

EL MÉTODO “BROUWERIANO”: LOS ESTUDIOS COMO PREPARACIÓN DE SUS OBRAS

Gloria Ariza Adame
C.S.M. “Rafael Orozco” de Córdoba
g.ariza.adame@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo pretende descubrir, a través de las conclusiones extraídas del análisis exhaustivo de los treinta estudios para guitarra del Mtro. Leo Brouwer (los “Estudios Sencillos” y los “Nuevos Estudios sencillos”), el motivo por el cual no ha considerado necesaria la compilación de su técnica en ningún método guitarrístico. Las argumentaciones serán corroboradas por multitud de ejemplos en sus obras de concierto y las enseñanzas que Brouwer profirió en una clase magistral dentro del Festival de la Guitarra de Córdoba en 2010.

PALABRAS CLAVE:

Análisis, Brouwer, estudios, métodos, técnica.

I. INTRODUCCIÓN

Es bien sabida la importancia que Leo Brouwer posee dentro del mundo de la guitarra. Al igual que es conocida por todos la influencia de sus obras y en especial de sus estudios, dentro de la enseñanza de la guitarra a nivel mundial. Incluso, me atrevería a decir, que Leo Brouwer ha creado su propia escuela. Pues bien, teniendo Brouwer esta relevancia e importancia entre los jóvenes guitarristas que comienzan a formarse en este instrumento y considerándolo como uno de los mejores pedagogos de la guitarra de su época gracias a sus múltiples cursos y clases magistrales, existen una serie de preguntas que pretendo responder a lo largo de este trabajo. La primera de ellas es, claro está ¿por qué el Maestro nunca ha compilado el grueso de su técnica guitarrística en ningún método para guitarra?

También somos conscientes de que, al contrario que otros pedagogos del mundo de la guitarra, sus estudios son, aparentemente, más sencillos y breves y, sin embargo, estos estudios se hayan frecuentemente incluidos en programas de concierto de grandes intérpretes. Entonces, ¿qué características presentan para que esto suceda?

Después de analizar cada uno de los treinta estudios siguiendo ocho parámetros: forma, tonalidad/centro tonal, compás(es), número de compases, recursos técnicos empleados, tempo, duración y diseño(s) rítmico(s), expongo las conclusiones extraídas del análisis de los mismos. A continuación, en el siguiente apartado, mostraré la aplicación de los estudios en algunas de sus obras de concierto a través de dichas conclusiones.

Otro aspecto muy presente en los estudios concierne a la técnica guitarrística de Brouwer. Gracias a las enseñanzas recopiladas en una clase magistral impartida dentro del Festival de la Guitarra de Córdoba en julio de 2010, me dispongo a desgarnar las directrices técnicas que el Maestro propone, llevando a cabo una recopilación de los distintos materiales empleados.

Por último, expongo las conclusiones finales de mi trabajo con las cuales pretendo arrojar un poco de luz a las cuestiones planteadas en esta introducción.

II. LOS TREINTA ESTUDIOS PARA GUITARRA

En primer lugar, algo característico de estas piezas es su brevedad (la gran mayoría no sobrepasa los treinta compa-

ses). Brevedad, concepto entendido no como sinónimo de facilidad, sino más bien impregnado de un sentido práctico; es decir, Brouwer plantea sus estudios de una manera sintética facilitando los parámetros que no quiere trabajar, en pro de la focalización de los recursos técnicos a los que va dirigido cada estudio en particular (como ejemplo de esto tenemos el estudio VI de la segunda serie en el que el arpeggio de mano derecha permanece fijo, mientras la mano izquierda va realizando los cambios de posición). De esta manera, quizá con el ánimo de ahorrar un esfuerzo innecesario, el Maestro dirige la práctica hacia lo que le interesa trabajar y lo hace de forma tan sutil, que realmente parece que simplemente el estudio es así.

Podríamos decir que la forma de los estudios, en cuanto a repetición de material, tiene un carácter ternario (pues en la mayoría de los casos se recupera el material que se ha presentado anteriormente), aunque cada estudio tiene sus propias particularidades y, pese a la brevedad generalizada, son muy ricos estructuralmente ya que presentan clímax, retransiciones, puentes, codas e introducciones.

