra.

En el siguiente ejemplo se exhiben las figuraciones rítmicas y tímbricas de los géneros anteriormente señalados:

**Allegro**



Ejemplo de los compases 60-62.

En otro aspecto el material rítmico, se delimita según la sección, ocupando una concepción operativa dentro del discurso general. La variada propuesta de articulación rítmica dentro del compás, establece un peculiar proceder a partir de la distribución y redistribución de las mismas células rítmicas empleadas (uso de tresillos, figuras de diseños binarios; comportamientos derivados del *Son* entre otras). Es notable la alternancia de compás según el requerimiento discursivo adquiriendo diversidad en las secciones de desarrollo.

A

3/4	4/4	¾	4/4	3/4	4/4	5/4	3/4	2/4	3/4
-----	-----	---	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

B

5/4	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	3/4	5/4
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

### Sección conclusiva coda.

3/4	4/4	5/4	4/4	3/4	4/4
-----	-----	-----	-----	-----	-----

El comportamiento de los materiales rítmicos se aborda de manera heterogénea en las diferentes secciones, sobre todo en las de desarrollo que proponen la traspalación de códigos rítmicos característicos del *Son* y del *Cha-cha-chá* dentro de un escenario estético-musical académico, recreando una analogía intertextual entre dos ámbitos musicales.

Para establecer un análisis de estas secciones delimitaremos los materiales rítmicos empleados.

La primera sección y su reexposición muestran una homoritmia basada en el siguiente esquema:

Score in C

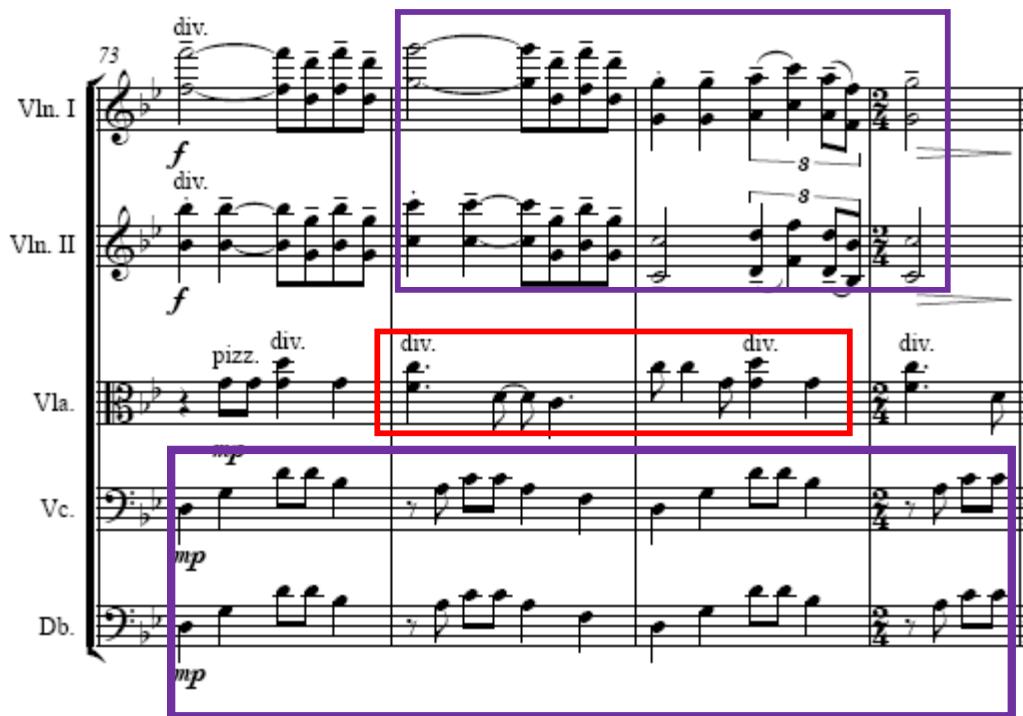
*to my professor Aurelio de la Vega*  
Old Habana

*Adagio*



Ejemplo de los compases 1-6.

La sección B por su parte, presenta figuraciones rítmicas derivadas del *Son* y del *Cha-cha-chá*, como se indica en el siguiente ejemplo:



The musical score shows five staves for string instruments. Measure 73 starts with Vln. I and Vln. II playing eighth-note patterns. Vla. enters with a pizz. pattern. Measures 74-75 show a continuous rhythmic pattern across all parts. Measure 76 begins with Vla. and continues with Vc. and Db. The score uses a mix of common time and 2/4 time signatures.

