



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Η Σονάτα [No. 1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer:
από την υφολογική προσέγγιση στη μουσική ερμηνεία**

Διπλωματική Εργασία

της

Ελένης Εφραιμίδου

ΑΕΜ: 1822

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Γεώργιος Σακαλλιέρος, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΛΙΟΣ 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	i
---------------	---

Εισαγωγή.....	iii
---------------	-----

ΜΕΡΟΣ Ι

Κεφάλαιο 1: Η Κούβα στον 20^ο και 21^ο αιώνα.....	1
--	----------

Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες.....	1
---	---

Η μουσική της Κούβας κατά τον 20 ^ο και 21 ^ο αιώνα	9
---	---

Κεφάλαιο 2: Ο Leo Brouwer και το έργο του.....	15
---	-----------

Η ζωή, οι σπουδές και η καλλιτεχνική πορεία του Leo Brouwer	15
---	----

Οι περίοδοι συνθετικής δημιουργίας και τα χαρακτηριστικά της μουσικής του.....	18
--	----

Εξωμουσικές επιρροές στα έργα του	20
---	----

Κεφάλαιο 3: Κατάλογος έργων.....	22
---	-----------

Ορχηστρικά (συμφωνική ορχήστρα, ορχήστρα, ορχηστρικό σύνολο, σολίστ/σύνολο από σολίστ και ορχήστρα).....	22
--	----

Φωνητικά έργα.....	25
--------------------	----

Μουσική δωματίου.....	26
-----------------------	----

Έργα για σόλο όργανα.....	27
---------------------------	----

Μουσική για ακουστικά όργανα ή/και ηλεκτρονικά μέσα.....	29
--	----

Μουσική μπαλέτου.....	30
-----------------------	----

Σκηνική μουσική.....	30
----------------------	----

Μουσική για κινηματογράφο.....	30
--------------------------------	----

Μουσική για ντοκιμαντέρ/τηλεόραση.....	33
--	----

ΜΕΡΟΣ ΙΙ

Κεφάλαιο 4: Ανάλυση της Σονάτας [No. 1] (1990) του Leo Brouwer.....	34
--	-----------

Γενικές παρατηρήσεις.....	34
---------------------------	----

Μεθοδολογία ανάλυσης.....	42
---------------------------	----

I. Fandangos y Boleros.....	43
-----------------------------	----

II. Sarabanda de Scriabin.....	49
III. La Toccata de Pasquini.....	52
Ερμηνευτική/υφολογική προσέγγιση της Σονάτας [No. 1] (1990)	58
Συμπεράσματα - Επίλογος.....	67
Βιβλιογραφία.....	69
 Παράρτημα	
Παρτιτούρα του έργου: Leo Brouwer, <i>Sonata para guitarra sola</i> (“a Julian Bream”).....	79

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος της πτυχιακής μου εργασίας οφείλεται στο γεγονός του ότι η μουσική του Leo Brouwer κέντριζε το ενδιαφέρον ήδη από τα πρώτα χρόνια των κιθαριστικών μου σπουδών. Ειδικότερα, η Σονάτα αποτέλεσε για μένα μια πρόκληση όσον αφορά τις παραμέτρους ανάλυσης, μουσικού ύφους και ερμηνείας, καθώς είναι ένα ιδιαίτερα απαιτητικό έργο ως προς την ερμηνευτική του κατανόηση, καθώς και πολύ δεξιοτεχνικό. Μέσα από την εμβάθυνση της μελέτης στις διάφορες παραμέτρους του, κατάφερα να ανακαλύψω και να εντυφλήσω σε ποικίλες πτυχές της μουσικής του Brouwer που δεν γνώριζα, καθώς και να επιλέξω τρόπους ερμηνείας του συγκεκριμένου έργου, διαδικασία η οποία πιστεύω πως συνέβαλε στη διαδικασία της μουσικής μου ωριμότητας.

Η ολοκλήρωση και παρουσίαση της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας σηματοδοτεί και το τέλος του προπτυχιακού κύκλου σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η εκπόνησή της μάλιστα αποτελεί μια διαδικασία συνεχούς μελέτης και αναζήτησης, κατά την οποία δέχτηκα σημαντική υποστήριξη, καθώς και βοήθεια από τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γεώργιο Σακαλλιέρο, αλλά και την καθηγήτρια κιθάρας μου, στο Ωδείο Μουσικό Κολλέγιο, κα. Λουκία Σαμούρκα.

Θα ήθελα να απονεύμω, λοιπόν, τις θερμές μου ευχαριστίες, στον κ. Σακαλλιέρο για τις πολύτιμες επιστημονικές συμβουλές του, οι οποίες βοήθησαν στην τελική διαμόρφωση της διπλωματικής εργασίας μου, καθώς και στη δασκάλα μου, κα. Σαμούρκα, διότι συνέβαλε στη διαμόρφωσή μου ως εκτελέστρια και ερμηνεύτρια της κιθάρας, ενώ ταυτόχρονα μου παρείχε σημαντική βοήθεια όσον αφορά την ερμηνευτική-υφολογική προσέγγιση της Σονάτας [No. 1] του Leo Brouwer.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελείται από δύο βασικά μέρη. Το πρώτο αναφέρεται κυρίως στο κοινωνικοπολιτικό και μουσικό προσκήνιο της Κούβας στον 20^ο και 21^ο αιώνα, στην καλλιτεχνική διαμόρφωση του Κουβανού συνθέτη, Leo Brouwer, καθώς και στο συνθετικό του έργο, κιθαριστικό και μη, ενώ το δεύτερο στην αναλυτική, καθώς και την υφολογική/ερμηνευτική προσέγγιση της Σονάτας [No. 1] (1990) για σόλο κιθάρα του Brouwer.

Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος εστίασα σε μια συνοπτική παρουσίαση των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και της κουβανικής έντεχνης, παραδοσιακής και δημοφιλούς μουσικής του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, οι οποίες καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την καλλιτεχνική διαμόρφωση του Brouwer. Οι εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, πάντοτε ορατές στον μακρύ του δημιουργικό βίο, άλλοτε επηρέασαν τον συνθέτη θετικά και άλλοτε είχαν αρνητικό αντίκτυπο στην καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Όσον αφορά τη μουσική της Κούβας, σημαντικό ρόλο έπαιξε η κουβανική εθνική μουσική σχολή, διότι άσκησε έντονη επιρροή στη μουσική του Brouwer. Έτσι, ο ίδιος αποτελεί έναν ιδιαίτερα χαρισματικό και πολυγραφότατο συνθέτη και δάσκαλο, ο οποίος, στην όγδοη πια δεκαετία της ζωής του παραμένει μουσικά ενεργός. Ταυτόχρονα, ο Brouwer, ως συνθέτης, εκτελεστής κιθάρας, διευθυντής ορχήστρας και συγγραφέας, έχει συμβάλλει έμπρακτα και πολυσχιδώς στην καλλιτεχνική πρόοδο της Κούβας, η οποία μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα “μαχόταν” για την ανεξαρτησία της. Συνεπώς, ο συνθέτης πλάθει μια σύγχρονη καθολική μουσική γλώσσα, μπολιάζοντας στη μουσική του στοιχεία τόσο από την αφρικανική παράδοση, η οποία εμφυτεύτηκε από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα στον Νέο Κόσμο —άρα και στη χώρα του—, όσο και από το στυλ και τις τεχνικές μακρινών περιοχών της Γης διαθέτοντας έτσι έντονο και το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού στο ύφος του, όχι χωρίς στοιχεία εκλεκτικότητας όμως.

Στη συνέχεια, του πρώτου μέρους πραγματοποιώ έναν διαχωρισμό στις τρεις περιόδους της συνθετικής δημιουργίας του Brouwer, αναφέροντας παράλληλα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής του σε καθεμία από τις παραπάνω περιόδους. Επισημαίνω τόσο τα μουσικά χαρακτηριστικά, όσο και τις ποικίλες εξωμουσικές επιρροές που χαρακτηρίζουν συνολικά τα έργα του και έπειτα ακολουθεί η ταξινόμηση των ίδιων σε εννέα κατηγορίες βάσει χρονολογικής σειράς σύνθεσης σε κάθε μία εξ αυτών: Ορχηστρικά (συμφωνική ορχήστρα, ορχήστρα, ορχηστρικό σύνολο, σολίστ/σύνολο από σολίστ και ορχήστρα), Φωνητικά έργα, Μουσική δωματίου, Έργα για σόλο όργανα, Μουσική για μαγνητοταινία, Μουσική μπαλέτου, Σκηνική μουσική, Μουσική για κινηματογράφο και Μουσική για ντοκιμαντέρ/τηλεόραση. Ο κατάλογος είναι σχολιασμένος, τόσο όσον αφορά διαφορές που εμφανίζονται σε διαφορετικές καταλογογραφικές πηγές για τον συνθέτη, όσο και για ζητήματα ερμηνευτών στους οποίους αφιερώνονται συγκεκριμένα έργα, φεστιβάλ με τα οποία σχετίζονται, εμπνέονται από ή είναι παραγγελίες για να εκτελεστούν εκεί, κ.λπ. Με αυτό τον κατάλογο έργων του Brouwer κλείνει και το πρώτο μέρος της διπλωματικής μου εργασίας.

Στο δεύτερο μέρος ακολουθεί η ανάλυση της Σονάτας του Brouwer, η οποία αποτελεί έργο της τρίτης συνθετικής περιόδου του και παρουσιάζει στοιχεία τονικότητας, τροπικότητας, μιμιτισμού, ανάπτυξης μικρών θεματικών κυττάρων, μουσικών αυτοαναφορών (σε άλλα έργα του συνθέτη) και ετεροαναφορών (σε άλλους συνθέτες και τη μουσική τους,

διαφορετικών εποχών), καθώς και χρήσης παραδοσιακών μουσικών μορφών και δημοφιλών ρυθμικών σχημάτων. Το συγκεκριμένο έργο απαρτίζεται από τρία κύρια μέρη («Fandangos y Boleros», «Sarabanda de Scriabin», «La Toccata de Pasquini») και η ανάλυση πραγματοποιήθηκε σε κάθε μέρος ξεχωριστά. Όσον αφορά τη μεθοδολογία ανάλυσης, αυτή άντλησε πρότυπα από δευτερογενείς αναλυτικές πηγές, είτε συναφείς του είδους της σονάτας είτε άλλων έργων του συνθέτη (δημοσιευμένες, αλλά και αρκετές αδημοσίευτες ακαδημαϊκές εργασίες, ως επί το πλείστο ξενόγλωσσες) και είναι κυρίως περιγραφική με έμφαση σε συγκεκριμένες παραμέτρους του μουσικού υλικού βάσει του δομικού τους ρόλου. Πιο συγκεκριμένα, περιλαμβάνεται ανάλυση της μορφής, της αρμονίας και της προέλευσης του φθογγικού υλικού (κλίμακες), των βασικών θεμάτων/μοτίβων, του μέτρου και των ρυθμικών στοιχείων σε καθένα από τα τρία μέρη της Σονάτας. Παράλληλα, διερευνώνται οι περιγραφικές αναφορές και τίτλοι, τα μουσικά παραθέματα (από άλλους συνθέτες) και ο ρόλος τους στη συνολική συγκρότηση του έργου.

Η διαδικασία, ωστόσο, της ανάλυσης πραγματοποιήθηκε με στόχο την καλύτερη δυνατή κατανόηση του έργου και συνεπώς την ερμηνευτική/υφολογική του προσέγγιση. Έτσι, κλείνοντας τη διπλωματική, προσθέτω και την προσωπική μου ερμηνευτική/υφολογική προσέγγιση της Σονάτας, υποδεικνύοντας, αλλά και εφαρμόζοντας στην πράξη, ποικίλους πειραματισμούς σχετικά με το ηχόχρωμα, τις δυναμικές, την άρθρωση και το tempo, παραμένοντας ταυτόχρονα όσο τον δυνατόν πιο πιστή στην παρτιτούρα και στις υποδείξεις, όπως τις αναγράφει ο ίδιος ο συνθέτης.

ΜΕΡΟΣ Ι

Κεφάλαιο 1. Η Κούβα στον 20^ο και 21^ο αιώνα

Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες

Η Κούβα αποτελεί έναν τόπο στον οποίο έλαβαν χώρα ποικίλες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές στο πέρασμα των χρόνων, οι οποίες έχουν επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό τη διαμόρφωση της πολιτισμικής της φυσιογνωμίας και, κατ' επέκταση, το έργο και την ευρύτερη καλλιτεχνική δραστηριότητα σημαντικών προσωπικοτήτων της, όπως του Leo Brouwer, του συνθέτη ο οποίος εξετάζεται ειδικότερα εδώ.

Στη δεκαετία του 1950 η Κούβα γνωρίζει ραγδαίες κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις, οι οποίες αποτέλεσαν μακρινές συνέπειες των πολέμων ανεξαρτησίας του νησιού από τον προηγούμενο αιώνα (1859-1898). Σύμφωνα με τον Hugh Thomas,¹ η περίοδος από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως το 1959 αποτελούσε ένα χρονικό διάστημα αλληπάλληλων αποτυχημένων προσπαθειών της Κούβας με σκοπό την απόκτηση της αυτονομίας της, ενώ κυριαρχούσε η ισπανική αποικιακή και νεοαποικιακή παρουσία της Βόρειας Αμερικής.² Ωστόσο, αυτές οι επαναλαμβανόμενες απόπειρες διασφάλισης της ανεξαρτησίας συνεχίστηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα, ακόμη και μετά την επίτευξη φαινομενικής ανεξαρτησίας της Κούβας κατά το 1902.³ Ήδη όμως από τη δεκαετία του 1890 οι Κουβανοί αντάρτες αντιμετώπιζαν πολλές δυσκολίες μετά το ναυάγιο του θωρηκτού Maine στην Αβάνα, γεγονός που οδήγησε στην είσοδο του στρατού των Η.Π.Α. και συνεπώς στη σύγκρουση μεταξύ της Ισπανίας και των αποικιών της.⁴ Αυτή η σύγκρουση τερματίστηκε χάρη στη συμμαχία των στρατευμάτων της Βόρειας Αμερικής με Κουβανούς στρατιώτες (τους επονομαζόμενους “mambises”), οι οποίοι συμμαχώντας κατάφεραν να νικήσουν τις υπόλοιπες ισπανικές δυνάμεις μέσα σε λίγους μήνες. Στη συνέχεια, ωστόσο, οι Βόρειοι Αμερικανοί απέκλεισαν τους Κουβανούς εκπροσώπους από διαπραγματεύσεις που αφορούσαν τη διασφάλιση ειρήνης και έλαβαν αποκλειστικά οι ίδιοι αποφάσεις για τη μοίρα των αποικιακών αποκτημάτων της Ισπανίας. Οι ίδιοι μάλιστα περιθωριοποίησαν με παρόμοιο τρόπο και τους ηγέτες άλλων νησιών (Πουέρτο Ρίκο, Γκουάμ, Φιλιππίνες) που εμπλέκονταν σε αυτή τη σύγκρουση.⁵

Τόσο η ισπανική κυριαρχία πριν από το έτος 1898, όσο και η παρουσία των Η.Π.Α. στην Κούβα είχαν ως αποτέλεσμα το ξέσπασμα ενός κύματος οργής του κουβανικού λαού έναντι των αποικιοκρατικών διαθέσεων ξένων παραγόντων.⁶ Μετά, λοιπόν, από μια τετραετή

¹ Άγγλος ιστορικός και συγγραφέας (1931-2017), ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την ιστορία της Ισπανίας και της Κούβας. Σημαντικό βιβλίο του αποτελεί το *The Spanish Civil War* (London: Eyre & Spottiswoode, 1961). Pablo Guimón, “Obituary: Hugh Thomas, Author of Seminal Book on the Spanish Civil War”, *El País*, 8/5/2017, ανακτήθηκε στις 6/2/2021, https://english.elpais.com/elpais/2017/05/08/inenglish/1494240641_585596.html?rel=mas.