La agrupación por compases que da lugar a los motivos está constituida por múltiplos de dos y además es habitual encontrar compases intermedios entre las distintas secciones motivicas que actúan como nexos de unión. También es frecuente la utilización de compases finales que retoman material anterior para emplearlo a modo de coda, pero sin romper el equilibrio de la forma del estudio.

Cabe destacar una diferenciación entre los Estudios Sencillos y los Nuevos Estudios Simples. Comenzando por el intervalo de tiempo que los separa (la composición de los Estudios Sencillos se extendió desde 1959 hasta 1981, mientras que la composición de los Nuevos Estudios Sencillos se produjo en 2001).

Los Estudios Sencillos fueron compuestos en varias series que abarcaron un período de tiempo más amplio y con un carácter intermitente, mientras que los diez estudios de la nueva serie fueron compuestos de una forma continua y además presentan muy claramente un orden de dificultad creciente, hecho que no se encuentra tan presente -aunque haya también una progresiva dificultad- en los Estudios Sencillos. Algunos estudios de esta nueva serie podrían concebirse como una reinterpretación o reelaboración de las propias obras del Maestro

(estudio nº 5: El Decamerón Negro; segunda sección del estudio nº 8: III movimiento del Concierto de Lieja).

Otro detalle importante a tener en cuenta dentro de estos estudios es la recurrente utilización de la agógica, algo infrecuente dentro del concepto estandarizado que podemos tener de la palabra "estudio". Observamos la utilización de una gran cantidad de ritardandos, acelerandos, reguladores y cambios de dinámicas y caracteres (lírico, dulce, deciso...), además de indicaciones en las que Brouwer especifica el tipo de sonido que desea conseguir (un poco sul tasto marcato...). A continuación podemos observar ejemplos de distintos matices expuestos en algunos de los estudios:

Estudio IV, c. 3: "sempre cantando"



Estudio XIV: a) y b)

a) cc. 9 y 10: "L. V." (Lascia Vibrare)



b) cc. 13 y 14: "un poco sul tasto"



Estudio XV, cc. 40 y 41: "Lirico"



Estudio XVIII, c. 10: "f deciso"



Nuevos Estudios Sencillos (Nº 7 "Omaggio a Piazzola"), c. 17: "Legatto(vibrare tutti)"



Podríamos considerar que los Estudios Sencillos sirven como material sobre el que construir sus obras de concierto que datan de época similar a la génesis de los mismos. Sin embargo, los Nuevos Estudios Sencillos podrían ser considerados como el "receptáculo" donde deposita material compositivo -tanto

melódico como técnico- extraído de algunas de sus grandes obras de concierto aunque, igualmente, adaptado al formato de estudio; es decir, de manera sintetizada y, obviamente, con una función concreta para el estudiante.

Aun así, los Estudios Sencillos, junto con los Nuevos Estudios Sencillos, son piezas que poseen varios niveles de profundización. Con esta característica me refiero concretamente al caso de que un alumno de segundo de Grado Medio sería capaz de tocar cualquier estudio de las tres primeras series (del I al XV) y podría interpretar lo que, técnicamente, la partitura presenta. Sin embargo, si un alumno de Grado Superior abordara el mismo estudio, podría profundizar a un nivel mayor; no sólo técnicamente, sino adentrándose en la riqueza melódica que estas piezas presentan. Por tanto, cada vez que se retoma un estudio de Brouwer en una etapa superior de enseñanza guitarrística, se puede ahondar mucho más, tanto en el ámbito de ejercicio tal cual, como en el ámbito musical. De este modo, podríamos decir que sus estudios son "reutilizables", en el sentido de que pueden volver a emplearse para solventar problemas técnicos vistos desde una perspectiva de mayor madurez musical.