Ejemplo de los compases 73-76.

Es distintiva la combinación rítmica que se sustenta en la segunda parte de la sección B donde bajo el principio de variante de tres esquemas métricos específicos se instituye una combinación continua que interconecta el discurso rítmico. A esto se refiere el siguiente ejemplo.

Ejemplo de los compases 82-84.



The musical score shows five staves for string instruments. Measures 82-83 feature eighth-note patterns in common time. Measures 84-85 show a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 86 begins with a sustained note from Vc. and continues with Db. The score uses a mix of common time and 2/4 time signatures.

Además de conformar tres modelos rítmicos referenciales, la combinación continua e interna entre ellos amplía el nivel discursivo; en este principio se transforma el nivel de relación o estructuras rítmicas internas, logrando una factura rítmica muy peculiar.

Con respecto a la estructura formal, la obra está concebida en una forma binaria compuesta que precisa sus secciones con cambios texturales, funciones rítmicas y armónicas. En este contexto, el compositor pudo haber utilizado las regularidades de alternancia como un principio que convive en las fórmulas propias del *Son*, el *Cha-cha-chá* y la estructura binaria. Algunas de las características que se acercan a este enfoque de interconexión entre las tres estructuras pueden ser fundamentadas en la repetición constante de un estribillo o motivo en alternancia con una sección contrastante, así como también la construcción de la primera sección establecida de dos frases iguales. Los principios de concepción formal no se contraponen, se complementan estableciendo un tratamiento de coherencia en los recursos de elaboración.

A continuación analizaremos estas secciones y las interrelaciones entre los elementos que conforman el discurso.

#### Estructura General:

Sección A	Sección B
Compás 1-59	Compás 60- 121.

#### Sección A:

La sección está estructurada con el siguiente esquema:

a Compás 1- 8	a' Compás 9- 16	b Compás 17-30	C Compás 31- 42	a Compás 43- 51.	a' Compás 52- 59.
---------------------	-----------------------	----------------------	-----------------------	------------------------	-------------------------

Las figuraciones rítmicas en las secciones (a-a') tienen un comportamiento homorítmico, proyectando una textura predominantemente homófona. Dentro de este proceso resulta particular la extensión de la tesis en las partes conformadas por a y a' de los compases 43-59 que se sintoniza con el clímax de la obra volviendo a presentar

un matiz sonoro que confluye en un unísono a nivel rítmico y una factura acordal que dramatiza el resultado. En el caso de las secciones B y C; existe una homofonía que intercambia funciones dentro del desarrollo tímbrico desplegándose en heterogéneas dimensiones. De la misma manera, manipula a su vez diferentes estructuras rítmicas que articulan el discurso y las traslada de una sección a la otra como es el caso de los siguientes figurados:



#### Sección B:

La sección está estructurada con el siguiente esquema:

<b>a Compás</b> <b>60- 78</b>	<b>b Compás</b> <b>79- 97</b>	<b>a Compás</b> <b>98-105</b>	<b>a' Compás</b> <b>106-113</b>	<b>Coda.</b> <b>Compás 114-121.</b>
----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	------------------------------------	--

La sección desarrolla un material rítmico, tímbrico (este elemento se identifica con los pizzicato) que se conecta con el *Son* y el *Cha-cha-chá*, exteriorizando una reinserción o traspolaración de estos signos de la tradición sonora cubana en un escenario de carácter estético musical académico y contemporáneo. La textura por su parte desarrolla un comportamiento variable sugerido por la combinación de facturas y el intercambio de funciones que ellas realizan. Ejemplo de este tratamiento:



The musical score shows five staves for orchestra. 
 - **Vln. I**: Starts with a sixteenth-note pattern, dynamic (p), then changes to eighth-note pairs, dynamic f, with a fermata. 
 - **Vln. II**: Playing eighth-note pairs, dynamic (p). 
 - **Vla.**: Playing eighth-note pairs, dynamic (p). This staff is highlighted with a red box. 
 - **Vc.**: Playing sustained notes, dynamic (mf). 
 - **D. b.**: Playing sustained notes, dynamic (mf). 
 - **Measure 89**: The Vla. staff continues its eighth-note pairs. 
 - **Measure 90**: The Vc. and D. b. staves play sustained notes. The Vc. has dynamics p and div. The D. b. has dynamics p and f.