² Robin D. Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba* (London: University of California Press, 2006), 28.

³ Kim Nguyen Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity” (Senior Honor Thesis, Dartmouth College Music Department, 2007), 8.

⁴ Όθων Τσουνάκος, «Παγκόσμια Ιστορία Β': Κούβα», *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 1η εκδ. (Αθήνα, Ελλάδα: Εκδοτική Αθηνών, 1992), 65.

⁵ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 28.

⁶ Κωνσταντίνος Θ. Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα: Αναλύσεις Δύο Αντιπροσωπευτικών Έργων του. Συνοπτική Παρουσίαση και Ανάλυση του Έργου *Κοντσέρτο για Κλασική Κιθάρα και Μεγάλη Συμφωνική Ορχήστρα* “Homage to Leo Brouwer”» (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011), 8.

στρατιωτική κατοχή, στην οποία οι περισσότεροι Κουβανοί αντιτάχθηκαν έντονα, ακολούθησε μια σειρά επιπρόσθετων εξευτελισμών. Κατά τη μεταβίβαση εξουσίας στους Κουβανούς, η κυβέρνηση McKinley αρνήθηκε να επιτρέψει στους παραπάνω να επιλέξουν ελεύθερα τους δικούς τους πολιτικούς ηγέτες, επιμένοντας στην εκλογή υποψηφίων που θα προωθούσαν τις εμπορικές επενδύσεις και το πολιτικό κεφάλαιο των Η.Π.Α.⁷ Στη συνέχεια, ανάγκασαν τη νέα κυβέρνηση να υιοθετήσει την Τροπολογία Platt⁸ προτού παραιτηθεί η ίδια από την εξουσία. Η συγκεκριμένη προσθήκη στο Σύνταγμα έθεσε έως το 1934 σε κίνδυνο την αυτονομία της Κούβας. Ειδικότερα, δημιουργήθηκαν στρατιωτικές βάσεις των Η.Π.Α. στο κουβανικό έδαφος πράγμα που τους επέτρεπε να παρέμβουν όποτε θεωρούσαν ότι διακυβευόνταν τα συμφέροντά τους.⁹ Κατά τον Δεκέμβριο, όμως, του 1901 πραγματοποιήθηκαν γενικές εκλογές, στις οποίες εξελέγη πρόεδρος δημοκρατίας ο Tomás Estrada Palma (1832-1908) και τον Μάιο του 1902 διαμορφώθηκε το πρώτο τακτικό Κοινοβούλιο της Κούβας. Τον ίδιο μήνα διακόπηκε το καθεστώς κατοχής των Η.Π.Α στο νησί και ο Palma ανέλαβε τη διακυβέρνησή του.¹⁰ Ωστόσο, οι Βορειοαμερικανοί ξεκίνησαν το 1902 μια μαζική εκστρατεία επενδύσεων κεφαλαίου στο νησί της Κούβας. Αυτή η εκστρατεία σύντομα έθεσε τον έλεγχο των περισσότερων γεωργικών και επιχειρηματικών εσόδων της χώρας στα χέρια τους. Ακόμη, αναβαθμίστηκε σημαντικά η θέση του Αμερικανού πρέσβη, με αποτέλεσμα καμία σημαντική απόφαση να μην μπορεί να ληφθεί από το κουβανικό νομοθετικό σώμα δίχως την άδεια του συγκεκριμένου διπλωμάτη.¹¹ Αν και βελτιώθηκε η δημόσια υγεία, η εκπαίδευση και η μεταρρύθμιση των νομικών πρακτικών, πολλοί Κουβανοί αισθάνθηκαν ταπεινωμένοι, λόγω της έλλειψης σεβασμού της Ουάσιγκτον προς τους ίδιους.¹²

Όσον αφορά τις δεκαετίες πριν το 1959, στο πολιτικό προσκήνιο της Κούβας κυριαρχούσε ο Fulgencio Batista¹³ (1901-1973),¹⁴ «ο τελευταίος επικεφαλής ενός ετερόκλητου μετώπου που περιλάμβανε «Συντηρητικούς, Φιλελεύθερους και Κομμουνιστές».¹⁵ Ο ίδιος φαινόταν πως δεν ακολουθούσε κάποια συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία και ενδιαφερόταν περισσότερο για το προσωπικό του όφελος παρά για την διατήρηση της ηγεσίας του. Ο Batista, λοιπόν, έφτασε στο επίκεντρο της εθνικής προσοχής ως εργαλείο της αμερικανικής κυβέρνησης και οι εκπρόσωποί του τον βοήθησαν να εκτελέσει κατά το 1934 ένα επιτυχημένο στρατιωτικό πραξικόπημα εναντίον του Ramón Grau San Martín,¹⁶ του τότε αρχηγού του κράτους ο οποίος, σύμφωνα με τον Τσουνάκο, «ακολούθησε φιλολαϊκή κοινωνική πολιτική και στράφηκε ανοιχτά κατά των Αμερικανών».¹⁷ Τα πρώτα χρόνια μάλιστα της εξουσίας του Batista επιβλήθηκε στρατιωτικός νόμος και καταστολή των ηγετών της αντιπολίτευσης.¹⁸ Αργότερα, όμως, ο Batista χαλάρωσε τους πολιτικούς περιορισμούς, υποστηρίζοντας την προοδευτική νομοθεσία που σχετιζόταν με

⁷ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods”, 8-9.

⁸ Η τροπολογία Platt (1901) έδωσε στις Ηνωμένες Πολιτείες το δικαίωμα να επιβλέπουν τις διεθνείς δεσμεύσεις, την οικονομία και τις εσωτερικές υποθέσεις της Κούβας, καθώς και να ιδρύσουν έναν ναυτικό σταθμό στον κόλπο του Γκουαντάναμο στη νοτιοανατολική ακτή του νησιού. Οι περισσότερες από τις διατάξεις της παραπάνω τροπολογίας καταργήθηκαν κατά το 1934, αλλά η ναυτική βάση παρέμεινε. [The Editors of Encyclopedia Britannica], “Platt Amendment”, *Encyclopedia Britannica*, 24/10/2019, ανακτήθηκε στις 7/2/2021, <https://www.britannica.com/topic/Platt-Amendment>.

⁹ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 28.

¹⁰ Τσουνάκος, «Κούβα», 65.

¹¹ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 9.

¹² Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 28-29.

¹³ Ο Fulgencio Batista y Zaldívar ήταν Κουβανός στρατιώτης και πολιτικός ηγέτης. Κυβέρνησε την Κούβα κατά το διάστημα 1933-1944, αλλά και το 1952-1959 επιβάλλοντας αυτή τη φορά δικτατορικό καθεστώς [The Editors of Encyclopedia Britannica], “Fulgencio Batista”, *Encyclopedia Britannica*, 12/1/2021, ανακτήθηκε στις 7/2/2021, <https://www.britannica.com/biography/Fulgencio-Batista>.

¹⁴ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional periods”, 9.

¹⁵ Τσουνάκος, «Κούβα», 66.

¹⁶ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 29.

¹⁷ Τσουνάκος, «Κούβα», 66.

¹⁸ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 9.

την κοινωνική ασφάλιση, την εκπαίδευση και την ψηφοφορία των γυναικών.¹⁹ Στα τέλη της δεκαετίας του 1930 ο ίδιος συμφιλώθηκε με το Κομμουνιστικό Κόμμα (PSP) και προέδρευσε για την επικύρωση του νέου, προοδευτικού Συντάγματος. Έτσι, στο τέλος της δεκαετίας, κέρδισε τις εκλογές επικρατώντας έναντι του Grau²⁰ και διετέλεσε πρόεδρος στην Κούβα για μεγάλη χρονική περίοδο, από το 1940 έως το 1944.²¹

Κατά την περίοδο 1944-1952, οι εκστρατείες κατά της κυβερνητικής διαφθοράς και οι προσπάθειες υπονόμευσης των κοινωνικών μεταρρυθμίσεων που επέβαλε το νέο Σύνταγμα απέτυχαν.²² Παρόλα αυτά, όμως, εκείνη την εποχή ο Grau San Martín, ο οποίος διετέλεσε πρόεδρος κατά το διάστημα 1944-1948²³ αποτελούσε το πολιτικό πρόσωπο που πρόδωσε την εμπιστοσύνη του κουβανικού λαού, λόγω της κατάχρησης δημοσίου χρήματος. Η κυβέρνηση του Προέδρου Carlos Prío Socarrás (1948-1952), που ακολούθησε, ήταν εξίσου γνωστή όσον αφορά την εκμετάλλευση δημοσίων πόρων —αν και ο ίδιος κατάφερε να εγκρίνει κάποια προοδευτική νομοθεσία σχετικά με δημόσια έργα²⁴— όμως, τελικά, η κυβέρνησή του ανατράπηκε με πραξικόπημα του Batista.²⁵ Ο λαός, ωστόσο, αν και δεν ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τη μοίρα του Prío, ήταν εξοργισμένος, λόγω της προσβολής της δημοκρατίας μέσω του πραξικοπήματος του Batista, καθώς και της αυταρχικής και δικτατορικής διακυβέρνησης του τελευταίου. Παρόλα αυτά, η Κούβα άρχισε σταδιακά, πολύ αργά, να μεταβαίνει από μια περίοδο άγριας διασπάθισης των δημοσίων οικονομικών και στρατιωτικών πραξικοπημάτων προς τη σταδιακή διαμόρφωση μιας πιο υπεύθυνης ηγεσίας.²⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, ο Batista δήλωσε για άλλη μια φορά την υποψηφιότητά του στις προεδρικές εκλογές του 1952.²⁷

Ένα διάχυτο κλίμα αναρχίας και αυξανόμενης βίας²⁸ οδήγησε στις «επιθέσεις εναντίον στρατιωτικών στρατοπέδων»²⁹ τις οποίες οργάνωσε ο νέος τότε δικηγόρος με τις αριστερές πεποιθήσεις³⁰ Fidel Castro (1926-2016)³¹ κοντά στο Σαντιάγο ντε Κούβα στις 26 Ιουλίου του 1953.³² Ενώ στην πρώτη του απόπειρα ο Castro ουσιαστικά απέτυχε, η ίδια του η τόλμη τον έφερε στο εθνικό προσκήνιο.³³ Κατά το υπόλοιπο χρονικό διάστημα της δεκαετίας του 1950 εντατικοποιήθηκαν οι πράξεις βίας κατά της κυβέρνησης. Ο Castro, όμως, ο οποίος είχε εξοριστεί, επέστρεψε στην Κούβα με μια ομάδα ανταρτών και ξεκίνησε μαζί τους επιδρομές, εγκαθιστώντας τους μάλιστα στα βουνά του νησιού.³⁴ Πολλοί από αυτή την ομάδα

¹⁹ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional periods”, 9.

²⁰ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 29.

²¹ Συμέλα Καλέμου, «Η Κατάρρευση του “Τείχους” μεταξύ Ηνωμένων Πολιτειών και Κούβας. Θεωρητική Ανάλυση, Κίνητρα και Στρατηγικοί Στόχοι» (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2019), 11.

²² Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods”, 10.

²³ Τσουνάκος, «Κούβα», 66.

²⁴ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 29.

²⁵ Τσουνάκος, «Κούβα», 66.

²⁶ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 29-30.

²⁷ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 10.

²⁸ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 30.

²⁹ Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991* (Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 2010), 558.

³⁰ Τσουνάκος, «Κούβα», 66.

³¹ Ο Fidel Alejandro Castro Ruz, γιός ενός γαιοκτήμονα και μιας υπηρέτριας, γεννήθηκε σε μία ανατολική επαρχία της Oriente στην Κούβα. Πρωτοστάτησε στην Κουβανική Επανάσταση του 1959, υιοθέτησε την κομμουνιστική ιδεολογία, κυβέρνησε την Κούβα για περίπου μισό αιώνα και αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους ηγέτες της Λατινικής Αμερικής. Anthony DePalma, “Fidel Castro, Cuban Revolutionary Who Defied U.S., Dies at 90”, *The New York Times*, 26/11/2016, ανακτήθηκε στις 16/2/2021, <https://www.nytimes.com/2016/11/26/world/americas/fidel-castro-dies.html> και Rafael A. Lecuona, “Jose Martí and Fidel Castro”, *International Journal on World Peace* 8, no. 1 (1991), 45-61: 46-47, ανακτήθηκε στις 24/3/2021, <http://www.jstor.org/stable/20751650>.

³² Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 30.

³³ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 10.

³⁴ Hobsbawm, *Η Εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, 558.