III. APLICACIÓN DE LOS ESTUDIOS EN SUS OBRAS DE CONCIERTO

Podríamos considerar que el conjunto de la obra de Brouwer presenta connotaciones "cíclicas" en cuanto a materiales, es decir, los recursos temáticos y técnicos reaparecen continuamente en sus composiciones, no a modo de collage, sino dando sentido a un contexto musical diferente en cada una de ellas. Esto sucede entre las obras de concierto; por tanto, con más motivo sucederá también en los estudios, los cuales, en ciertos casos, se presentan como pequeños "apuntes" de lo que posteriormente será la obra de concierto en sí. Preparando los procedimientos técnicos que se desarrollarán en la pieza de concierto. En cuanto al compendio de los estudios, debo hacer de nuevo una separación entre Estudios Sencillos y Nuevos Estudios Simples, que radica en el intervalo de tiempo que separa a ambas composiciones y el diferente enfoque que de ellas se puede llevar a cabo.

Los elementos compositivos de los Estudios Sencillos son muy similares a los de otras composiciones de ese tiempo (1959-1981), fundamentalmente El Decamerón Negro (1981) y los Preludios Epigramáticos (1981); aunque, obviamente, con menor complejidad. En los Preludios Epigramáticos observamos multitud de reminiscencias a los Estudios Sencillos, tanto en procedimientos de elaboración técnica como melódica. Ya no sólo en detalles concretos, sino de un modo general, recursos técnicos empleados como acordes, escalas, efectos...

Los Nuevos Estudios Sencillos son, sin embargo, una reinterpretación o reelaboración de algunas de sus obras de concierto, pues extrae materiales temáticos y técnicos que inserta en esta nueva serie. En el caso concreto del estudio nº 5, "Omaggio Tárrega", realiza una compresión en tan solo dos páginas de los recursos técnicos que aparecen en su obra "El Decamerón Negro". El aprendizaje de este estudio nº 5 prepararía la asimilación de la obra de concierto anteriormente mencionada.

"Decamerón negro":

"La huida de los amantes por el valle de los ecos" (letra G de ensayo)

"Por el valle de los ecos"



“La balada de la doncella enamorada”
 “Piú mosso”



Estudio N°5 (“Omaggio Tárrega”):



En el estudio IX de la segunda serie encontramos una preparación del procedimiento técnico consistente en la alternancia del empleo del pulgar para el bajo y la utilización de los dedos índice y medio para tirar simultáneamente con carácter marcato, empleados en el segundo movimiento del “Rito de los Orishas” (1993):

Estudio IX(segunda serie):



“Rito de los Orishas”:



II. “Danza de las diosas negras”. Danza I.

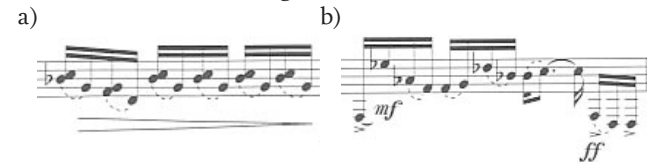
En esta obra también se aprecia la influencia del Estudio XIII de la tercera serie, con la alternancia de partes empleando el tirando y una posición estática para hacer ligados de mano izquierda, junto con partes más líricas arpegiadas. El Estudio IX, anteriormente mencionado, no presenta un subtítulo, pero en el caso del XIII el subtítulo dice: “para los ligados y las posiciones fijas” y son estos procedimientos técnicos algunos de los más empleados también en el segundo movimiento del “Rito de los Orishas”. Además, los giros melódicos son similares y también hace uso de armónicos. Podríamos decir que el Estudio XIII es una síntesis de lo que sería el segundo movimiento del “Rito de los Orishas”, a grandes rasgos:

Estudio XIII (tercera serie):



“Rito de los Orishas”:

II. “Danza de las diosas negras”. Danza I.



Dentro de la segunda sección del Estudio n° 8, “Omaggio Villa-Lobos” de la Nueva Serie, encontramos el tema lírico del tercer movimiento del “Concierto de Lieja, quasi una fantasía” para guitarra y orquesta:

Estudio n° 8 (“Omaggio Villa-Lobos”):



En el estudio XVIII está presente el tema del segundo movimiento Lento del Concierto Elegiaco para guitarra y orquesta. En este estudio dedicado a los ornamentos, Brouwer introduce al guitarrista en una preparación para dicha obra de concierto.