Ejemplo de los compases 88-90.

El pensamiento es integrador y funciona como una textura homófona que se desenvuelve en varios elementos (principal, intermedio, y acompañante). De manera general en esta sección prevalecen comportamientos que dan lugar a principios de desarrollo y elaboración musical.

A partir del compás 98 se proyecta un sentido conclusivo retomando el motivo inicial con algunas modificaciones que están presentes en las relaciones armónicas, sin embargo, reúne los demás aspectos expresivos que logran reproducir la imagen sonora inicial, entre ellos, la textura, factura, ritmo, tesituras y carácter dramático.

La sección a' amplía una vez más el registro tímbrico articulando su discurso con la Coda que llena de elementos rítmicos, tímbricos y armónicos que cohabitan en la obra y conducen al final.

**A tempo**



*b*

Ejemplo de expansión tímbrica, compás 106 -109.

Siendo *Old Habana* una producción tonal, la armonía es otro de los elementos que articula el discurso narrativo. Su función puede ser analizada comprendiendo las relaciones interválicas que se desarrollan tanto a nivel vertical como horizontal.

**Plan tonal general:**

Sección A		Sección B	
Dom	fam	Solm	MiM

Es significativa -en el orden melódico- la relación individual que cada instrumento proyecta, estableciendo pequeños contactos con otras tonalidades dentro de un contexto tonal ya marcado, provocando una ambigüedad que se convierte en un recurso compositivo unificador dentro de toda la obra. Ejemplo:

### Score in C

*to my professor Aurelio de la Vega*

## Old Habana

Yalil Guerra  
March 2009

March 2009

**Adagio**

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

T(Cm9) = V6/4 IV6 VI III6 = IV VII I ..... II7 .....

### Ejemplo de los compases 1-7.

Como se presenta en el ejemplo anterior, independientemente de la relación que predomina en el discurso armónico (dom) la línea melódica del cello inserta contactos con tonalidades vecinas (fam), este procedimiento permite analizar desde dos perspectivas el proceso armónico vertical-horizontal.

Otro de los momentos que presenta intertextualidad tonal está dado en el último acorde de la obra exhibiendo un bloque armónico que se comporta con un principio dual Mayor menor, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

118



Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

(mf)

mp

rit.

div.

pp

(mf)

mp

(mf)

mp

(mf)

mp

(mf)

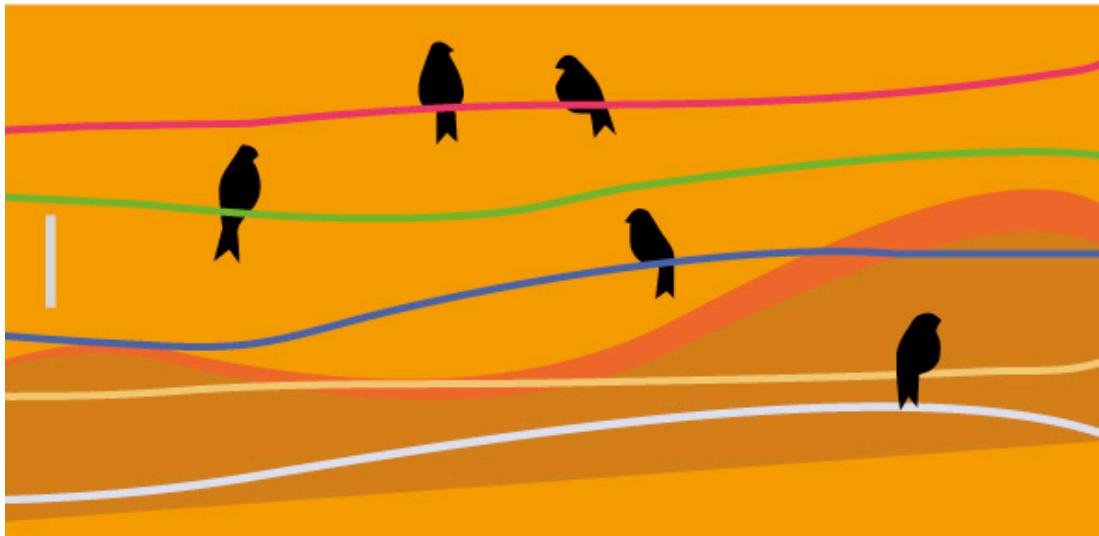
mp

(mf)

mp

Ejemplo de los compases 118-121.