συνελήφθησαν, αλλά ο Castro, ο αδελφός του (Raúl Castro) και ο γιατρός από την Αργεντινή, Ernesto Che Guevara (1928-1967)³⁵ μαζί με μερικούς ακόμη συντρόφους τους κατέφυγαν στα δάση της Σιέρα Μαέστρα.³⁶ Η φήμη τους άρχισε να εδραιώνεται στον κουβανικό λαό και στη συλλογική συνείδηση, η οποία άρχισε να εκφράζεται με τραγούδια που αναφέρονταν στους αντάρτες του Castro.³⁷ Ο Batista, όμως, απαγόρευσε την μετάδοση αυτών των τραγουδιών από το ραδιόφωνο.³⁸

Μέχρι το έτος 1957, βομβαρδισμοί και σαμποτάζ λαμβάναν χώρα σε ολόκληρο το νησί³⁹ και το καθεστώς έγινε ακόμη πιο αδίστακτο στην προσπάθειά του να διατηρήσει τον πολιτικό έλεγχο. Έως το 1958, ο Batista είχε αποκτήσει κακή φήμη μεταξύ των Κουβανών της αντιπολίτευσης,⁴⁰ ενώ οι υποστηρικτές του άρχισαν να θεωρούν ότι ήρθε ο καιρός ώστε να εγκαταλείψει την εξουσία.⁴¹ Έτσι, οι Ηνωμένες Πολιτείες επέβαλαν τελικά εμπάργκο όπλων στην κυβέρνηση του Batista⁴² και, τον Μάιο του 1958, ο στρατός του ιδίου απέτυχε στην τελική επίθεση εναντίον των ανταρτών, στη «Μάχη της Σάντα Κλάρα», χάνοντας σταδιακά έδαφος.⁴³ Κατά την Παραμονή της Πρωτοχρονιάς του 1958, ο Batista εγκατέλειψε την Κούβα, αφήνοντας τις επαναστατικές δυνάμεις ελεύθερες να αναλάβουν τον έλεγχο της Αβάνα.⁴⁴ Έτσι, η νίκη του επαναστατικού στρατού του Fidel Castro αποτέλεσε εμβληματικό παράδειγμα προς μίμηση για τους καταπιεσμένους λαούς της Λατινικής Αμερικής, αλλά και ολόκληρου του πλανήτη, ενώ ο Che Guevara εξελίχθηκε σε εμβληματική μορφή της Επανάστασης σε παγκόσμιο επίπεδο.⁴⁵ Η προσωρινή κυβέρνηση ανέλαβε την εξουσία, η οποία ήταν πολύμορφη και αποτελούνταν ακόμη και από αστούς δεξιούς ηγέτες που συμμετείχαν στην Επανάσταση. Όσον αφορά την ύπαιθρο, εκεί ανέλαβαν την εξουσία ο Castro μαζί με τον επαναστατικό στρατό και τους επαναστάτες ηγέτες του και, μόλις απομακρύνθηκαν όσοι από την κυβέρνηση ήταν αντίθετοι στην Επανάσταση, ο Castro έγινε αρχηγός της Επαναστατικής Κυβέρνησης.⁴⁶

Το Κομμουνιστικό Κόμμα της Κούβας, το οποίο δραστηριοποιήθηκε από το 1925, ανέλαβε πλέον τον κυρίαρχο πολιτικό ρόλο και το κράτος διαμορφώθηκε σύμφωνα με το σοβιετικό μοντέλο επιρροής στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Έτσι, η Κούβα ήταν πια η πρώτη σοσιαλιστική χώρα στην Αμερική. Το καθεστώς διέλυσε σταδιακά το καπιταλιστικό σύστημα στη χώρα, δημιουργώντας μια κεντρικά σχεδιασμένη οικονομία, συλλέγοντας τη γεωργική παραγωγή, δημιουργώντας στενούς οικονομικούς δεσμούς με τη Σοβιετική Ένωση, αναπτύσσοντας μια σειρά κοινωνικών παροχών —ιδίως σε αγροτικές περιοχές⁴⁷— παρέχοντας ιατρική περίθαλψη σε όλους τους πολίτες, καθώς και μεριμνώντας για την εκπαίδευση του

³⁵ Ο Ernesto Guevara de la Serna, το μεγαλύτερο ηλικιακά παιδί μιας οικογένειας με αριστερές πεποιθήσεις που ανήκε στη μεσαία κοινωνική τάξη και είχε καταγωγή από την Ισπανία και την Ιρλανδία, ήταν θεωρητικός με κομμουνιστική ιδεολογία, ηγέτης των ανταρτών στη Νότια Αμερική και συμμετείχε στην Κουβανική Επανάσταση (1956-1959). Εκτελέστηκε από τον Βολιβιανό στρατό σε ηλικία τριάντα εννέα ετών και αποτέλεσε σύμβολο της λαϊκής Επανάστασης και του αντιιμπεριαλισμού, παγκοσμίως. Andrew Annandale Sinclair, “Che Guevara”, *Encyclopedia Britannica*, 5/1/2021, ανακτήθηκε στις 17/2/2021, <https://www.britannica.com/biography/Che-Guevara>.

³⁶ Τσουνάκος, «Κούβα», 66.

³⁷ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional periods”, 10.

³⁸ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 30.

³⁹ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional periods”, 11.

⁴⁰ Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 30.

⁴¹ Hobsbawm, *Η Εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, 559.

⁴² Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional periods”, 11.

⁴³ Τσουνάκος, «Κούβα», 66.

⁴⁴ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 10.

⁴⁵ Ιάσων Πιπίνης, *Το Πείραμα της Λατινικής Αμερικής* (Αθήνα: Κέδρος, 2014), 35.

⁴⁶ Συνεργάτης του Ημερόδρομος, «Κούβα 1959: Η Πρωτοχρονιά της Επανάστασης», *Ημερόδρομος*, 1/1/2021, ανακτήθηκε στις 7/2/2021, <https://www.imerodromos.gr/cuba-1959-i-protochronia-tis-epanastasis/>.

⁴⁷ Sandra H. Levinson & Franklin W. Knight, “Cuba”, *Encyclopedia Britannica*, 2/2/2020, ανακτήθηκε στις 22/4/2020, <https://www.britannica.com/place/Cuba>.

αναλφάβητου λαού.⁴⁸ Επίσης, εξάλειψε τα απομεινάρια του στρατού του Batista και δημιούργησε νέα θεσμικά όργανα για την αντικατάσταση των πρώην εργατικών συνδικάτων, πολιτικών κομμάτων και ενώσεων επαγγελματιών εργατών και αγροτών.⁴⁹ Ταυτόχρονα το νέο καθεστώς εθνικοποίησε εκατοντάδες εκατομμύρια δολάρια σε αμερικανικά ακίνητα και ιδιωτικές επιχειρήσεις, πράγμα που όπως ήταν αναμενόμενο οδήγησε σε αντίποινα από την κυβέρνηση των Η.Π.Α. οι οποίες, τον Απρίλιο του 1961, επενέβησαν εναντίον της Κούβας στον Κόλπο των Χοίρων, αλλά απέτυχαν σε αυτή τους την προσπάθεια διότι αντιμετώπισαν τη σθεναρή αντίσταση των Κουβανών. Εν συνεχεία, ο Castro προχώρησε στην εθνικοποίηση όλων των αμερικανικών πολυεθνικών εταιρειών και ανέδειξε τον σοσιαλιστικό χαρακτήρα της Επανάστασης.⁵⁰ Ακολούθησαν αποτυχημένες απόπειρες δολοφονίας του Castro από την CIA.⁵¹ Τελικά, η στάση αυτή των Η.Π.Α. πέτυχε το αντίθετο αποτέλεσμα καθώς ενίσχυσε τη λαϊκή υποστήριξη προς τον Castro και, τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς, ο ίδιος ανακήρυξε τον εαυτό του κομμουνιστή.⁵²

Η μετατόπιση της Κούβας προς το σοσιαλισμό και η αυξανόμενη εξάρτησή της από τη Σοβιετική Ένωση διαίρεσαν τόσο την ηγεσία όσο και τη χώρα εν γένει. Εκατοντάδες χιλιάδες Κουβανοί μετανάστευσαν στις Ηνωμένες Πολιτείες, την Ισπανία και άλλες χώρες. Επίσης, η σοβιετική οικονομική και στρατιωτική υποστήριξη ήταν κρίσιμη στα πρώτα χρόνια του καθεστώτος του Castro και οι σοβιετικοί ελιγμοί προκαλούσαν συχνά έντονο ανταγωνισμό με τις Ηνωμένες Πολιτείες. Η Κούβα, όμως, παρουσίαζε ελλείψεις τροφίμων, καυσίμων, υγειονομικού υλικού και άλλων πρωταρχικών αναγκών.⁵³ Μια δεύτερη αγροτική μεταρρύθμιση στα μέσα της δεκαετίας του 1960 τερμάτισε τις προσπάθειες διαφοροποίησης της οικονομίας, η οποία παρέμεινε εξαρτημένη από το ζαχαροκάλαμο.⁵⁴ Το 1962 η Κούβα έπαυε να ανήκει πλέον στον Οργανισμό Αμερικανικών Κρατών έπειτα από παρέμβαση των Η.Π.Α. Επίσης, επιβλήθηκε εμπάργκο στις εξαγωγές προϊόντων της Κούβας από τις αμερικανικές εταιρίες και τους συμμάχους τους, με αποτέλεσμα να προκληθεί “ασφυξία” στην κοινωνική και οικονομική ζωή της χώρας μέχρι και τα πολύ πρόσφατα χρόνια.⁵⁵ Από την άλλη πλευρά, η Κούβα ανανέωσε τις προσπάθειές της για εξάπλωση της Επανάστασης οργανώνοντας μια συνάντηση κομμουνιστών της Λατινικής Αμερικής στην Αβάνα κατά το 1964 και προκάλεσε εμφύλιο πόλεμο στη Δομινικανή Δημοκρατία τον Απρίλιο του 1965, γεγονός που ώθησε στην επέμβαση του στρατού των Η.Π.Α. και εκεί.⁵⁶ Επίσης, σημαντική ήταν και η συμβολή του Che Guevara, ο οποίος συμμετείχε σε μυστικές κινητοποιήσεις στο Κονγκό, ενώ δολοφονήθηκε το 1967 την περίοδο που σκόπευε να ξεκινήσει μια νέα Επανάσταση στη Βολιβία.⁵⁷

Η κυβέρνηση της Κούβας στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ανανέωσε την προσπάθεια κατάργησης της ιδιωτικής ιδιοκτησίας, εθνικοποιώντας εκατοντάδες μικρές επιχειρήσεις⁵⁸ και οι στρατιωτικοί αξιωματικοί μετακινήθηκαν στις υψηλότερες τάξεις της κυβέρνησης, της βιομηχανίας και του Κουβανικού Κομμουνιστικού Κόμματος. Επίσης, το καθεστώς προσπάθησε να ενισχύσει την αγροτική παραγωγή και να ενδυναμώσει την εθνική συνείδηση

⁴⁸ Πιπίνης, *Το Πείραμα της Λατινικής Αμερικής*, 39.

⁴⁹ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁵⁰ Νίκος Μπογιόπουλος, «Θέλετε να Γίνουμε Κούβα;...», *Ημερόδρομος*, 1/1/2021, ανακτήθηκε στις 7/2/2021, <https://www.imerodromos.gr/thelete-na-ginoyme-koyva/>.

⁵¹ Hobsbawm, *Η Εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, 560.

⁵² Samina Ahmed, “Cuban Foreign Policy Under Castro”, *Pakistan Horizon* 33, no. 4 (1980), 50-83: 54, ανακτήθηκε στις 7/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/41403899>.

⁵³ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁵⁴ Aviva Chomsky, *A History of the Cuban Revolution* (Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, Inc., 2015), 44.

⁵⁵ Πιπίνης, *Το Πείραμα της Λατινικής Αμερικής*, 40-41.

⁵⁶ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁵⁷ Πιπίνης, *Το Πείραμα της Λατινικής Αμερικής*, 43-44.

⁵⁸ Chomsky, *A History of the Cuban Revolution*, 44.

προσφέροντας ηθικά κίνητρα (μετάλλια και τίτλους), καθώς και κινητοποιώντας τις εργατικές οργανώσεις.⁵⁹ Όταν, όμως, αυτή η προσέγγιση απέτυχε, η κυβέρνηση επέστρεψε στον κεντρικό οικονομικό σχεδιασμό σοβιετικού τύπου.⁶⁰ Κατά το 1976, λοιπόν, ένα νέο σύνταγμα και ένας νέος εκλογικός κώδικας αναδιοργάνωσαν το πολιτικό σύστημα και ο Castro έγινε πρόεδρος του Συμβουλίου Υπουργών και του Συμβουλίου της Επικρατείας, συνδυάζοντας αποτελεσματικά (αλλά και ολοκληρωτικά) τους ρόλους του προέδρου και του πρωθυπουργού.

Κατά τη δεκαετία του 1970 βελτιώθηκαν ελαφρώς οι υλικές συνθήκες και τα προβλήματα σε ελλείψεις αγαθών, ενώ η διπλωματική απομόνωση οδήγησε την Κούβα σε σημαντικό ηγετικό ρόλο μεταξύ των αναπτυσσόμενων χωρών, καθώς και των πολιτικά μη προσανατολισμένων, σε ισχυρές σφαίρες επιρροής, εθνών. Οι επονομαζόμενοι «Αφρο-λατινοαμερικάνοι» από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, προσέφεραν τεχνική, εμπορική και στρατιωτική βοήθεια σε πολλά κράτη της Αφρικής, της Λατινικής Αμερικής και της περιοχής της Καραϊβικής. Ωστόσο, η Κούβα έχασε σημαντική επιρροή μεταξύ των πολιτικά μη προσανατολισμένων εθνών όταν υποστήριξε τη σοβιετική εισβολή στο Αφγανιστάν το 1979. Την ίδια χρονιά οι Ηνωμένες Πολιτείες αντιτάχθηκαν στην παρουσία σοβιετικών μαχητικών στρατευμάτων στο νησί.⁶¹ Η κουβανική στρατιωτική βοήθεια τη δεκαετία του 1980 επηρέασε τους εμφύλιους πολέμους στην Αγκόλα και την Αιθιοπία⁶² και το πολιτικό προσωπικό προσέφερε βοήθεια στην Ασία και τη Λατινική Αμερική.⁶³ Όμως, οι Ηνωμένες Πολιτείες εισέβαλαν στο νησί της Γρενάδας το 1983, με σκοπό την ανατροπή του καθεστώτος της Κούβας.⁶⁴ Ως αποτέλεσμα, η Κούβα απομάκρυνε σταδιακά τα στρατεύματά της από την Αγκόλα κατά το διάστημα 1988-1991.⁶⁵

Αν και υπήρξε κάποια βελτίωση στις σχέσεις μεταξύ Κούβας και Ηνωμένων Πολιτειών από τα χρόνια της Επανάστασης, το εμπορικό εμπόργκο των Η.Π.Α. που επιβλήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 παρέμενε ουσιαστικά σε ισχύ.⁶⁶ Οι δραστηριότητες των Η.Π.Α., όπως η εισβολή στη Γρενάδα, οι έρευνες σχετικά με την κατάσταση των πολιτικών κρατουμένων στην Κούβα και οι ραδιοφωνικές εκπομπές προπαγάνδας εις βάρος της χώρας από το 1985 διαιώνιζαν την μεταξύ τους αντιπαλότητα. Η δε μετανάστευση από την Κούβα στις Ηνωμένες Πολιτείες αποτελούσε ένα επιπλέον ζήτημα ήδη από το 1980. Έτσι, το 1987 οι δύο χώρες υπέγραψαν συμφωνία, η οποία επέτρεπε σε έως είκοσι χιλιάδες Κουβανούς να μεταναστεύουν ετησίως στις Ηνωμένες Πολιτείες. Δεκάδες χιλιάδες είχαν ωστόσο ήδη μεταναστεύσει παράνομα στις Ηνωμένες Πολιτείες και αλλού.⁶⁷

Η σοβιετική βοήθεια προς την Κούβα με την προμήθεια πετρελαίου καθώς και η αγορά του μεγαλύτερου μέρους της κουβανικής καλλιέργειας ζάχαρης ήταν κρίσιμης σημασίας και αντιστοιχούσε σε σημαντικό μέρος του ετήσιου προϋπολογισμού της χώρας.⁶⁸ Ωστόσο, οι κουβανο-σοβιετικές σχέσεις αργότερα επιδεινώθηκαν, λόγω της κατάρρευσης του κομμουνισμού στη Σοβιετική Ένωση.⁶⁹ Παρόλα αυτά η κουβανική κυβέρνηση αρνήθηκε να

⁵⁹ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁶⁰ Chomsky, *A History of the Cuban Revolution*, 46.