“Concierto Elegiaco”:

II movimiento: “Lento”

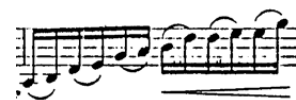


Estudio XVIII (cuarta serie):



Algo característico del proceso compositivo de Brouwer y que también vemos representado en sus estudios es la “facilitación” de recursos técnicos que aparentemente percibimos complejos. Esto lo consigue mediante el empleo de ligados y el aprovechamiento de cuerdas al aire para realizar cambios. Un ejemplo de esto es perceptible en las escalas del prelude Epigramático número dos, que parece un fiel reflejo del proceso que realiza en el estudio sencillo XX, con la diferencia de que en el prelude los ligados son ascendentes y en el estudio descendentes.

Preludio Epigramático N° 2:



Estudio XX (cuarta serie):



Este empleo de ligados y aprovechamiento de cuerdas al aire lo podemos observar también en cadencias finales de movimien-

tos en muchas de sus obras y en pasajes virtuosísticos que requieren gran agilidad. A continuación, dos ejemplos:

“Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt”:
Var. VI (toccata)



“Decamerón Negro”:
I. El arpa del guerrero



Además de una preparación técnica para sus obras, sus estudios contienen reminiscencias puramente melódicas que aparecen de una forma recurrente en sus obras de concierto. En concreto voy a resaltar un tema de siete notas (la-mi-mi-re-do-mi-re) que aparece en su estudio VIII de la segunda serie de sus Estudios Sencillos y que también podemos encontrar en “Hika” (1996), en el tercer movimiento de su obra “Tres apuntes”: III. “Sobre un canto de Bulgaria” (1959) y además lo emplea como motivo principal en el segundo movimiento del “Concierto de Volos N° 6 para guitarra y orquesta de cuerdas” (1997).
Estudio VIII (segunda serie):



“Hika”



En definitiva, cada uno de los ejemplos expuestos denotan la capacidad del Maestro para sintetizar la esencia técnica de la obra de concierto y condensarla en el estudio. Todo esto, obviamente, economizando dificultades técnicas que, una vez resuelto el estudio, serán más fácilmente superadas en el trabajo de la obra completa.

IV. TÉCNICA DE BROUWER POR BROUWER

En este apartado de mi trabajo quiero hacer una recapitulación de las pautas de enseñanza que Brouwer propone personalmente. Aunque sus directrices técnicas no se hallan recopiladas en ningún método que haya sido redactado por el

propio Maestro, él mismo, a través de sus frecuentes cursos y clases magistrales deja constancia de lo que sus enseñanzas guitarrísticas pretenden. Siguiendo este propósito y tomando como fuente de información una clase ofrecida por Leo Brouwer el pasado mes de julio de 2010, incluida en el programa formativo del Festival de la Guitarra de Córdoba, me dispongo a explicar los puntos fundamentales de la técnica “brouweriana”.

[...] *Toqué como los laudistas antiguos para zafarme de la antigua escuela de Pujol y entonces descubrí los sonidos: toque el violoncello, toque el contrabajo, toque el piano y añadí muchas cosas [...]* Con el piano tenía que respirar con los pedales. Entonces me di cuenta que había que respirar de otra manera en la guitarra, cantando mentalmente, etcétera [...]

Leo Brouwer nunca ha sido partidario de aferrarse a una sola técnica¹. Motivo principal por el cual elabora una técnica guitarrística propia, que se ve influenciada por su polivalencia como instrumentista, pues toca el violonchelo, el piano, la percusión... De este modo, ha tenido como objetivo plasmar los conocimientos técnicos, propios de la interpretación de estos instrumentos, en la guitarra.

Aunque no exista un tratado o método en el que Leo Brouwer plasme toda su técnica, como hemos podido comprobar, a través de sus estudios nos muestra una serie de directrices sobre los aspectos que él considera de mayor relevancia en la interpretación guitarrística. Podemos inducir de sus treinta estudios que hay aspectos que afectan a la mano izquierda, como pueden ser los saltos, cejillas, staccatos, ligados, etc.; a la mano derecha, como arpeggios, tipos de pulsación, intensidad de sonido, trémolo, independencia de las voces o velocidad. Además, vemos claramente una intención melódica a la hora de producir el sonido y que, a menudo, nos viene indicada gracias a la dirección de la melodía. Por último algo que, a la par que importante, es característico en la obra de Leo: la articulación.