*Old Habana* propone una estética musical donde prevalece una filosofía de relaciones de peculiar concepción, sustentada en la interrelación de híbridos y creativas abstracciones expresivas del hacer musical de las tradiciones cubanas. El manejo de estas concepciones se traduce en un resultado sonoro de elevado nivel de re-elaboración, que se inserta dentro de un lenguaje académico contemporáneo.



# Conclusiones

## Conclusiones

Finalizando nuestro trabajo trataremos de responder las interrogantes que en un inicio motivaron la investigación, exponiendo las reflexiones a las que se ha podido arribar en un tema tan vasto y debatible como el que nos concierne.

Empezaremos refiriéndonos al alcance del término Música de Cámara en nuestros días. El concepto incuestionablemente, es un sistema muy amplio que ha extendido sus límites y enfoques hacia heterogéneos entramados, que a su vez, dan lugar a disímiles criterios, presentándonos el complicado discurso de elementos que describen el fenómeno sonoro. La coexistencia de subsistemas que se conectan desde distintas perspectivas, nos dificulta aproximarnos a las relaciones posibles entre ellos, quedando aún incierto establecer una congruencia entre los dispositivos que los conforman. El esclarecimiento de esta problemática, será un principio trascendente para el desarrollo del arte musical, ya que el carácter práctico con el que aún se pretende analizar estas conexiones -que tradicionalmente mencionan los componentes organológicos y texturales- ya no funciona, y resulta insuficiente para lograr un acercamiento coherente.

La actual corriente compositiva en el ámbito de la música camerá, exige un replanteamiento de las múltiples asociaciones analíticas, y en nuestra propuesta lo sustentamos desde la perspectiva del pensamiento, discurso y lenguaje musical; en este sentido, se dilatan las posibilidades de indagación, produciendo una inmediación más concreta al organismo sonoro.

Cabe destacar la relevante superación de disciplinas en el arte, que proporcionan una fructífera interconexión con híbridos dominios expresivos; por lo que, es posible concebir el concepto de Música de Cámara adaptándolo a este proceso y ampliando sus expresiones a otras manifestaciones artísticas. En el desarrollo analítico, tratamos de demostrar algunas de las posibles relaciones en este espacio, podemos citar por ejemplo, la obra de Mónica O'Reilly, donde se consigue integrar una pantalla visual como componente del lenguaje musical.

Es significativo resaltar, que intrínsecamente del fenómeno sonoro, la posibilidad de enfoque desde las perspectivas del pensamiento y discurso musical, enriquece el resultado, es el caso que encontramos en la obra de Louis Aguirre, que utiliza instrumentos acústicos en un pensamiento electroacústico, proyectando una dimensión desde el sentido tímbrico que trasciende los límites tradicionales. En el mismo escenario, pero con un comportamiento diferente del discurso, examinamos la obra de Irina Escalante, donde confirmamos que se interconectan las dos dimensiones, acústica y electroacústica, siempre logrando confluir en un resultado tímbrico único como si se diluyeran uno en el otro. En otra perspectiva, la obra de Ailem Carvajal desemboca como se ha manifestado, en el manejo de la palabra del poema de Loynaz, como punto de conexión no sólo semántico, sino tímbrico, exhibiendo otra de las asociaciones posibles.

Por otro lado, el concepto cameral extiende sus alcances hacia los géneros considerados folclóricos o populares, imbricando un pensamiento unificador que describe a la música como un todo. Analizamos y corroboramos en la obra de Yalil Guerra, la resignificación, del mundo sonoro de la música popular tradicional cubana en un contexto académico.

En los resultados del proceso investigativo, se demuestran las distintas posibilidades de formatos y conexiones, dilatando el pensamiento cameral no sólo desde el aspecto tímbrico, sino también desde el funcional y estructural. Los enfoques de análisis operados, abordan en híbridos espacios algunas de las posibilidades de expansión que se describen actualmente dentro del discurso musical del género cameral.