⁶¹ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁶² Ahmed, “Cuban Foreign Policy Under Castro”, 71.

⁶³ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁶⁴ Newsroom, «Η “Συγγνώμη” Ρέιγκαν στη Θάτσερ για τη Γρενάδα», *Καθημερινή*, 11/11/2014, ανακτήθηκε στις 25/2/2021, <https://www.kathimerini.gr/world/791454/i-sygnnomi-reigkan-sti-thatser-gia-ti-grenada/>.

⁶⁵ Christine Hatzky, “‘Latin-African’ Solidarity - The Cuban Civilian Mission in Angola, 1975-1991”, *Iberoamericana* (2001-), Nueva época, 5, no. 20 (2005), 159-164: 164, ανακτήθηκε στις 25/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/41675889>.

⁶⁶ Amanda Mattingly, “The Changing Face of Cuba”, *World Policy Journal* 32, no. 4 (2015), 37-49: 41, ανακτήθηκε στις 8/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/44214262>.

⁶⁷ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁶⁸ DePalma, “Fidel Castro, Cuban Revolutionary Who Defied U.S., Dies at 90”.

⁶⁹ Daniel P. Erikson, “Cuba on the Verge”, *Great Decisions* (2009), 77-88: 80, ανακτήθηκε στις 9/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/43681085>.

τροποποιήσει την προσέγγισή της, όσον αφορούσε την κοινωνική και οικονομική της πολιτική. Τα σοβιετικά στρατεύματα άρχισαν, λοιπόν, να εγκαταλείπουν την Κούβα τον Σεπτέμβριο του 1991,⁷⁰ ενώ και η ίδια η Σοβιετική Ένωση διαλύθηκε αργότερα κατά το ίδιο έτος.⁷¹ Η ήδη, όμως, προβληματική κουβανική οικονομία υπέφερε περαιτέρω από την απώλεια στρατιωτικής και οικονομικής υποστήριξης που αποτελούσαν, στην πραγματικότητα, διακρατικές επιδοτήσεις. Εν μέσω σοβαρών εσωτερικών ελλείψεων βασικών αγαθών και αυξανόμενης κοινωνικής αναταραχής και δυσαρέσκειας, ο Castro ανακήρυξε μια «ειδική περίοδο ειρήνης» που αφορούσε την κατανομή τροφίμων, την εξοικονόμηση ενέργειας και τη μείωση των δημοσίων υπηρεσιών.⁷² Ωστόσο, η ανεργία αυξήθηκε και οι ελλείψεις τροφίμων, ιατρικών προμηθειών, πρώτων υλών και καυσίμων επιδεινώθηκαν εξαιτίας του συνεχούς εμπορικού εμπάργκο των Η.Π.Α.⁷³

Κατά το 1993, λοιπόν, η κυβέρνηση της Κούβας νομιμοποίησε τις μικρές επιχειρήσεις, την ιδιωτική απασχόληση και τη χρήση δολαρίων Η.Π.Α. (κυρίως ως εμβασμάτων από το εξωτερικό) στη χώρα. Επίσης, ενισχύθηκαν οι ανεξάρτητοι αγρότες και οι αγροτικές αγορές, καθώς η κυβέρνηση προσείλκυσε ξένους επιχειρηματίες δυτικού οικονομικού προσανατολισμού, συμπεριλαμβανομένων Καναδών, Ιταλών και Ισπανών ξενοδόχων.⁷⁴ Η οικονομία βελτιώθηκε σημαντικά, με επικεφαλής τον τουριστικό τομέα, αλλά ταυτόχρονα πολλοί Κουβανοί άρχισαν να αμφισβητούν το μέλλον του σοσιαλισμού.⁷⁵ Το 1996, και αφού η Κούβα κατέρριψε δύο μικρά πιλοτικά αεροσκάφη μιας ομάδας που κινούνταν ενάντια στον Castro με έδρα τη Φλόριντα,⁷⁶ το Κογκρέσο των Η.Π.Α. ψήφισε τον νόμο Helms-Burton, ο οποίος απειλούσε με κυρώσεις τις ξένες εταιρείες που επένδυαν στην Κούβα.⁷⁷ Το 1999 φυλακίστηκαν εξέχοντες αντιφρονούντες στην Κούβα και θεσπίστηκαν κατασταλτικοί νόμοι, προκαλώντας έτσι την περαιτέρω διεθνή κατακραυγή.⁷⁸ Στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, η Κούβα επωφελήθηκε από μια συμφωνία εμπορίου-πετρελαίου με τη Βενεζουέλα⁷⁹ και μείωσε μερικές από τις πιο περιοριστικές οικονομικές και κοινωνικές πολιτικές της.⁸⁰ Στο πολιτικό προσκήνιο εμφανίστηκε ο αδερφός του Fidel Castro, Raúl Castro Ruz, ο οποίος πέρασε προσωρινά στην εξουσία στις 31 Ιουλίου 2006,⁸¹ όντας ήδη υπουργός άμυνας για μεγάλο χρονικό διάστημα, προκειμένου ο αδερφός του να ανακάμψει από σοβαρή ασθένεια. Ωστόσο, τον Φεβρουάριο του 2008 ο Raúl διαδέχθηκε τον ιστορικό ηγέτη Fidel ως ο νέος πλέον ηγέτης της Κούβας.⁸²

Λίγο μετά τη μεταβίβαση της εξουσίας στον Raúl Castro, η Κούβα κατήργησε το σύστημα ίσης αμοιβής, ακυρώνοντας τους περιορισμούς των μισθών που ίσχυαν από τις αρχές της δεκαετίας του 1960.⁸³ Τον Σεπτέμβριο του 2010 ανακοίνωσε τη νέα επίσημη κρατική στάση έναντι των ιδιωτικών επιχειρήσεων, αλλά και την απόλυση χιλιάδων κυβερνητικών υπαλλήλων. Τον Αύγουστο μάλιστα του 2011 η Κυβέρνηση ενέκρινε ένα νέο σύνολο δημοσιονομικών μέτρων, όπως τη μείωση του ρόλου του κράτους σε ποικίλους τομείς της

⁷⁰ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁷¹ Gary Prevost, “The Obama Administration and Cuba: The Clinton Administration Revisited”, *International Journal of Cuban Studies* 3, no. 4 (2011), 311-327: 316, ανακτήθηκε στις 8/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/41945955>.

⁷² Levinson & Knight, “Cuba”.

⁷³ Erikson, “Cuba on the Verge”, 81.

⁷⁴ DePalma, “Fidel Castro, Cuban Revolutionary Who Defied U.S., Dies at 90”.

⁷⁵ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁷⁶ Prevost, “The Obama Administration and Cuba: The Clinton Administration Revisited”, 318.

⁷⁷ Καλέμου, “ Η Κατάρρευση του «Τείχους» μεταξύ Ηνωμένων Πολιτειών και Κούβας”, 45.

⁷⁸ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁷⁹ Καλέμου, “ Η Κατάρρευση του «Τείχους» μεταξύ Ηνωμένων Πολιτειών και Κούβας”, 47.

⁸⁰ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁸¹ Daniel P. Erikson & Paul J. Wander, “Cuba’s Brave New World”, *The Fletcher Forum of World Affairs* 33, no. 2 (2009), 9-28: 10, ανακτήθηκε στις 25/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/45289471>.

⁸² Erikson, “Cuba on the Verge”, 78-79.

⁸³ Levinson & Knight, “Cuba”.

οικονομίας, συνοδευόμενη από μαζικές απολύσεις εργαζομένων της κυβέρνησης, καθώς και την άρση ορισμένων ταξιδιωτικών περιορισμών, τα οποία διευρύναν περαιτέρω την οικονομία της Κούβας.⁸⁴ Έτσι, τα βήματα της χώρας προς το φιλελεύθερο δυτικό οικονομικό μοντέλο έμοιαζαν να γίνονται ολοένα και πιο σταθερά.⁸⁵ Ίσως η πιο δραστική αλλαγή όλων ήταν η ανακοίνωση της κυβέρνησης ότι η αγορά και πώληση αυτοκινήτων, καθώς και ιδιωτικών ακινήτων πλέον θα νομιμοποιούνταν.⁸⁶ Τον Φεβρουάριο του 2013, ο Raúl Castro εξελέγη, για μια δεύτερη θητεία, πρόεδρος, χρονιά κατά την οποία η νέα κυβέρνηση της Κούβας εφάρμοσε νέα δημοσιονομικά μέτρα που αποσκοπούσαν στην παροχή βραχυπρόθεσμης οικονομικής ανακούφισης και στην επίτευξη μακροπρόθεσμων πολιτικών στόχων. Έτσι, οι αυστηροί ταξιδιωτικοί περιορισμοί, οι οποίοι ίσχυαν από την Επανάσταση και αφορούσαν τα ταξίδια στο εξωτερικό, αναθεωρήθηκαν.⁸⁷ Ταυτόχρονα, αυξήθηκε σημαντικά και ο αριθμός των κρατικών επιχειρήσεων που μεταφέρθηκαν σε ιδιωτική ιδιοκτησία.⁸⁸ Ο δρόμος προς τη Δύση φάνταζε πλέον πιο ανοιχτός από ποτέ.

Μια χειραψία μεταξύ του Raúl Castro και του τότε προέδρου των Η.Π.Α. Barack Obama τον Δεκέμβριο του 2013, σε ένα μνημείο για τον ηγέτη της Νότιας Αφρικής Nelson Mandela, προσέφερε συμβολικά νέα ελπίδα για μια βελτιωμένη σχέση Κούβας - Η.Π.Α.⁸⁹ Έτσι, στις 17 Δεκεμβρίου του 2014 και οι δύο ηγέτες ανακοίνωσαν την αποκατάσταση των διπλωματικών σχέσεων μεταξύ των χωρών τους.⁹⁰ Στην ομιλία του μάλιστα ο Castro τόνισε την ανάγκη άρσης του οικονομικού, εμπορικού και χρηματοοικονομικού αποκλεισμού της Κούβας από τις Η.Π.Α. Έτσι, ο Obama έδωσε εντολή αναθεώρησης απέναντι στο καθεστώς της Κούβας και προέβη στη χαλάρωση ορισμένων ταξιδιωτικών και οικονομικών περιορισμών.⁹¹ Κατά το 2015 οι δύο χώρες άνοιξαν επίσημα τις πρεσβείες τους στις πρωτεύουσες η μια της άλλης.⁹² Στις 20 Ιουλίου στην Ουάσιγκτον, ο υπουργός εξωτερικών των Η.Π.Α. John Kerry επισφράγισε το γεγονός συναντώντας τον υπουργό εξωτερικών της Κούβας Bruno Rodríguez και η κουβανική σημαία υψώθηκε ανάμεσα σε περισσότερες από εκατό πενήντα άλλες χώρες στο λόμπι του Στέιτ Ντιπάρτμεντ (Υπουργείου Εξωτερικών των Η.Π.Α.).⁹³ Μεγαλύτερη σημασία, όμως, είχε η ιστορική επίσκεψη του Obama στην Κούβα τον Μάρτιο του 2016, η πρώτη από έναν Αμερικανό πρόεδρο σε χρονικό διάστημα περίπου ενενήντα ετών.⁹⁴ Μετά την επίσκεψη αυτή, ωστόσο, ο πρώην ηγέτης Fidel Castro τόνισε πως η Κούβα δεν χρειαζόταν τη βοήθεια των Η.Π.Α. προκειμένου η ίδια να ορθοποδήσει.⁹⁵ Επιπλέον, τον Απρίλιο του ίδιου έτους, ο Raúl Castro κατηγόρησε τις Ηνωμένες Πολιτείες ότι χρησιμοποιούσαν την υπεράσπιση του αναπτυσσόμενου ιδιωτικού τομέα της Κούβας με σκοπό να υπονομεύσουν το κουβανικό πολιτικό σύστημα.

Παράλληλα, ένας ολοένα αυξανόμενος αριθμός Κουβανών, οι οποίοι ανησυχούσαν για τις γρήγορες μεταβαλλόμενες πολιτικές εξελίξεις, προσπάθησε να φτάσει στις Ηνωμένες Πολιτείες, φοβούμενος ότι θα μπορούσαν να αλλάξουν οι τότε ευνοϊκές συνθήκες

⁸⁴ Erikson, "Raúl Castro", *Encyclopedia Britannica*, 30/5/2020, ανακτήθηκε στις 25/2/2021, <https://www.britannica.com/biography/Raul-Castro>.

⁸⁵ Levinson & Knight, "Cuba".

⁸⁶ Lana Wylie, "The Special Case of Cuba", *International Journal* 67, no. 3 (2012), 661-84: 664, ανακτήθηκε στις 25/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/42704919>.

⁸⁷ Erikson, "Raúl Castro".

⁸⁸ Levinson & Knight, "Cuba".

⁸⁹ Chomsky, *A History of the Cuban Revolution*, 168.

⁹⁰ Mattingly, "The Changing Face of Cuba", 39.

⁹¹ Levinson & Knight, "Cuba".

⁹² Mattingly, "The Changing Face of Cuba", 42.

⁹³ Levinson & Knight, "Cuba".

⁹⁴ Julie Hirschfeld Davis & Damien Cave, "Cubans Pack the Streets for a Glimpse of President Obama", *The New York Times*, 20/3/2016, ανακτήθηκε στις 17/2/2021, <https://www.nytimes.com/2016/03/21/world/americas/obama-arrives-in-cuba.html>.

⁹⁵ DePalma, "Fidel Castro, Cuban Revolutionary Who Defied U.S., Dies at 90".

μετανάστευσης.⁹⁶ Ωστόσο, κατά το Νοέμβριο του 2016 η Κούβα συγκλονίστηκε από τον θάνατο του Fidel Castro,⁹⁷ ο οποίος ακόμη και μετά την αποχώρησή του από την εξουσία παρέμενε μια εξέχουσα προσωπικότητα, τόσο στην Κούβα όσο και στην παγκόσμια πολιτική σκηνή.⁹⁸ Ο επόμενος Αμερικανός πρόεδρος Donald Trump, ο οποίος είχε αντιταχθεί στην εξομάλυνση των σχέσεων μεταξύ Η.Π.Α. και Κούβας κατά τη διάρκεια της εκλογικής του εκστρατείας το 2016, άρχισε να καταργεί ορισμένες από τις μεταρρυθμιστικές πρωτοβουλίες του Obama αφότου εξελέγη.⁹⁹ Τον Νοέμβριο του 2017, μάλιστα, η κυβέρνηση Trump επέβαλε νέους ταξιδιωτικούς περιορισμούς στους πολίτες των Η.Π.Α. και τους απαγόρευσε να διαπραγματεύονται με καταστήματα, ξενοδοχεία και άλλες νομικές-οικονομικές οντότητες που συνδέονταν με τις κουβανικές στρατιωτικές κοινότητες και τις κοινότητες ασφάλειας και πληροφοριών.