No soy partidario de casarme con una sola técnica [...]

Pues bien, aunque el mismo Maestro afirme no seguir fielmente una única técnica, guiándonos por estos parámetros relevantes extraídos de sus estudios, podemos decir que la técnica “brouweriana” se fundamenta en cinco principios:

1. Direccionalidad melódica o temática.
2. Respiración o articulación.
3. Producción de sonido con calidad.
4. Dos formas de accionar la mano izquierda.
5. Dos formas de producir sonido: arpeggios y escalas.

Siempre estudiamos cómo colocar los dedos porque somos prensiles, pero también hay que estudiar cómo sacar los dedos [...] Leo plantea dos formas de actuación de la mano izquierda. La primera consiste en colocar los dedos y la segunda se basa en levantar los dedos. Normalmente, por nuestra condición humana de ser prensiles, en la guitarra estamos acostumbrados a colocar los dedos, pero no a levantarlos de manera consciente. Esta manera de proceder, sin embargo, es algo habitual en la técnica de instrumentos de cuerda frotada y que Leo refleja en sus enseñanzas como algo básico². De la misma manera que hay que

1 “[...]Él conoce perfectamente bien las escuelas y las técnicas, pero siempre ha tocado de acuerdo con su necesidad de hacerlo. Él se fue por encima de las escuelas, de maestros y de todo” (Cuqui Nicola) en Radamés Giró (ed.): “Lo eterno de su guitarra”, Leo Brouwer..., pp.93-105.

2 “[...] La mano humana naturalmente es prensil y tiende a cerrar. Leo fue un maestro en abrir la mano hacia fuera. Cerrar es fácil, lo difícil es abrir. Él sabía abrir muy bien su mano izquierda.” (Rey Guerra). Radamés Giró (ed.): “Lo eterno de su guitarra”, Leo Brouwer..., pp.93-105.

levantar los dedos de la mano izquierda, no debemos mover la mano izquierda por posiciones, sino ir adelantando los dedos para la posición siguiente dejando vibrar el sonido. Siempre se debe establecer una acción-relajación de los dedos de la mano izquierda y quitar presión cuando ya no sea necesaria. En relación a esto, Brouwer propone "jugar" con los materiales de las obras para relajar la mano izquierda. Además, debemos controlar el antebrazo izquierdo intentando no moverlo hacia la derecha en las cejillas, sino mantenerlo recto.

Partiendo de la idea de que la fuerza de los dedos de la mano izquierda la proporciona el pulgar, Brouwer califica de una manera un tanto peculiar cada dedo:

Dedo 1: "inteligente".

Dedo 2: "fuerte".

Dedo 3: "tonto".

Dedo 4: "débil".

Existen ligaduras para ayudar a solventar problemas técnicos. La ligadura de mano izquierda ascendente se produce cuando el pulgar pivota. En la ligadura de mano izquierda descendente, sin embargo, se aprovecha la vibración de la cuerda para sonar. Existen ligaduras musicales "temáticas". Como ejemplo de esto tendríamos el motivo principal del último movimiento del Decamerón (v. e.g. número 2 de la p. 55). Por otro lado existen ligaduras para ayudar a solventar problemas técnicos³.

A mayor densidad, más necesidad de clarificación. En la realización del arpeggio hay que dirigir la energía hacia la mano para no sobrecargar el antebrazo. Si el antebrazo se carga, estamos haciendo algo mal. También es necesario separar el bajo del resto de las notas y, mientras mayor densidad armónica haya, existe una mayor necesidad de clarificación que conseguimos con el arpeggio, a modo de clavicémbalo o, de igual forma, haciendo un piano si venimos de forte. Además de una claridad en el sonido, para lograr velocidad, hay que partir de tocar ligero hacia la intensidad.

Los efectos son como el maquillaje o la ropa: no determinan la personalidad de quien los lleva. Los timbres y efectos son aspectos más secundarios. Hecho por el cual deben ir siempre insertados gradualmente con los timbres y dentro del contexto temático.