Sin embargo, encontramos indicadores que unifican el lenguaje musical conectando el discurso:

- 1.- El manejo tímbrico como una entidad expresiva que cumple diversas funciones: semánticas, estructurales y articulatorias. El sonido adquiere dimensiones como signo y color.
- 2.- El recurso textural y contrapuntístico descrito con funciones dramáticas y estructurales.
- 3.- Las propuestas creativas que se encuentran incluidas en los lenguajes contemporáneos.
- 4.- La expresión de marcos identitarios en un imaginario universal.

De esta forma, se refleja un aspecto identitario que relaciona el mundo sonoro camerl con el pensamiento creativo. El factor de la identidad, visto con una mirada basada en el diálogo cultural, permite interconectar y afirmar la hipótesis planteada al inicio de este trabajo. La complejidad que encierra el concepto en la actualidad, precisa replantear los tradicionales enfoques, al mismo tiempo que permite afirmar que es insostenible hablar de *identidad* sin especificar el contexto en el que se utiliza.

La creciente globalización provoca una significativa influencia en los procesos identitarios. El incremento de estímulos sociales en este ambiente incita un profundo cambio en el modo en que se entiende este acontecer. Se puede considerar a la emigración cubana sumida en el proceso; si analizamos este punto de vista, no existe contraposición en el pensamiento de concepción de la cultura cubana, pues los exiliados que participan en esta dimensión se mueven en los mismos parámetros musicales-culturales que identificamos en el contexto cubano, comportándose así como una extensión de la cultura y no como un nuevo elemento.

En sintonía con estas expresiones, podemos decir que la cultura cubana vista como un todo, está instituida por diversos entramados culturales que a su vez, poseen su propio desarrollo interno, entrelazándose discursivamente en un escenario que construye códigos culturales híbridos.

El resultado de los análisis técnicos en las producciones seleccionadas, revelan un criterio unificador del pensamiento identitario; si ciertamente éste se manifiesta desde diferentes posiciones estéticas, existe un punto en común, y está dado en el interés de difundir e intertextualizar los patrones identitarios cubanos. Por lo tanto, resulta importante la interpretación del aporte cultural de los nuevos lugares de vida, donde se asume que se produce una fusión y retroalimentación, además de un pensamiento integrador sustentado en la visión del arte con una perspectiva universal, a partir de lo cual se puede confirmar la hipótesis propuesta, la misma que plantea que los artistas que viven fuera de Cuba, representan la cultura cubana en la diáspora y es inadmisible crear el concepto cultural cubano sin contener su producción.

Finalmente, debemos decir que estas reflexiones sólo son una aproximación que abre nuevos campos de investigación, hilvanando algunos pensamientos sobre la música camerl cubana y el concepto identitario que nos define. De esta manera, intentamos cubrir aspectos poco estudiados en la historia musical de Cuba, destacando que no pretendemos abarcar el tema en su totalidad -lo que sería imposible- pero sí ubicar el proceso analizado en el contexto de la música cubana a través de obras claramente comprensibles como son las presentadas.

Consideramos que esta indagación científica ha sido oportuna y esperamos que signifique de alguna manera una contribución metodológica y una motivación para futuras investigaciones sobre el tema.

## Bibliografía

### Bibliografía Específica

- Baudrillard, J. La ilusión y la desilusión estéticas. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Baudrillard, J. Cultura y Simulacro. Barcelona: Kairós.
- Bourdieu, Pierre. Sociología y Cultura. México: Grijalbo, S.A, 1990.
- Brouwer, L. La música, lo cubano y la innovación. La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1982.
- Dantó, A. Despues del fin del Arte, Barcelona: Paidós, 1991.
- Derrida, J. La Deconstrucción en las fronteras de la Filosofía. Barcelona: Paidós, 1999.
- Derrida, Jaques. "Una de las virtudes más recientes": Texto y Deconstrucción. Traducido por C de Peretti. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la postmodernidad. México: Grijalbo, S.A., 1990.
- García Canclini, Néstor. «Periferias culturales y descentramientos postmodernos.» Casa de las Américas 186 (enero-marzo 1992).
- García Canclini, Néstor. Consumidores y ciudadanos. México: Grijalbo, S.A, 1990.
- Gardner, H. Arte, mente y cerebro. Barcelona: Paidós, 1987.
- Educación artística y desarrollo humano. Barcelona: Paidós, 1994.
- Heidegger, Martin. Tiempo Y Ser. Traducido por Manuel Garrido. Madrid: Editorial Tecnos, 1927.
- Jameson, Frederic. Posmodernidad, o la Lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jameson, Fredric. Teoría de la Postmodernidad. Madrid: Trotta, 1996.
- Martí, J. «Transculturación, globalización y músicas de hoy.» Boletín Música, También en edición digital: URL: <http://www.casa.cult.cu/revistas/boletin/bole-tin8/marti.htm>, 2004: 3-21.