Αφού διετέλεσε πρόεδρος για σχεδόν δώδεκα χρόνια,¹⁰⁰ ο Raúl Castro παραιτήθηκε στις 19 Απριλίου 2018,¹⁰¹ αν και παρέμεινε πρόεδρος του Κομμουνιστικού Κόμματος. Εκείνη την ημέρα, η Εθνοσυνέλευση επιβεβαίωσε τον διάδοχο του Castro¹⁰² και τον μοναδικό επίσημο υποψήφιο που τον αντικατέστησε, τον πρώτο αντιπρόεδρο, Miguel Díaz-Canel.¹⁰³ Στην ηλικία των 57 ετών, ο Díaz-Canel αντιπροσώπευε μια μετατόπιση από τη γενιά των ηγετών που είχαν συμμετάσχει στην Κουβανική Επανάσταση.¹⁰⁴ Παρά τις πολιτικές και οικονομικές πιέσεις που δέχεται μέχρι και σήμερα από τις Η.Π.Α., η Κούβα ανθίσταται και εξακολουθεί να αγωνίζεται για την επιβίωσή της ως ένα από τα λίγα εναπομείναντα σοσιαλιστικά κράτη της υφηλίου.

Η μουσική της Κούβας κατά τον 20^ο και 21^ο αιώνα

Σύμφωνα με τον Alejo Carpentier,¹⁰⁵ στην Κούβα του 19^{ου} αιώνα κυριαρχούσε κοινωνικά η άρχουσα τάξη των Ισπανών γαιοκτημόνων και κατόχων σκλάβων, απέναντι στην κατώτερη τάξη των σκλάβων από την Αφρική. Ο ίδιος, ωστόσο, επισημαίνει πως κατά το 1959, προτού ξεκινήσει η Επανάσταση στην Κούβα, η ίδια η χώρα αποτελούσε ένα χωνευτήρι ποικίλων μουσικών ειδών, όπως της αφροκουβανικής μουσικής, της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής, της εγχώριας folk, καθώς και της pop μουσικής.¹⁰⁶ Κατά τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα, η κουβανική κουλτούρα ξεχωρίζει, λόγω του σεβασμού που έδειξε στις ιβηρο-αφρικανικές της καταβολές.¹⁰⁷ Η Επανάσταση υποστήριξε μάλιστα την έννοια της συγχώνευσης πολιτισμικών

⁹⁶ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁹⁷ Lillian Guerra, “‘Feeling Like Fidel’: Scholarly Meditations on History, Memory, and the Legacies of Fidel Castro”, *Cuban Studies* 47 (2019), 111-142: 112, 118, ανακτήθηκε στις 24/3/2021, <https://www.jstor.org/stable/26614339>.

⁹⁸ Levinson & Knight, “Cuba”.

⁹⁹ Carlos Oliva Campos & Gary Prevost, “The Trump Administration in Latin America: Continuity and Change”, *International Journal of Cuban Studies* 11, no. 1 (2019), 13-23: 18, ανακτήθηκε στις 25/2/2021, <https://www.jstor.org/stable/10.13169/intejcubastud.11.1.0013>.

¹⁰⁰ Levinson & Knight, “Cuba”.

¹⁰¹ Erin Blakemore, “How the Castro Family Dominated Cuba for Nearly 60 Years”, *HISTORY*, 15/3/2019, ανακτήθηκε στις 17/2/2021, <https://www.history.com/news/cuba-after-castro-miguel-diaz-canel>.

¹⁰² Levinson & Knight, “Cuba”.

¹⁰³ Mattingly, “The Changing Face of Cuba”, 43.

¹⁰⁴ Erikson, “Raúl Castro”.

¹⁰⁵ Ο Alejo Carpentier (1904-1980) ήταν Κουβανός συγγραφέας, αρθρογράφος, μουσικολόγος, καθώς και θεατρικός συγγραφέας του 20^{ου} αιώνα. R. González Echevarría, “Alejo Carpentier”, *Encyclopedia Britannica*, 22/12/2020, ανακτήθηκε στις 8/3/2021, <https://www.britannica.com/biography/Alejo-Carpentier-y-Valmont>.

¹⁰⁶ John Bryan Huston, “The Afro-cuban and the Avant-garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer” (DMA diss., University of Georgia, 2006), 12.

¹⁰⁷ Clive Kronenberg, “Culture, Nation and Social Cohesion: A Scrutiny of Revolutionary Cuba”, *Critical Arts* 22, no. 1 (2008), 49-68: 55, ανακτήθηκε στις 5/2/2020, <https://doi.org/10.1080/02560040802166235>.

στοιχείων (*transculturation*), η οποία είχε ήδη παρουσιαστεί από τον Fernando Ortiz,¹⁰⁸ κορυφαίο ερευνητή και υποστηρικτή του αφροκουβανικού πολιτισμού της Κούβας.¹⁰⁹ Αν και οι Κουβανοί έχουν δείξει αξιοσημείωτη αφοσίωση στην άμεση πολιτισμική τους κληρονομιά, αναγνωρίζουν επίσης και υποστηρίζουν τη διασύνδεση που υπάρχει μεταξύ του πολιτισμού τους και της ευρύτερης περιοχής της Καραϊβικής, καθώς και της διαπολιτισμικής διασύνδεσης των τεχνών παγκοσμίως.¹¹⁰ Έτσι, και η επίσημη κουβανική εθνική πολιτική, όσον αφορά τον πολιτισμό, είναι δομημένη πάνω σε ένα δεκτικό, προοδευτικό, καθολικό και, πάνω από όλα, ανεξάρτητο θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο φαίνεται πως διαφέρει από αυτά των κυρίαρχων σοσιαλιστικών μοντέλων της εποχής.¹¹¹

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Leo Brouwer, υπάρχουν ποικίλα στοιχεία τα οποία έχουν διαμορφώσει την κουβανική μουσική κατά την χρονική περίοδο πριν την Επανάσταση. Σημαντική επιρροή στη μουσική αυτή είχε το αφρικανικό ρυθμικό στοιχείο, ιδιαίτερα των διάφορων κρουστών (μεμβρανόφωνων, ιδιόφωνων και άλλων), καθώς και το ισπανικό στοιχείο όσον αφορά τα μουσικά όργανα (η κιθάρα και οι παραλλαγές της) που έπαιζαν στην *trova*,¹¹² την *controversia campesina*¹¹³ με την παραλλαγή του *Creole laúd*,¹¹⁴ αλλά και το *septeto de sones*¹¹⁵ με την *Cuban tres*.¹¹⁶ Επίσης, η κουβανική φωνητική μουσική αφομοίωσε την ισπανική γλώσσα στο *guajira*,¹¹⁷ το τραγούδι *salón* (άμεσα συσχετιζόμενο με τη μουσική σαλονιού),¹¹⁸ την όπερα (η οποία απέκτησε δημοφιλία ήδη από τον 19^ο αιώνα) και την αφρικανική γλώσσα στο τελετουργικό θρησκευτικό τραγούδι. Η δομή της μουσικής βασιζόταν σε χορευτικές μορφές. Ακόμη, το τελετουργικό στοιχείο αποτελούσε αφρικανική επιρροή, ενώ το εορταστικό και το *salón*, ισπανική επιρροή.¹¹⁹ Η ένωση αυτών των στοιχείων σε ένα πρώτο επίπεδο θα

¹⁰⁸ Ο Fernando Ortiz (1881-1969) είναι σημαντικός Κουβανός ανθρωπολόγος, φιλόλογος και αρθρογράφος του 20^{ου} αιώνα. R. González Echevarría, “Fernando Ortiz”, *Encyclopedia Britannica*, 12/7/2020, ανακτήθηκε στις 8/3/2021, <https://www.britannica.com/biography/Fernando-Ortiz>.

¹⁰⁹ Kronenberg, “Culture, Nation and Social Cohesion: A Scrutiny of Revolutionary Cuba”, 53-54.

¹¹⁰ Ο.π., 56.

¹¹¹ Huston, “The Afro-cuban and the Avant-garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer”, 17.

¹¹² Είδος φωνητικής κουβανικής μουσικής με συνοδεία κιθάρας και στοιχεία ρομαντισμού του 19^{ου} αιώνα. [Ανυπόγραφο], «Η Ιστορία της Μουσικής στην Κούβα», *Αντικλείδι*, 26/12/2011, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://antikleidi.com/2011/12/26/cubamusical/>.

¹¹³ Συγκρότημα που παίζει λαϊκή κουβανική μουσική, όπως είναι το *punto guajiro*, το *zapateo* και η *guajira*. Χαρακτηριστικά παραδοσιακά μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν για αυτή τη μουσική ήταν τα *laud*, *tres*, *claves* και *guiro*. Huston, “The Afro-cuban and the Avant-garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer”, 119.

¹¹⁴ Κουβανικό λαούτο, έγχορδο μουσικό όργανο που χρησιμοποιούνταν στη *musica campesina*. [Ανυπόγραφο], «Η Ιστορία της Μουσικής στην Κούβα».

¹¹⁵ Μουσικό συγκρότημα των αρχών του 20^{ου} αιώνα που έπαιζε *son*. Αρχικά, αποτελούνταν από έξι όργανα (κιθάρα, *tres*, κοντραμπάσο, *bongó*, *maracas* και πλήκτρα), κι έπειτα διευρύνθηκε με την προσθήκη της τρομπέτας. Huston, “The Afro-cuban and the Avant-garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer”, 119.

¹¹⁶ Έγχορδο κουβανικό μουσικό όργανο ή αλλιώς η κουβανική κιθάρα του 19^{ου} αιώνα, η οποία αποτελείται από έξι χορδές. Alejo Carpentier & Alan West-Durán, “Music in Cuba”, *Transition* 81/82 (2000), 172-228: 211, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/3137455>.

¹¹⁷ Είδος κουβανικής αφηγηματικής φωνητικής μουσικής, το οποίο προήλθε από την αγροτική λαϊκή παράδοση της Κούβας και ήταν δημοφιλές στις αγροτικές, καθώς και αστικές περιοχές στα τέλη του 20^{ου} αιώνα. William Gradante, “Guajira”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11889>.

¹¹⁸ Είδος ευρωπαϊκής μουσικής του 19^{ου} αιώνα με έντονα στοιχεία δεξιοτεχνίας και ρομαντισμού, το οποίο παιζόταν σε αριστοκρατικά ή αστικά σπίτια, με κυρίαρχο μουσικό όργανο το πιάνο, και εξέφραζε την οικιακή αστική ψυχαγωγία. Melanie Spanswick, “Salon Music”, *The Classical Piano and Music Education Blog*, 27/9/2013, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://melaniespanswick.com/2013/09/27/salon-music/>.

¹¹⁹ Huston, “The Afro-cuban and the Avant-garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer”, 14.

μπορούσε να ονομαστεί «Creole». ¹²⁰ Η ένωση του ρυθμού και των μουσικών οργάνων σε όλες τις υπόλοιπες κουβανικές ορχηστρικές μορφές μέσω του ρυθμικού παράγοντα αφρικανικής προέλευσης, καθώς και οι υπόλοιπες μουσικές παράμετροι συνενώθηκαν. Τρόποι παιξίματος της κιθάρας πέρασαν στις *contradanzas* του Manuel Saumell για πιάνο, στις οποίες η αρμονία τους θυμίζει δυτικοευρωπαϊκές επιρροές του 19^{ου} αιώνα, όπως το μουσικό ύφος του Schubert. Επίσης, η τεχνική του *apreggio* της κιθάρας χρησιμοποιήθηκε στα *montuno* ¹²¹ στα μέρη του πιάνου, καθώς και στις *danzones*. Ρυθμικά στοιχεία του *danzón*, της *danza* και της *contradanza* ¹²² του 19^{ου} αιώνα παρατηρούνται μάλιστα στα έργα για πιάνο του Ignacio Cervantes και η ρομαντική αρμονία τους θυμίζει τη γραφή του Chopin. ¹²³

Έτσι, το πρώτο αποφασιστικό βήμα της Κούβας προς τη διαμόρφωση μιας εθνικής μουσικής ταυτότητας πραγματοποιήθηκε κατά τον 19^ο αιώνα από τον Ignacio Cervantes (1847-1905), τον σημαντικότερο Κουβανό συνθέτη της γενιάς του. ¹²⁴ Ο ίδιος ήταν μαθητής των Louis Moreau Gottschalk και Nicolas Ruiz Espadero, και στη συνέχεια του Antoine-François Marmontel στο Ωδείο του Παρισιού, και είχε μια επιτυχημένη καριέρα ως πιανίστας. ¹²⁵ Σημαντικό έργο του παραπάνω συνθέτη αποτελεί το *45 Danzas cubanas* για πιάνο (1875–1895). ¹²⁶ Πιο συγκεκριμένα, πολλά μέρη του έργου αυτού είναι *contradanzas* και συνδυάζουν στοιχεία της ντόπιας λαϊκής μουσικής με αφροκουβανικές και *guajiro* (Hispanic rural) παραδόσεις σε ρομαντικό ύφος για πιάνο. ¹²⁷ Το αφροκουβανικό κίνημα, ωστόσο, άρχισε να εξαπλώνεται το 1923, όταν μια ομάδα κομμουνιστών ποιητών, καλλιτεχνών και μουσικών ίδρυσαν το Grupo Minorista. Στόχος αυτού του καλλιτεχνικού κύκλου ήταν να εξερευνήσει τους πλούσιους καλλιτεχνικούς πόρους της Κούβας, όπως προήλθαν από την αφρικανική κληρονομιά. Αξιόλογοι συνθέτες που σχετίζονται με τις παραπάνω εθνοκεντρικές τάσεις στην Κούβα ήταν οι Amadeo Roldán (1900-1939) και Alejandro García Caturla (1906-1940), οι οποίοι συμπεριέλαβαν στην έντεχνη μουσική τους δημιουργία αφροκουβανικά ρυθμικά και μετρικά στοιχεία. ¹²⁸ Οι στυλιστικές ιδιαιτερότητες του εντυπωσιακού έργου του Roldán διακρίνονται καλύτερα στη σειρά των έξι *Rítmicas* (1930) για διάφορα όργανα και ειδικότερα στην προτελευταία, η οποία είναι γραμμένη εξ ολοκλήρου για αφροκουβανικά κρουστά. ¹²⁹ Επίσης, όσον αφορά τον Caturla είχε εκδώσει πολλά από τα έργα του στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α. Μερικά από τα πιο αντιπροσωπευτικά του έργα είναι τα *La rumba* (1933), *Tres danzas cubanas* (1937) για ορχήστρα, καθώς και πολλές συνθέσεις του πάνω σε αφροκουβανικά ποιήματα του Alejo Carpentier και του Nicolás Guillén. ¹³⁰

¹²⁰ Είδος παραδοσιακής κουβανικής μουσικής, το οποίο επηρεάστηκε από την ευρωπαϊκή και αφρικανική κουλτούρα. Charles Garrett, “Creole Music”, *Grove Music Online*, 31/1/2014, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256245>.