Para realizar los armónicos hay que colocar la mano de manera perpendicular a las cuerdas para que éste salga cristalino. Por el contrario, si el ataque es diagonal el sonido no es limpio y produciría "ruido". Hay que imaginar que es un pequeño arpeggio.

Hay que renovar la didáctica. Hay que renovar esa escuela tradicional que yo he visto muchas veces y que he sufrido también. "No, no, eso no está maduro: estudia, estudia [...]. Eso no te sale: repite[...]. ¿Cómo va a repetir? Si va a repetir la cagada que está haciendo [...]

Siempre hay una digitación mejor, siempre. Yo nunca he puesto digitaciones, nada más que las puntuales [...]

Según Brouwer, una vez leída la obra, nunca se debe marcar definitivamente nada, pues "no hay nada definitivo en términos culturales". Hay que limitarse a poner digitaciones momentáneas. Además, las digitaciones deben ser casi todas orgánicas. Para explicar esto el maestro recuerda cómo Pujol y Llobet buscaban en el siglo XIX un chelo, porque las cuerdas de tripa eran muy homogéneas en la redondez, pero no había claridad. Por eso Tárrega, entre otras cosas, ponía la mano y atacaba perpendicular para buscar claridad. Ahora nosotros, con las cuerdas de nylon, tocamos perpendicularmente y el sonido resultante se asemeja al de una trompeta.

3 Con este concepto me remito a los ejemplos expuestos en el apartado número cuatro de este trabajo. Concretamente a las páginas 57 y 58.

Cuando cambiamos alguna digitación no debemos pensar en notas, sino en posiciones. Brouwer lo define como un "código".

Hay que tocar siempre con tu sonido, aunque sea un bosque de Viena [...] Tocamos normalmente con la mano derecha en la zona de los armónicos porque estos proyectan el sonido hacia fuera, es decir, se produce una mayor resonancia.

Resonancia	Calidad y resonancia	Claridad	Color
Armónico 1º	Armónico 2º	Armónico 3º	Puente

Hay que encontrar el sonido personal dentro del espectro sonoro, el cual contiene cinco niveles. Serían arriesgados el pianissimo y el fortissimo por hacerlos exageradamente y que, en el primer caso no se escuche apenas y en el último caso se distorsione el sonido.

Los crescendos y disminuidos no deben ser "infinitos", sino graduales. Podemos establecer una "dinámica de onda" o "dinámica de arco" que nos permita crear un diseño dinámico en el que, cuando la melodía suba la música crezca y cuando la melodía descienda, la música disminuya en intensidad. (El máximo exponente de este empleo de la dinámica fue Chopin en el siglo XIX).

Debemos establecer una equiparación entre el sonido apoyando y el sonido tirando para que haya una igualdad en la calidad del sonido y el color. Además, existen dos formas de tocar: reafirmando y recordando (más piano).

El equilibrio de los bloques sonoros como acordes y rasgueados sufre la desigualdad de las cuerdas. Las más problemáticas son la tercera, debido a su sonido oscuro, y la segunda, por tener un sonido débil, casi metálico. Al prestar atención y resaltar estas cuerdas intermedias se equilibra el sonido resultante del acorde.

Articulación y respiración son los secretos de la interpretación. Brouwer opina que los guitarristas y compositores para guitarra han estudiado siempre -quizá por buscar el legato- sin contemplar la articulación. Aunque haya intérpretes fantásticos en sus articulaciones, el guitarrista normalmente, casi siempre toca "bonito" o trata de tocar "bonito", lo que no significa tocar bello.

Hay que relajar la mano derecha y la mano izquierda⁴ levantándolas, es decir, haciendo unas pequeñas respiraciones. Pero no sólo las manos, sino también se debe mover el brazo izquierdo, mediante un movimiento de codo, para que haya una relajación mayor. Debemos levantar la mano derecha al terminar el arpeggio con pulgar de grave hacia agudo.