- Morales, I. C. «Ebbó: del rito al simulacro. Análisis Musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre.» Boletín Música Casa de las Américas, nº 21 (2008).
- Nettl, B. «Reflexiones sobre el siglo XX: El estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos.» Transcultural Music Review, nº 7 (2003).
- Ojeda, D, y R Nuez. Tesis de Diploma: El postmodernismo adentro. Un imperativo cogido robando (inédito). Tutora: Lupe Álvarez. Facultad de Historia del Arte, 1995.
- Ortiz de Zárate, J. Intermission VI. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana:: Consejo Nacional de Cultura, 1963. Primera edición 1940.
- Ortiz, Fernando. «Los factores humanos de la cubanidad”. Fragmento de una conferencia leída en la Universidad de La Habana como parte de un ciclo encargado a distintos especialistas sobre aspectos significativos del concepto de “cubanidad”.» Revista Bimestre Cubana XIV, nº 3 (Marzo-Abril 1949).
- Ross, Iliana. «Las interconexiones dialogísticas del arte musical contemporáneo.» <http://www.duopiano.es/documentos/interconexiones.pdf> (último acceso: 30 de Septiembre de 2009).
- Vattimo, Gianni. El fin de la Modernidad. Madrid: Gedisa, 1998.
- Vattimo, Gianni. «El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía.» Criterios, nº 30 (julio – diciembre 1991).
- Vattimo, Gianni, y Pier Aldo Rovati. El pensamiento débil. Milano: Editora, S.A, 1995.

### Composición Musical.

- Alvarez, J. «"Papalotl" for piano and electroacoustic sounds.» Partitura. London, 1987.
- Morris, R. Composition with Pitch Classes. New Haven CT , 1987.
- Schoenberg, A. Fundamentals of Musical Composition. Traducido por L Stein. London, 1967.
- Sigal, Rodrigo. Compositional Strategies in Electroacoustic Music. London: VDM Verlag, 2009.

- Sonnenschein. Sound, Design. The expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. Studio City, CA: McNaughton & Gunn, Inc, 2001.
- Wishart, Trevor. Audible Design. London: Orpheus the Pantomine Ltd., 1994.

### **Acústica y Electroacústica**

- Collins, Nick & d'Escriván, Julio. The Cambridge Companion to Electronic Music. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Basso, Gustavo. Análisis Espectral: la Transformada de Fourier en la Música . La plata: Edit. de la UNLP, La Plata, 2001.
- Benade, Arthur H. Fundamentals of Musical Acoustics (. New York: Oxford University Press, 1976.
- Beranek, Leo. Acústica. Buenos Aires: Hispanoamericana.
- Electroacoustic Resources SItE. Electroacoustic Resources SItE.  
<http://www.ears.dmu.ac.uk/>.
- Emmerson, Simon. «Acoustic/Electroacoustic: the Relationship with.» Journal of New Music Research, 1998: 146-164.
- Emmerson, Simon. «The Relation of Language to Materials.» En The Language of Electroacoustic Music, de Simon Emmerson, 17-61. London: Macmillan Press, 1986.
- Massmann, Herbert, y Rodrigo Ferrer. Instrumentos Musicales. Artesanía y Ciencia. Santiago de Chile: DOLMEN EDICIONES, 1993.
- Olazabal, Tirso de. Acústica Musical y Organología. Buenos Aires: Ricordi Americana.

### **Psicoacústica.**

- Cádiz, Rodrigo F. Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica. Music Technology Department.
- Cook, Perry. An Introduction to Psychoacoustic. Cambridge, Mass: The MI Press, 1997.
- Diserens, C.M. A Psychology of Music: the Influence of Music on Behavior. Princeton, NJ: Princeton, NJ, 1926.