¹²¹ Ο όρος *montuno* στη αφροκουβανική jazz και salsa αναφέρεται σε μια μουσική φράση ενός κομματιού, η οποία επαναλαμβάνεται από το πιάνο ως *ostinato*. [The Editors of Grove Music Online], “Montuno”, *Grove Music Online*, 2003, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J643300>.

¹²² Ευρωπαϊκές χορευτικές μουσικές φόρμες που κυριάρχησαν στη μουσική της Κούβας από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Gerard Béhague & Robin Moore, “Cuba, Republic of”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 24/04/2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06926>.

¹²³ Leo Brouwer, *La Música, lo Cubano y la Innovación* (Cuba: Editoriales Letras cubanas, 1982), 14-15.

¹²⁴ Alejo Carpentier & Ethel S. Cohen, “Music in Cuba (1523-1900)”, *The Musical Quarterly* 33, no. 3 (1947), 365-80: 378, ανακτήθηκε στις 26/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/739289>.

¹²⁵ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹²⁶ Carpentier & Cohen, “Music in Cuba (1523-1900)”.

¹²⁷ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹²⁸ José Manuel Lezcano, “African-Derived Rhythmical and Metrical Elements in Selected Songs of Alejandro García Caturla and Amadeo Roldán”, *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 12, no. 2 (1991), 173-186: 173-174, 179, ανακτήθηκε στις 26/2/2021, <https://doi.org/10.2307/780088>.

¹²⁹ Nikolasa Tejero, “Nationalism and its Expression in Cuba’s Art Music: The Use of Folklore in Mario Abril’s “Fantasia (Introduction and Pachanga)” for Clarinet and Piano” (PhD diss., University of Kentucky, 2011), 51-52.

¹³⁰ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

Ο José Ardévol (1911-1981) ήταν η προσωπικότητα που κυριάρχησε από τη δεκαετία του 1930 στο μουσικό προσκήνιο της Κούβας ως συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας και δάσκαλος. Προσέφερε σε πολλούς νέους μαθητές του γνώσεις θεωρητικών και σύνθεσης, ενώ συνέβαλε στην ίδρυση του Grupo de Renovación Musical (1942-1948) στην Αβάνα, το οποίο προώθησε μια πιο διεθνιστική άποψη για τη σύγχρονη μουσική και περιθωριοποίησε το ντόπιο εθνικισμό.¹³¹ Οι μαθητές του Ardévol που ανήκαν στην ομάδα αυτή και ξεχώρισαν ήταν οι Serafín Pro, Gisela Hernández, Edgardo Martín, Harold Gramatges, Julián Orbón, Hilario González και Argeliers León.¹³² Το μανιφέστο της ομάδας δήλωσε, ωστόσο, ότι «ένας εθνικός παράγοντας είναι απαραίτητος στη μουσική δημιουργία, με την έννοια ότι ολόκληρη η καλλιτεχνική έκφραση εμφανίζεται μέσα σε ένα [σ.σ. εθνικά προσδιορισμένο] πολιτισμικό περιβάλλον». Ως συνθέτης ο Ardévol, μετατοπίστηκε σταδιακά από ένα αυστηρό νεοκλασικό στυλ προς ένα μοντέρνα «νέο-εθνικό» ύφος στο οποίο μύησε, εν συνεχεία, και άλλους συνθέτες στην Κούβα. Από την άλλη, Κουβανοί συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, οι οποίοι εξελίχθηκαν ανεξάρτητα, είναι οι Carlo Borbolla, Félix Guerrero Díaz και Aurelio de la Vega. Ο τελευταίος, μάλιστα, είναι πιο γνωστός συνθέτης στο εξωτερικό, έχει γράψει μουσική σε ατονικό ιδίωμα και στράφηκε στην ηλεκτρονική μουσική κατά τη δεκαετία του 1960.¹³³ Κατά τη δεκαετία του 1950 οι πρωτοπόροι της avant-garde μουσικής ήταν οι Juan Blanco, Carlos Fariñas, αλλά και ο Leo Brouwer στα πρώτα του βήματα.¹³⁴ Όλοι αυτοί πειραματίστηκαν με ηλεκτρονικές, αλεατορικές, σειραϊκές, καθώς και μετασειραϊκές τεχνικές.¹³⁵

Οι πολιτικές αλλαγές που προέκυψαν, όμως, από τη σοσιαλιστική Επανάσταση του 1959 αναδιαμόρφωσαν την κουβανική μουσική δραστηριότητα. Η υποστήριξη του πολιτισμού και των τεχνών με διάφορους τρόπους αποτελούσε προτεραιότητα της κυβέρνησης. Έτσι, τα πανεπιστήμια Escuela Nacional de Arte και Escuela Nacional de Instructores de Arte δημιουργήθηκαν από την κυβέρνηση του Castro το 1961 σχεδόν ταυτόχρονα με την εισβολή των Η.Π.Α. στον κόλπο των Χοίρων.¹³⁶ Πολλές και διαφορετικές μορφές μουσικής έκφρασης άνθισαν στην Κούβα,¹³⁷ ενώ άλλες περιθωριοποιήθηκαν και λογοκρίθηκαν. Η κρατική πολιτική του πολιτισμού περιελάμβανε δωρεάν εκπαίδευση, υγειονομική περίθαλψη και σχετικά ικανοποιητικούς μισθούς για πολλούς ερμηνευτές, με περιορισμούς όμως στην προσωπική έκφραση, έλλειψη επαρκούς υλικού για μελέτη, καθώς και δυσκολία στην πραγματοποίηση ταξιδιών στο εξωτερικό. Ωστόσο, η καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία χρηματοδοτείται από το κράτος, αυξήθηκε μετά το 1959 και το νησί συνεχίζει να παράγει υψηλού επιπέδου καλλιτέχνες έως και σήμερα.¹³⁸

Μία από τις πιο γνωστές μορφές μουσικής έκφρασης η οποία σχετίζεται με την κουβανική Επανάσταση ονομάζεται Nueva trova.¹³⁹ Ο όρος trova αποδόθηκε σε κιθαρίστες-συνθέτες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η Nueva trova αποτελεί μια μορφή μουσικής διαμαρτυρίας της Λατινικής Αμερικής, η οποία περιλαμβάνει ποικιλόμορφες στυλιστικές επιρροές από

¹³¹ Victoria Eli Rodríguez, “Ardévol (Gimbernat), José”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 26/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01201>.

¹³² Tejero, “Nationalism and its Expression in Cuba’s Art Music: The Use of Folklore in Mario Abril’s “Fantasia (Introduction and Pachanga)”, 58.

¹³³ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹³⁴ Charles W. White, “Report on Music in Cuba Today”, *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 13, no. 2 (1992), 234-242: 234-238, ανακτήθηκε στις 5/2/2020, <https://doi.org/10.2307/948086>.

¹³⁵ Malena Kuss, “Review: *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives* by Peter Manuel”, *Notes* 50, no. 3 (1994), 934-941: 940, ανακτήθηκε στις 26/2/2021, <https://doi.org/10.2307/898544>.

¹³⁶ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹³⁷ Robin D. Moore, “Music and Social Change in the First Years”, Στο *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 56-79: 63, University of California Press, (2006), ανακτήθηκε στις 5/2/2020, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ppkc2.7>.

¹³⁸ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹³⁹ Peter Manuel, “Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba”, *Popular Music* 6, no. 2 (1987), 161-178: 173, ανακτήθηκε στις 5/2/2020, <http://www.jstor.org/stable/853419>.

κουβανικά παραδοσιακά και δημοφιλή είδη, από τη jazz, αργότερα το rock'n'roll, καθώς και από την ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική, η οποία επεκτάθηκε και έγινε γνωστή και στις Η.Π.Α., αλλά και την Ευρώπη. Αναδείχθηκε ως αναγνωρισμένο κίνημα στα τέλη της δεκαετίας του 1960.¹⁴⁰ Οι στίχοι τραγουδιών του ρεπερτορίου Nueva trova ποικίλλουν στο ύφος, πηγάζουν από την εθνική-επαναστατική μουσική του Carlos Puebla κατά τον 19^ο αιώνα¹⁴¹ και παρουσιάζουν μια απόπειρα αντίστασης στην εμπορική κυριαρχία, την πολιτική αδικία, τον σεξισμό, την αποικιοκρατία και άλλα συναφή κοινωνικοπολιτικά ζητήματα.¹⁴²

Οι Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola αποτελούσαν μερικούς από τους αντιπροσωπευτικούς μουσικούς της Nueva trova.¹⁴³ Στην αρχή, οι καλλιτέχνες αυτού του μουσικού κινήματος διατηρούσαν μια τεταμένη σχέση με την κυβέρνηση, η οποία θεωρούσε το ενδιαφέρον τους για τη μουσική διαμαρτυρίας της Βόρειας Αμερικής ως μια εκδήλωση της καπιταλιστικής παρακμής.¹⁴⁴ Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, όμως, πολλοί από τους ίδιους καλλιτέχνες έλαβαν ευρεία υποστήριξη και μετατράπηκαν σε διεθνείς εικόνες του σοσιαλισμού και της κουβανικής μουσικής δημιουργίας ταυτόχρονα. Από τη δεκαετία του 1970, οι πιο σημαντικές φιγούρες της κουβανικής πρωτοπορίας ήταν οι Héctor Angulo, Cálixto Álvarez, Roberto Valera, José Loyola και Sergio Fernández Barroso. Με την ίδρυση μάλιστα του Instituto Superior de Arte κατά το 1976¹⁴⁵ εμφανίστηκε μια ιδιαίτερη ομάδα συνθετών, συμπεριλαμβανομένων των Jorge Garciamorúa, Carlos Malcolm, Juan Piñera, José Angel Pérez Puentes, Magaly Ruiz και Efraín Amador. Η σημαντική μουσική παραγωγή αυτών των συνθετών από τη δεκαετία του 1970 επιβεβαίωσε τον πλούτο και την ποικιλία της σύγχρονης κουβανικής έντεχνης μουσικής.¹⁴⁶

Όσον αφορά τους Κουβανούς τραγουδιστές διαμαρτυρίας, της δεκαετίας του 1990, όπως είναι οι Carlos Varela και Gerardo Alfonso, πρόκειται για καλλιτέχνες που έχουν επηρεαστεί περισσότερο από τη rock μουσική¹⁴⁷ και μερικοί μάλιστα ασκούσαν κριτική στην πολιτική της κυβέρνησης πιο ελεύθερα. Έτσι, στα μέσα της δεκαετίας του 1990, μια πολιτικά προσανατολισμένη εκδοχή της κουβανικής rap μουσικής έγινε γνωστή ως «rap consciente» με πρωταγωνιστές τα συγκροτήματα Los Aldeanos, Doble Filo, Hermanos de Causa, Obsesión και άλλα.¹⁴⁸ Παρόλο που η πολιτικοποιημένη rap είχε μεγάλη απήχηση, εξαλείφθηκε από το μουσικό προσκήνιο μετά το 2002, λόγω της ολοένα και αυξανόμενης δημοτικότητας της χορευτικής μουσικής reggaetón.¹⁴⁹ Κατά συνέπεια, μετά την οικονομική κρίση του 1989, οι μουσικοί προσπάθησαν ενεργά να ηχογραφήσουν και να περιοδεύσουν στο εξωτερικό, προωθώντας το έργο τους στη διεθνή σκηνή. Παρόλο που το αμερικανικό οικονομικό εμπάργκο παρέμενε μάλιστα σε ισχύ, τόσο οι Αμερικάνοι όσο και το Κουβανικό Κομμουνιστικό Κόμμα χρησιμοποίησαν τη μουσική ως μέσο προπαγάνδας για οικονομικούς σκοπούς, όπως τη δημιουργία σταθερού νομίσιματος μετά την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης. Ταυτόχρονα, τόσο οι καλλιτέχνες της jazz στο νησί, όσο και εξόριστοι καλλιτέχνες όπως και τα συγκροτήματα χορού, είχαν λάβει ευρεία αναγνώριση.¹⁵⁰

¹⁴⁰ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹⁴¹ Manuel, “Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba”, 173.

¹⁴² Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹⁴³ Jan Fairley, “Nueva Trova”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52411>.

¹⁴⁴ Manuel, “Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba”, 174.

¹⁴⁵ Robert Stevenson & Victoria Eli Rodríguez, “Havana”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12587>.

¹⁴⁶ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹⁴⁷ Fairley, “Nueva Trova”.

¹⁴⁸ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

¹⁴⁹ Geoffrey Baker, “¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba”, *Ethnomusicology* 49, no. 3 (2005), 368-402: 370, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/20174403>.