Repertorio de ideas. Así como hay un repertorio de obras, debe haber un "repertorio de ideas". Cada intérprete debe poseer su propio "repertorio de ideas" y además éste tiene que ampliarse continuamente estableciendo el modo en el que realizar el staccato, los acordes con el pulgar, con el dedo índice... tambora con la mano izquierda, etc, etc. Esta es la forma de hacerse un repertorio más amplio. Lo cual no implica que haya que cambiar la manera de tocar que uno tiene, sino que es un modo de enriquecerla.

Aunque la elección del repertorio no es un apartado que concierna especialmente a la técnica, sí es necesario adaptar el nivel, estilo y disposición de las obras teniendo en cuenta nuestros propios recursos técnicos. De este modo, hago mención a la opinión que Brouwer tiene sobre este "arte" de programar.

4 "La guitarra tiene una articulación para cada mano[...], [...] Sólo la guitarra pulsa de dos maneras distintas" en Radames Giró (ed): Carlos Garcés: "La guitarra. Esa mujer", *Leo Brouwer...*, pp. 237-240.

Para él, los programas cronológicos no son interesantes. El hecho de establecer una línea comenzando en Bach, después Sor, posteriormente Tárrega, después Albéniz... etc. no es lo más recomendable. Leo, por el contrario, aconseja la elaboración de bloques, pues tampoco una amalgama de pequeñas piezas sueltas es interesante y menos aún lo son las monografías, en la opinión del Maestro. Para Brouwer, programar es un arte. Por tanto, si pretendemos presentar a un compositor nuevo, no debemos empezar con él, pues el público no mostraría todo el interés deseado, sino que habría que comenzar con una pieza de resistencia (una gran obra), la cual actuaría a modo de "carta de presentación" y después un bloque sólido que sea culturalmente interesante. Al final, podríamos reducir la dificultad técnica y haciendo algo más "agradable" al oído. También, existe la posibilidad en el caso de querer demostrar virtuosismo, de elegir piezas adecuadas, pero nunca comenzar con este tipo de obras desde un primer momento.

V. CONCLUSIONES

A través de todos los datos recogidos en este trabajo podemos concluir lo siguiente:

El hecho de que Brouwer comenzara a componer se debió fundamentalmente a la falta de repertorio guitarrístico de la época. Situación que, extrapolada a otros instrumentos, no sucedía. De manera que la génesis de, al menos las primeras cuatro series de Estudios Sencillos, se debe en gran parte a este ímpetu por querer satisfacer las carencias técnicas de sus alumnos, proporcionándoles un material adaptado a sus necesidades.

Comparándolos con otros estudios de guitarra de gran relevancia pedagógica (Villa-Lobos, Sor, Aguado) podemos decir que, pese a no ser considerados piezas que requieran gran virtuosismo para ser interpretadas, -al igual que estos otros modelos de estudios mencionados- pueden ser y de hecho son, obras de concierto. Motivo que demuestra que no son meras piezas de estudio sistemático y carentes de valor musical, sino que poseen un alto rango de profundización consistente en la capacidad de síntesis y valor práctico en el enfoque didáctico de cada estudio.

La riqueza de matices tímbricos, dinámicas y colores que en la música de Brouwer pretenden conseguir una sonoridad orquestal en la guitarra, también están presentes en sus estudios, con los que, siendo fieles a tal terminología (estudio), no es un hecho habitual. De este modo, sus estudios para guitarra son representación de su obra guitarrística en formato de micropiezas.

La técnica "brouweriana" radica en la síntesis de una escuela tradicional procedente, como hemos visto, de una línea descendiente que tiene su origen en la guitarra española, hasta llegar al propio maestro de Brouwer (Isaac Nicola) quien, a su vez también, se vio influenciado por las enseñanzas de su madre, la guitarrista cubana Clara Romero de Nicola. Además de esta herencia guitarrística, Brouwer realiza una aportación propia creando una técnica original que, fundamentalmente, se basa en la inserción de las técnicas y procedimientos habituales de otros instrumentos en la técnica guitarrística.

Quizá la verdadera causa por la que Leo Brouwer nunca haya sentido la imperante necesidad de editar un método de propia autoría, sea porque realmente ya considera que ese método existe. Está en su obra y más concretamente lo descubrimos en cada uno de los procedimientos técnicos que trabaja en sus estudios de manera sencilla -no con esto quiero decir que sea simple, sino más bien de una forma sintética, esquemática y, fundamentalmente, práctica- y que se encuentran reflejados en sus obras de concierto.