## Análisis Formal.

- Larregle, María Elena, y Daniel Belinche. Apuntes sobre Apreciación Musical. La Plata: EDULP, 2006.
- Ligeti, Gyorgy. De la forma musical, mecanograficamente.
- Cook, Nicholas. A Guide to Musical Analysis. London - Melbourne: J.M. Dent & Sons Ltd, 1987.
- Balderrabano, Sergio. «Reflexiones en torno al estudio de las formas musicales.» Revista de la Facultad de Bellas Artes 38-43.
- Bent, Ian, y William Drabkin. Analisi musicale. Editado por di Claudio. Torino: E.D.T, 1980.
- Dunsby, Jonathan, y Whittall Arnold. Music Analysis in Theory and Practice. London – Boston: Faber & Fabe, 1988.
- Forte, Allen. The Structure of Atonal Music. New Haven – London: Yale University Press., 1973.
- García, José María. Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica). Madrid: Alpuerto, 1996.
- Hirst, David. «AN ANALYTICAL METHODOLOGY FOR ACOUSMATIC.» University of Melbourne. 2009 de Septiembre de 29.  
<http://mtg.upf.edu/ismir2004/review/CRFILES/paper112-f96b8907b34f6482109fa1de153e574b.pdf>.
- Kühn, Clemens. Tratado de la forma musical. Barcelona: Editorial Labor, 1989.
- Schaffer, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Madrid: Alianza, 1988.
- Straus, Joseph. Introduction to Post-Tonal Theory. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

## Organización Temporal.

- Cage, J. «Rhythm, et.» Editado por G Kepes. Module, Proportion, Symmetry, Rhythm, 1966: 194–203.
- Larregle, María Elena, y Daniel Belinche. Apuntes sobre Apreciación Musical. La Plata: EDULP, 2006.
- Little, J. Architectonic Levels of Rhythmic Organization in Selected Twentieth-Century Music. Indiana U: Indiana U, 1971.
- Lochhead, J. «‘Temporal Structure in Recent Music.» JMR VI (1986): 49–93.

- Agmon, E. «Musical Durations as Mathematical Intervals: Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm.» MAn XVI (1997 ): 45–75.
- Brodhead, G. Structural Time in Twentieth-Century Tonal Music. Indiana: Indiana U, 1983.
- Forte, A. «‘Foreground Rhythm in Early Twentieth-Century Music.» MAn II (1983): 239–268.
- Haimo, E. «‘Rhythmic Theory and Analysis.» In Theory Only IV (1978): 18–35.
- Hasty, C. «‘Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion.» JMT, 1981: 183–216 .
- Kramer, J. «Moment Form in Twentieth-Century Music.» MQ, liv, 1978: 177–94 .
- Rahn, J. «On Pitch or Rhythm: Interpretation of Orderings in Pitch and Time.» PNM XII (1974–5): 182–203.
- Schachter, C. «Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter.» Music Forum VI (1987): 1–59.
- Van den Toorn, P. «Rhythmic (or Metric) Invention.» The Music of Igor Stravinsky, 1983: 204–251.
- Varèse, E. «Rhythm, Form, and Content.» Editado por E Schwartz y B Childs. Contemporary Composers on Contemporary Music, 1967: 201–204.
- Winold, A. «Rhythm in Twentieth-Century Music.» Editado por G.E. Wittlich. Aspects of Twentieth-Century Music, 1975: 208–269.

### **Organización Espacial.**

- Dunsby, J. (1989). Considerations of Texture. ML , IXX, 46–57.
- Otondo, F. (2009 de Septiembre de 29). Creating Sonic Spaces: An Interview with Natasha Barrett. Obtenido de Department of Music, University of York: <http://music.york.ac.uk/>
- Smalley, D. (2007). Space-form an the acousmatic image. Organised Sound , XII, 35-18.
- Smalley, D. (1986). Spectro-morphology and Structuring Processes. En S. Emmerson, The Language of Electroacoustic Music (págs. 61-93). London: Macmillan Press.

- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining Sound-shapes. *Organised Sound*, II (2), 107-126.
- Truax, B. (1997). Composition and Diffusion: Space in Sound in Space. *Organised Sound*, 147-150.