¹⁵⁰ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

Η σύγχρονη κουβανική μουσική, λοιπόν, είναι ευρέως διαδεδομένη, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής που δημιουργήθηκε αποκλειστικά στην Κούβα και η οποία αποτελεί και τη συντριπτική πλειοψηφία της συνολικής παραγωγής. Παρόλο που η Κούβα παρουσιάζει εξαιρετικούς μουσικούς που ήταν εξόριστοι, όπως την Celia Cruz και τον Willie Chirino, οι οποίοι διέπρεψαν στην latin-pop μουσική παράδοση, τα περισσότερα σημαντικά κουβανικά δημοφιλή συγκροτήματα παρέμειναν στην Κούβα. Η μουσική όλων των παραπάνω αποτελεί ακόμα πηγή ποικίλων καινοτομιών που προέρχονται από περιοχές όπου άνθισε η αμερικανική salsa (Μαϊάμι, Λος Άντζελες, Νέα Υόρκη).¹⁵¹ Επίσης, όσον αφορά ένα είδος πειραματικής μουσικής του δρόμου με στοιχεία παραδοσιακής κουβανικής μουσικής καθώς και jazz, rock και funk μουσικής, διακρίνεται το συγκρότημα N. G. La Banda.¹⁵² Παράδειγμα μίξης jazz με pop αποτελούν οι Irakere,¹⁵³ ενώ χορευτικής, παραδοσιακής κουβανικής, καθώς και ευρωπαϊκής rock και funk μουσικής, οι Los Van Van.¹⁵⁴ Παράλληλα, στο είδος της latin jazz έχει διακριθεί ο χαρισματικός πιανίστας Gonzalo Rubalcaba, ο οποίος είναι επηρεασμένος από την αφροκουβανική και αμερικανική jazz,¹⁵⁵ ενώ ένα συγκρότημα που συνδυάζει παραδοσιακά και πρωτότυπα στοιχεία, αλλά εξειδικεύεται στις κλασικές αφροκουβανικές μορφές, όπως το son montuno, καθώς και σε ολοκαίνουργια reggae fusions, ονομάζεται Cubanismo. Τέλος, ο Ruben Gonzalez αποτελεί έναν σημαντικό πιανίστα, ο οποίος ασχολήθηκε με ένα πιο ήπιο, ποιητικό και αυτοσχεδιαστικό στυλ, αντλώντας ταυτόχρονα στοιχεία από την προϋπάρχουσα κουβανική μουσική του παρελθόντος.¹⁵⁶

Η μουσική της Κούβας, λοιπόν, στο σύνολό της αποτελεί ένα κράμα ισπανικών, αφρικανικών, εγχώριων, αλλά και διεθνών μουσικών στυλ. Στη χώρα έχουν αναπτυχθεί ποικίλα εθνικά μουσικά είδη που μαρτυρούν τη μοναδική πολιτισμική ιστορία του νησιού. Σύμφωνα με Κουβανούς μελετητές μάλιστα, ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα της Επανάστασης ήταν ότι ανέδειξε την αφρικανική παράδοση, αποθαρρύνοντας και εξαλείφοντας σε μεγάλο βαθμό τις ρατσιστικές τάσεις που κυριαρχούσαν απέναντι της. Συνεπώς, η ενσωμάτωση της αφρικανικής τελετουργικής μουσικής και του χορού στη νέα σοσιαλιστική κουλτούρα οδήγησε στην ανάκτηση της εθνικής κληρονομιάς της Κούβας.¹⁵⁷ Η κουβανική μουσική, λοιπόν, μπορεί να γίνει κατανοητή ως ένα μίγμα διαφορετικών στυλ και τάσεων που έχουν επηρεάσει το ένα το άλλο σε διαφορετικούς βαθμούς με την πάροδο του χρόνου, με αποτέλεσμα η χώρα να εξακολουθεί να αποτελεί έναν δυναμικό χώρο μουσικής δημιουργίας, παρά τις σοβαρές οικονομικές δυσκολίες και την πολιτική απομόνωση που βίωσαν οι πολίτες της στο πέρασμα των πρόσφατων χρόνων της ιστορίας της.¹⁵⁸

¹⁵¹ Timothy Brennan, “Cuban Music Guide”, *Transition* no. 81/82 (2000), 229-230: 230, ανακτήθηκε στις 5/12/2020, <http://www.jstor.org/stable/3137456>.

¹⁵² Kevin Moore, “History of NG La Banda”, *Timba*, 2001, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://www.timba.com/artists/ng-la-banda>.

¹⁵³ Lise Waxer, “Irakere”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48887>.

¹⁵⁴ Lise Waxer, “Los Van Van”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48886>.

¹⁵⁵ Steve Huey, “Gonzalo Rubalcaba”, *All Music*, ανακτήθηκε στις 27/2/2021, <https://www.allmusic.com/artist/gonzalo-rubalcaba-mn0000950334/biography>.

¹⁵⁶ Brennan, “Cuban Music Guide”, 230.

¹⁵⁷ Kronenberg, “Culture, Nation and Social Cohesion: a Scrutiny of Revolutionary Cuba”, 56-58.

¹⁵⁸ Béhague & Moore, “Cuba, Republic of”.

Κεφάλαιο 2: Ο Leo Brouwer και το έργο του

Η ζωή, οι σπουδές και η καλλιτεχνική πορεία του Leo Brouwer

Ο Leo Brouwer (Juan Leovigildo Brouwer Mezquida)¹⁵⁹ είναι Κουβανός συνθέτης, κιθαρίστας, διευθυντής ορχήστρας, δάσκαλος και συγγραφέας,¹⁶⁰ ο οποίος γεννήθηκε στην Αβάνα την 1^η Μαρτίου 1939.¹⁶¹ Κατά την παιδική του ηλικία ο Brouwer, σε αντίθεση με άλλους σημαντικούς καλλιτέχνες, έζησε σε ένα περιβάλλον με σχετικά πιο περιορισμένα μουσικά, καλλιτεχνικά ή εν γένει πολιτισμικά ερεθίσματα. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, «στα πρώτα μου χρόνια δεν είχα επαφή με πίνακες ή ζωγράφους ή μουσική», πράγμα βέβαια μάλλον παράξενο αν αναλογιστεί κανείς ότι η γιαγιά του ήταν η πιανίστα και παιδαγωγός Ernestina Lecuona (1882-1951) και αδερφός της ο παγκοσμίως φήμης Κουβανός συνθέτης και πιανίστας Ernesto Lecuona (1896-1963). Οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής του νεαρού Leo δεν ήταν ευνοϊκές για την πολιτιστική ανάπτυξη της Κούβας, καθώς το δικτατορικό καθεστώς οδηγούσε τους Κουβανούς καλλιτέχνες στην αποκοπή από τις κουβανικές πολιτισμικές ρίζες, σύμφωνα τουλάχιστον με τα λεγόμενα του συνθέτη.¹⁶² Ο ίδιος, ως νέος, παρακολουθούσε περισσότερο τη δημοφιλή παρά την έντεχνη μουσική.¹⁶³ Επίσης, σε ηλικία εννέα ετών επηρεάστηκε σημαντικά από την τελετουργική μουσική Yoruban, τη θρησκευτική παράδοση της Δυτικής Αφρικής, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την εθνική κληρονομιά του νησιού.¹⁶⁴ Όταν έγινε δώδεκα ετών, ο Brouwer ξεκίνησε μαθήματα κιθάρας με τον πατέρα του, θαυμαστή και ερασιτέχνη εκτελεστή της μουσικής των Villa-Lobos, Tárrega και Granados, μεταξύ άλλων. Τα μαθήματα με τον πατέρα του τον βοήθησαν να μάθει να παίζει κιθάρα πρακτικά, ακούγοντας, χωρίς να διαβάσει παρτιτούρες.¹⁶⁵ Μέσα σε μερικούς μήνες, ο νέος αλλά χαρισματικός μαθητής άρχισε να παίζει τα πρώτα του *Chôros* και *Preludes*, μερικές από τις πιο αξιοσημείωτες συνθέσεις του Heitor Villa-Lobos, καθώς και εξίσου αξιόλογα έργα, όπως τα *Preludes* και *Mazurkas* του Francisco Tárrega.¹⁶⁶ Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Brouwer προσελκυστήκε επίσης έντονα από την φλαμένκο κιθάρα¹⁶⁷ και μάλιστα σκεφτόταν να υιοθετήσει αυτό το στυλ παιχνιδιού και στην κλασική κιθάρα.¹⁶⁸

Το 1953, όμως, ξεκίνησε τις συστηματικές σπουδές του στην κιθάρα με τον Isaac Nicola (1916-1997), ιδρυτή της κουβανικής σχολής κιθάρας.¹⁶⁹ Ο Nicola προέρχονταν από ένα καλλιτεχνικά διαμορφωμένο περιβάλλον όπου η κλασική κιθάρα βρισκόταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, όντας ο ίδιος κάποτε μαθητής του Emilio Pujol.¹⁷⁰ Αυτός ο διάσημος, λοιπόν,

¹⁵⁹ Josina Nina Fourie-Gouws, “The Solo Classical Guitar Concerto: A Soloist’s Preparatory Guide to Selected Works” (MA diss., University of Pretoria, 2017), 108.

¹⁶⁰ Paul Century, “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”, *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 8, no. 2 (1987), 151-171: 151, 153, 162, ανακτήθηκε στις 19/2/2021, <https://doi.org/10.2307/780096>.

¹⁶¹ Victoria Eli Rodríguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 18/7/2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>.

¹⁶² Clive Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, *Tempo* 62, no. 245 (2008), 30-46: 31-32, ανακτήθηκε στις 5/2/2020, <http://www.jstor.org/stable/40072820>.

¹⁶³ Dean Paul Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer” (MA diss., University of Southern California, 1981), 6.

¹⁶⁴ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 16.

¹⁶⁵ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 32.

¹⁶⁶ Constance McKenna, “An Interview with Leo Brouwer”, *Guitar Review* 75 (1988), ανακτήθηκε στις 26/3/2021, <http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>.

¹⁶⁷ Σίση Κορίτου, *Leo Brouwer: Η Νιότη στη Μουσική* (Αθήνα: Νάκας-Παπαρηγορίου, 1988), 60.

¹⁶⁸ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 32.

¹⁶⁹ Alec O’Leary, “Exploring the Patterns, Figures and Flowing Ideas of Leo Brouwer” (BA diss., Dublin Institute of Technology Conservatory of Music and Drama, 2003), 1.

¹⁷⁰ Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, 6.

παιδαγωγός προσέφερε στον μαθητή του ένα καθοριστικό μουσικό υπόβαθρο, καθώς η δική του εκπαίδευση είχε τις ρίζες της στις σχολές κιθάρας των Aguado και Tárrega.¹⁷¹ Μέσω της επιρροής του Nicola, ο Brouwer γνώρισε για πρώτη φορά τη μουσική της Αναγέννησης, του Μπαρόκ, καθώς και σημαντικά έργα κιθάρας του 19^{ου} αιώνα.¹⁷² Έτσι, αποφάσισε να εγκαταλείψει το φλαμένκο στυλ παιξίματος και να αφιερωθεί εξ ολοκλήρου στην κλασική κιθάρα και στην αντίστοιχη αισθητική και ύφος μουσικής ερμηνείας.¹⁷³ Αφού μαθήτευσε με τον Nicola για περίπου ακόμη δύο χρόνια, ο Brouwer κατάφερε να κατακτήσει ένα μεγάλο μέρος του υπάρχοντος ρεπερτορίου της κιθάρας¹⁷⁴ και αποφάσισε να ασχοληθεί με τη σύνθεση μουσικής για το όργανο.¹⁷⁵ Επιπλέον, ο νεαρός καλλιτέχνης απέκτησε και γνώσεις στο πιάνο, το κοντραμπάσο, το βιολοντσέλο, το κλαρινέτο, το φλάουτο, καθώς και σε διάφορα χάλκινα πνευστά.¹⁷⁶ Αυτές οι γνώσεις τον βοήθησαν, αργότερα, στη σύνθεση μουσικής για ορχήστρα, για σύνολα μουσικής δωματίου και για σόλο όργανα πλην κιθάρας.¹⁷⁷

Το 1955, λοιπόν, ξεκίνησε την κιθαριστική σολιστική του καριέρα και, ως αυτοδίδακτος ακόμη συνθέτης, άρχισε να γράφει μουσική (π.χ. *Música para guitarra, Cuerdas y Percusión* και Σουίτα No. 1 για κιθάρα). Τα πρώτα του έργα μάλιστα εκδόθηκαν το 1956.¹⁷⁸ Ένα χρόνο αργότερα ξεκίνησε τις σπουδές του στο Εθνικό Ωδείο Roldán¹⁷⁹ και, κατά το έτος 1959, του απονεμήθηκε υποτροφία για προχωρημένες σπουδές κιθάρας στο Τμήμα Μουσικής του Πανεπιστημίου του Hartford και σύνθεσης στην περίφημη Σχολή Μουσικής Juilliard της Νέας Υόρκης,¹⁸⁰ όπου μαθήτευσε δίπλα στους Isadora Freed, J. Diemante, Joseph Iadone, Vincent Persichetti και Stefan Wolpe.¹⁸¹ Ο Brouwer, λοιπόν, εισήχθη σε υψηλού κύρους εκπαιδευτικά μουσικά περιβάλλοντα και δασκάλους (και στη σύνθεση πλέον), ενώ παράλληλα γνώρισε και πολλούς Κουβανούς καλλιτέχνες και διανοούμενους μέσω των ομάδων της Grupo Minorista και Grupo de Renovación Musical. Όλα αυτά τον βοήθησαν να διαμορφώσει τη δική του μουσική αντίληψη. Ο ίδιος επεδίωκε τη δημιουργία μιας καθολικής μουσικής γλώσσας, η οποία θα διατηρούσε στοιχεία της κουβανικής πολιτισμικής παράδοσης.¹⁸² Επίσης, όντας υποστηρικτής της κουβανικής Επανάστασης του 1959 και λάτρης της Μαρξιστικής ιδεολογίας κατάφερε να εργαστεί ως μουσικός πιο ελεύθερα μετά την ανατροπή του δικτατορικού καθεστώτος της Κούβας.¹⁸³ Έτσι, κατά το 1960 τον συναντούμε να εργάζεται στον κινηματογράφο, ως επικεφαλής του τμήματος μουσικής στο Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).¹⁸⁴

Έναν χρόνο αργότερα ο Brouwer επισκέφθηκε την Ευρώπη, όπου συμμετείχε στο περίφημο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής «Φθινόπωρο της Βαρσοβίας» στην πολωνική πρωτεύουσα, γεγονός που συνέβαλε καθοριστικά στην καλλιτεχνική του εξέλιξη,¹⁸⁵ καθώς ήρθε σε επαφή με πολύ σημαντικούς συνθέτες της μεταπολεμικής ευρωπαϊκής avant-garde και

¹⁷¹ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 32.

¹⁷² Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, 7.

¹⁷³ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 32.

¹⁷⁴ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 16.

¹⁷⁵ Eoin Flood, “The Influence of Santería in Leo Brouwer's Solo Guitar Works (1955–1993)” (PhD diss., Technological University Dublin, 2020), 16.

¹⁷⁶ Keith Baron Shaffer, “Compositional Practices in Leo Brouwer’s *Elogio de la Danza*. Transitions from his Early Style to the Avant-Garde” (MA diss., Ball State University, 2012), 2.

¹⁷⁷ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 32.

¹⁷⁸ O’Leary, “Exploring the Patterns, Figures and Flowing Ideas of Leo Brouwer”, 2.

¹⁷⁹ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 17.

¹⁸⁰ Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, 9.

¹⁸¹ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

¹⁸² Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 18.

¹⁸³ Ο.π., 20.

¹⁸⁴ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

¹⁸⁵ Shaffer, “Compositional Practices in Leo Brouwer’s *Elogio de la Danza*. Transitions from his Early Style to the Avant-Garde”, 4.