BIBLIOGRAFÍA

- BROUWER, Leo. 1972. *Estudios Sencillos. Primera y segunda serie*. Max Eschig, París.
- . 1983. *Estudios Sencillos. Tercera y cuarta serie*. Max Eschig, París.
- . 1983. *El Decamerón negro*. Ed. Rafael Andía, éditions musicales transatlantiques.
- . 1984. *Preludios Epigramáticos*. Editions musicales transatlantiques.
- . 1985. *Variations sur un thème de Django Reinhardt*. Editions musicales transatlantiques.
- . 1988. *Concierto Elegíaco N° 3*. Max Eschig, París.
- . 1992. "Brouwer sobre Brouwer". *La guitarra en la historia III. II Jornadas de estudios sobre la historia de la guitarra*, 12 vols. Eusebio Rioja (coord.), Ediciones La Posada. Córdoba vol. 3, pp. 85-90.
- . 1994. *Rito de los Orishas*. Doberman-Yppan, Quebec, Canadá.
- . 1997. *Hika "in memoriam Toru Takemitsu"*, Gendai Guitar, Tokyo
- . 2000. *Manuscrito del estudio n° 9 de los Nuevos estudios Sencillos*.
- . 2002. *Nuevos Estudios Sencillos for guitar*. Chester Music, London.
- . 2010. "Guitarra para todos (para guitarristas de todos los estilos)". Clase magistral impartida dentro del Festival de la Guitarra de Córdoba, julio de 2010.
- CALCINES, Argel. 2010. "La música y lo infinito. Leo Brouwer en los tiempos de La espiral eterna". *Revista Punto Final*. Publicación en línea consultada en: <<http://www.puntofina.cl/650/musica.htm>> el día 30 de octubre de 2010 a las 22:00.
- GIRÓ, Radamés. 2009. *Leo Brouwer. Del rito al mito*. Habana vieja, ciudad de La Habana. Ediciones Museo de la música.
- GÓMEZ, Jesús (et al.). 2006. *Nombres propios de la guitarra: Leo Brouwer*. Ediciones La Posada, vol. 4. Córdoba.
- HELGUERA, Juan. 2010. "Entrevista a Leo Brouwer". Publicación en línea consultada en: <www.guitarrissimo.com/> el día 30 de noviembre de 2010 a las 22:00.
- HERNÁNDEZ, Isabelle. 2007. *Leo Brouwer. Gajes del oficio*. RIL Editores/Vicio Secreto 1ª ed. Chile.
- . 2000. *Leo Brouwer*. Alex Fleiter (ed.). Editora música de Cuba. La Habana, Cuba.
- KRONENBERG, Clive. 2010. "Reappraisal of etudes simples". Publicación en línea consultada en: <<http://www.guitarramagazine.com/ReappraisalTutor#simples>> el día 30 de octubre de 2010 a las 22:00.
- MORENO, Juan Miguel. 2005. *Leo Brouwer y Córdoba*. Ediciones La Posada. Córdoba.
- QUEIPO, Carolina. 2010. "Leo Brouwer y su influencia en la literatura guitarrística de vanguardia". Publicación en línea consultada en: <<http://www.guitarraclasica.cl/>> el día 30 de noviembre de 2010 a las 22:00.
- RAMÍREZ, Marta María. 2010. "Guitarra, integración y renovación". Publicación en línea consultada en: <<http://www.archivocubano.org/guitarra.html>> el día 30 de noviembre de 2010 a las 22:00.
- RODRÍGUEZ, Marta. & Rodríguez, Victoria Eli. *Leo Brouwer. Caminos de la creación*. Edición homenaje por su 70º aniversario. José Amer (ed.). 2009. Ediciones y publicaciones Autor, S.R.L. Madrid.
- ROMANILLOS, Jose Luis. (1993). "La guitarra en la América latina moderna: guitarreos y guitarras (1800-1950)". *Revista de Musicología*, vol 16, n°3, pp. 1394-1404.