### **Notación de la música contemporánea**

- Dunsby, Jonathan, y Whittall Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London – Boston: Faber & Fabe, 1988.
- Smalley, Denis. «Space-form an the acousmatic image.» *Organised Sound* XII (2007): 35-18.
- Smalley, Denis. «Spectro-morphology and Structuring Processes.» En *The Language of Electroacoustic Music*, de Simon Emmerson, 61-93. London: Macmillan Press, 1986.
- Smalley, Denis. «Spectromorphology: explaining Sound-shapes.» *Organised Sound* II, nº 2 (1997): 107-126.
- Truax, Barry. *Handbook for Acoustic Ecology*. CD-ROM. Cambridge: Cambridge Street Publishing, 1999.

### **Instrumentación y Orquestación.**

- CENIDIM. Nuevas Técnicas Instrumentales, Colección Cuadernos de Pauta. México: CENIDIM, 1984.
- Adler, Samuel. *El Estudio de la Orquestación*. Tercera edición (Primera edición en español). Barcelona: Idea Books, 2006.
- Bartolozzi, Bruno. *New Sounds for Woodwinds*. Traducido por Reginald Smith Brincale.
- Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation*. Traducido por Theodore Front. New York: Richard Strauss, 1948.
- Garritan Corp. *Northern Sounds*. 2007.  
<http://www.northernsounds.com/forum/forumdisplay.php?f=77> (último acceso: 24 de Julio de 2009).
- Koechlin, C. *Traité de l'orchestration*. París: Max Eschig, 1954-1959.
- Korsakov, Rimsky. *Principios de Orquestación*. Ricordi: Ricordi.

- Kroll, Oskar. The Clarinetist. Traducido por Hilda Morris. Ney York: Taplinger, 1968.
- Piston, Walter. Orquestación. Madrid: Real Musical S.A., 1995.
- Rehfeld, P. New Direction for Clarinet. Berkeley: University of California Press, 1978.

### **Software y Análisis.**

- (SIL), Paul Boersma and David Weenink. «Praat.» Software. The Netherlands. Spark by TC Works.
  - BIAS. «Peak.» Software.
  - HALO. «Spectra Foo.» Software.
  - Inc, Motu. «Digital Performer.» Software.
  - Instruments, Native. «Spectral Delay.» Software.
  - IRCAM. «Audiosculpt.» Software.
  - Klingbeil, Michael. «S P E A R. Sinusoidal Partial Editing Analysis and Resynthesis .» 2010.
  - Make Music, Inc. «Finale.» Software.
  - <http://www.finalemusic.com/finale/>.
  - NoTAM. «Sono.» Software.
  - Propellerhead. «Reason.» Software.
  - Puckette, Miller. «PD Pure Data.»
  - Steinberg. «Nuendo.» Software.
  - Steinberg. «Wavelab.» Software.
  - Waves. «Paz Analyzer.» Software. USA.
- 
- **Partituras y Grabaciones.**
  - Aguirre, L. Ayagguna II. Para clarinete bajo y percusión. Igbodú, 2006-2007
  - Aguirre, L. Bembé. Para seis percusionistas. Igbodú, 2008
  - Aguirre, L. Butterflys Wings. Para Mezzo soprano solo, flauta, mandolín, guitarra y arpa. Igbodú, 2009
  - Aguirre, L. Eshu- Eleggua. For solo Harpsichord. Igbodú, 2003
  - Aguirre, L. Ogganilebbe. Voz soprano, clarinete en sib, cello y piano. Igbodú, 2005
  - Carvajal, A. Eón. para clarinete en mib y cinta, 2009

- Carvajal, A. Resonancias. Clarinete en sib y cinta, 2008.
- Escalante, I. Cuban Scenery and figurations.Orquesta sinfónica y tape, 2009
- Guerra, Y. Aire de Son Cubano. Para piano y cuarteto de cuerdas, 2007
- Guerra, Y. Congo y Carabali.Flauta, clarinete en sib y bajo, 2009
- Guerra, Y. Old Habana. Orquesta de Cuerdas, 2009
- Guerra, Y. Seducción. Para piano, 2009
- Guerra, Y. Suite Cubana para Piano, 2009
- O'Reilly, M. Amenizaje. Violín y piano, 2006
- O'Reilly, M. Haiku. I-VII Coro Femenino, 2004
- O'Reilly, M. Prior. piano y tape, 2004
- O'Reilly, M. Sonorización del porque temático Mariposa Zona Pelusín del Monte.Electroacústica, 2006