όχι μόνο (Luigi Nono, Hans Werner Henze, Ernest Bloch, μεταξύ άλλων).¹⁸⁶ Παράλληλα, συνέθεσε μουσική για περισσότερες από εξήντα ταινίες,¹⁸⁷ ασχολήθηκε με τη δημιουργία (1969) και τη διεύθυνση του Grupo de Experimentación Sonora του ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), ενώ έγινε δάσκαλος και μέντορας των μελών του συγκεκριμένου γκρουπ. Επίσης, εργάστηκε ως μουσικός σύμβουλος στο Radio Habana Cuba (1960-1968) και σε άλλα κουβανικά κρατικά ινστιτούτα.¹⁸⁸ Από το 1961 δίδαξε ανώτερα θεωρητικά στο Ωδείο Roldán της Αβάνα.¹⁸⁹ Μεταξύ άλλων, τα βιβλία του *Síntesis de la armonía contemporánea* και *La música, lo cubano y la innovación* αποτελούν βασικά εγχειρίδια για τη μουσική του 20^{ου} αιώνα στην κουβανική μουσική εκπαίδευση.¹⁹⁰

Μαζί με τους συνθέτες Juan Blanco, Carlos Fariñas και τον μαέστρο Manuel Duchesne Cuzán, ο Brouwer θεμελίωσε το μουσικό κίνημα της avant-garde στην Κούβα κατά τη δεκαετία του 1960¹⁹¹ παρά την οικονομική δυσχέρεια της χώρας έπειτα από το πρόσφατο εμπόργκο των Η.Π.Α. Το 1971 μάλιστα πραγματοποίησε περιοδεία ως σολίστ κιθάρας στην Ευρώπη.¹⁹² Επιπλέον, ο Brouwer υπήρξε ο σημαντικότερος υποστηρικτής του εξαμηνιαίου Havana Concurso y Festival de Guitarra, ενώ το 1981 διορίστηκε κύριος διευθυντής της Εθνικής Συμφωνικής Ορχήστρας της Κούβας. Έχει διευθύνει πολλές άλλες ξένες ορχήστρες, όπως την περίφημη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου, αλλά και την Ορχήστρα της Córdoba στην Ισπανία (ιδρ. 1992), της οποίας υπήρξε για χρόνια καλλιτεχνικός διευθυντής,¹⁹³ όπως αντίστοιχα και σε πολλά σημαντικά φεστιβάλ κιθάρας παγκοσμίως (“World Festival of Guitar” στη Μαρτινίκα, “Toronto Guitar Festival”, Διεθνές Φεστιβάλ της Λιέγης κ.ά.), όπου επίσης έδωσε masterclasses.¹⁹⁴ Επιπλέον, ο Brouwer είναι μέλος της Berlin Akademie der Künste, της UNESCO, της Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de la Angustias στη Γρανάδα (1996) και Ομότιμος Καθηγητής Τέχνης στο Instituto Superior de Arte de Cuba (1996).¹⁹⁵ Ο ίδιος, αφού συνεισέφερε στις κουβανικές και διεθνείς μουσικές σκηνές, είχε την τιμή να του απονεμηθεί το βραβείο Orden Félix Varela από το κράτος της Κούβας, η υψηλότερη τιμή όσον αφορά τον πολιτισμό,¹⁹⁶ ενώ απέρριψε πρόταση βράβευσης από την κυβέρνηση της Γερμανίας.¹⁹⁷ Ο Leo Brouwer έχει στενές σχέσεις με την Ελλάδα και με Έλληνες κιθαριστές, οι οποίοι έχουν ερμηνεύσει έργα του ή έχει γράψει ειδικά για αυτούς (και κυρίως τον Κώστα Κοτσιώλη),¹⁹⁸ έχει παρευρεθεί σε ελληνικά κιθαριστικά φεστιβάλ και έχει διευθύνει ελληνικές ορχήστρες (όπως τις Κρατικές Ορχήστρες Αθηνών και Θεσσαλονίκης).¹⁹⁹ Το έργο του είναι πολύ διαδεδομένο στην ελληνική κιθαριστική ωδειακή εκπαίδευση, αποτελώντας κεντρικό τμήμα του διδασκόμενου, αλλά και του συναυλιακού ρεπερτορίου του οργάνου, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980.

¹⁸⁶ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 19.

¹⁸⁷ Clive Kronenberg, “Cuban Artist, Leo Brouwer, and his Solo Guitar Works: *Pieza sin Título* to *Elogio de la Danza*. A Contextual-Analytical Study” (MA diss.: University of Cape Town, 2000), 53.

¹⁸⁸ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

¹⁸⁹ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional periods”, 21.

¹⁹⁰ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 20.

¹⁹¹ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

¹⁹² Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 19-20.

¹⁹³ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

¹⁹⁴ Century, “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”, 151.

¹⁹⁵ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

¹⁹⁶ Fourie-Gouws, “The Solo Classical Guitar Concerto: A Soloist’s Preparatory Guide to Selected Works”, 108.

¹⁹⁷ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional periods”, 27.

¹⁹⁸ Κορίτου, *Leo Brouwer: Η Νιότη στη Μουσική*, 162.

¹⁹⁹ Vassilis Angelikopoulos, “Guitar Festival Headliners”, *E-Kathimerini*, 21/1/2004, ανακτήθηκε στις 25/3/2021, <https://www.ekathimerini.com/culture/20154/guitar-festival-headliners/>.

Οι περίοδοι συνθετικής δημιουργίας και τα χαρακτηριστικά της μουσικής του

Τρεις περίοδοι μπορούν να εντοπιστούν στο έργο του Leo Brouwer: η «Εθνικιστική» (1955-1962), η «Avant-garde» (1962-1977)²⁰⁰ και η «Εθνικιστική Υπερομαντική» περίοδος²⁰¹ (μετά το 1980), την οποία περιγράφει ο ίδιος ως «Νέα Απλότητα».²⁰² Κατά την πρώτη του δημιουργική φάση ο Brouwer επηρεάστηκε από την κουβανική και latin folk μουσική,²⁰³ χρησιμοποιούσε παραδοσιακές μουσικές μορφές,²⁰⁴ συμπεριλαμβανομένης της σονάτας και των μορφών παραλλαγής, καθώς και τονικές αρμονικές δομές²⁰⁵ με σκοπό την έκφραση της εθνικής μουσικής του ταυτότητας²⁰⁶ (π.χ. *Homenaje a Manuel de Falla, Tres danzas concertantes*).²⁰⁷ Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, παρά την επικρατούσα χρήση της τονικότητας μέσα στα έργα του, μπορεί να διακριθεί μια τάση τμηματοποίησης και τονικής διεύρυνσης στη δομή, καθώς και η χρήση πολλών τονικών κέντρων, εναλλασσόμενα ή και ταυτόχρονα (ως πολυτονικές δομές), μια τάση που παρέμεινε αρκετά σταθερή και στη μετέπειτα πορεία της συνθετικής του δημιουργίας.²⁰⁸ Επίσης, τα πρώτα έργα του Brouwer για κιθάρα περιέχουν μια σειρά θεματικών και ρυθμικών στοιχείων, τα οποία συναντώνται στην παραδοσιακή αφρικανική τελετουργική μουσική και το μελωδικό τους υλικό υπόκειται συνήθως σε μια πιο σύνθετη αρμονική δομή. Όσον αφορά την αρμονική έκφραση του Brouwer, αν και κατά βάση τονική ως προς την τριαδική συγχορδιακή της συγκρότηση, αποκτά μια ιδιαίτερη εξύφανση που καθορίζεται από τη χρήση διάφωνων διαστημάτων, όπως συγκρούσεις διαστημάτων 2^{ας}, τρίτονα, αλλά και χρωματικά διαστήματα. Μερικά χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου είναι τα *Pieza sin titulo* και *Preludio*. Πιο συγκεκριμένα, τα παραπάνω έργα παρουσιάζουν δύο συνήθη αφροκουβανικά συγκοπτόμενα ρυθμικά σχήματα, το tresillo και το cinquillo.²⁰⁹



Παράδειγμα 1.1: Ρυθμός του tresillo²¹⁰



Παράδειγμα 1.2: Ρυθμός του cinquillo²¹¹

Σημαντικά χαρακτηριστικά της μουσικής του Brouwer στη μεσαία του περίοδο είναι η χρήση του ατονικού ιδιώματος, των διευρυμένων τεχνικών, της τυχειότητας (αλεατορισμός), καθώς και ακραίων δυναμικών και ηχοχρωματικών εναλλαγών.²¹² Όσον αφορά τα κιθαρστικά του έργα, αυτά είναι σαφώς επηρεασμένα από τη διεθνή σκηνή της avant-garde την οποία ο συνθέτης παρακολουθούσε, όπως λ.χ. το πολωνικό φεστιβάλ «Φθινόπωρο στη Βαρσοβία» του 1961, το οποίο, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, συνέβαλλε σημαντικά στην καλλιτεχνική του

²⁰⁰ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²⁰¹ Timothy Crist, “Review: Leo Brouwer, Guitar Music, Vol. 3. Naxos Classical CD 8.554195”, *Journal of the Society for American Music* 4, no. 2 (2010), 264–266: 264, <https://doi.org/10.1017/S175219631000009X>.

²⁰² Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²⁰³ Shaffer, “Compositional Practices in Leo Brouwer’s *Elogio de la Danza*. Transitions from his Early Style to the Avant-Garde”, 4.

²⁰⁴ Nick Norton, “Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer”, 2. Διαδικτυακή δημοσίευση: <https://pdfcoffee.com/brouwer-paper-pdf-free.html> (n.d. – χωρίς χρονολόγηση)

²⁰⁵ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²⁰⁶ Norton, “Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer”, 2.

²⁰⁷ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²⁰⁸ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 30.

²⁰⁹ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²¹⁰ Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, 55.

²¹¹ Ο.π., 55-56.

²¹² Shaffer, “Compositional Practices in Leo Brouwer’s *Elogio de la Danza*. Transitions from his Early Style to the Avant-Garde”, 4-5.

εξέλιξη.²¹³ Μερικά σημαντικά έργα αυτή της περιόδου αποτελούν τα *Canticum*, *La espiral eterna*, *Per suonare a due* (τα πρώτα δύο για σόλο κιθάρα, ενώ το τελευταίο για κιθάρα και μαγνητοταινία). Τα παραπάνω έργα περιλαμβάνουν πολλά διαδοχικά χρωματικά cluster, αυστηρά μη τονικά ηχητικά περιβάλλοντα (clashes), απροσδιόριστες ρυθμικές αξίες στις διάρκειες νοτών, καθώς και ποικίλους κρουστούς ήχους που συναντώνται συνήθως σπάνια σε αυτό το εύρος στο κιθαριστικό ρεπερτόριο.²¹⁴ Στα έργα του γενικά της μέσης περιόδου παρατηρούνται στοιχεία σειραϊσμού²¹⁵ (*Sonograma II*), αντιθέσεις στη δομή και την υφή, χαρακτηριστικά μετασειραϊσμού αλλά και αλεατορισμού (*La espiral eterna*),²¹⁶ ποικίλα κουρδίσματα (*Canticum*),²¹⁷ ενώ δε λείπουν και αναφορές σε ποικίλες ιστορικές περιόδους και συνθέτες (π.χ. στους Bach και Beethoven στο *La tradición se rompe..., pero cuesta trabajo*).²¹⁸ Επίσης, σε αυτή την περίοδο κυριαρχούν οι σύνθετες πολυφωνικές υφές, με τη θεματική ανεξαρτησία να διατηρείται στα διάφορα επίπεδα του ηχητικού πλέγματος, καθώς και ο ρυθμικός πλούτος με ποικίλους συνδυασμούς. Άλλες τεχνικές που χρησιμοποίησε μάλιστα ο Brouwer περιλαμβάνουν pedal, ostinati ή ακόμη και αρμονικές/μελωδικές προόδους (sequences, οι γνωστές «αλυσίδες», οι οποίες βέβαια σχετίζονται με ιστορικές αναφορές σε παλαιότερο ρεπερτόριο κι έχουν ένα συμβολιστικό χαρακτήρα).²¹⁹

Εκτός από όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, το μουσικό στυλ της δεύτερης συνθετικής περιόδου απεικονίζει ακόμη τις ποικίλες επιρροές του Brouwer από διάφορες πηγές, όπως είναι η ζωγραφική του Paul Klee, διάφοροι μαθηματικοί τύποι και θεωρίες (Χρυσή Τομή και σειρές Fibonacci), σπειροειδείς δομές κ.ά. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Brouwer τα έργα του προκύπτουν κατά βάση από μια πρωταρχική ηχητική αντίληψη ή εντύπωση, χωρίς αυτό να σημαίνει μια κάποια επιφανειακή αντιμετώπιση της μουσικής από μέρους του. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Χρησιμοποιώ οποιαδήποτε μορφή, ώστε να με βοηθήσει να ανακαλύψω μουσικές μορφές: αυτή ενός φύλλου, ενός δέντρου ή γεωμετρικών συμβολισμών. Όλα αυτά είναι επίσης μουσικές μορφές. Παρά το γεγονός ότι τα έργα μου φαίνονται πολύ δομημένα, αυτό που με ενδιαφέρει είναι ο ήχος».²²⁰ Έτσι, το μεγάλο ενδιαφέρον για την αίσθηση που αφήνει η μουσική, μέσα και από τη συνοδευτική χρήση εξωμουσικών στοιχείων, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της δεύτερης συνθετικής περιόδου του Brouwer.²²¹ Από εκείνη την περίοδο παρουσιάζονται και τα περισσότερα έργα του με χρήση ηλεκτρονικών μέσων.

Ενώ κατά τη δεύτερη περίοδο ο ίδιος ασχολήθηκε κυρίως με τις δομικές και τεχνικές καινοτομίες στη μουσική του, κατά την τρίτη περίοδο της συνθετικής του δημιουργίας, παρατηρείται η επιστροφή στο τονικό ιδίωμα με σαφή περιορισμό στις τεχνικές της avant-garde σε συνδυασμό με παραδοσιακά αφρικανικά ιδιώματα.²²² Από τη δεκαετία του 1980 η επονομαζόμενη «Νέα Απλότητα»²²³ είχε αρχίσει να διακρίνεται στη μουσική του, η οποία

²¹³ Kronenberg, “Cuban Artist, Leo Brouwer, and his Solo Guitar Works”, 45-46.

²¹⁴ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 43.

²¹⁵ Bogdan Vasile Focsaneanu, “An Analysis of Phrase Structures in the First Movement of Leo Brouwer’s *Elogio De La Danza* (1964)” (MA. diss., University of Ottawa, 2012), 3.

²¹⁶ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²¹⁷ Focsaneanu, “An Analysis of Phrase Structures in the First Movement of Leo Brouwer’s *Elogio De La Danza* (1964)”, 3.

²¹⁸ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²¹⁹ Ο.π.

²²⁰ Harm du Plessis, “Lyotard’s Sublime: Its Manifestation in the Musical Aesthetic of Toru Takemitsu and Leo Brouwer” (MA diss., University of Cape Town, 2015), 83.

²²¹ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²²² Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 43.

²²³ Με την εμφάνιση του όρου «Νέα Απλότητα» (1970), πολλοί συνθέτες, όπως και ο Brouwer, στράφηκαν στη χρήση παλαιότερων τεχνικών και μορφών (όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση της Σονάτας), περίτεχνων και πολύπλοκων μελωδικών και ρυθμικών σχημάτων στο πλαίσιο σύνθετων αρμονικών δομών και ηχοχρωμάτων,

περιλαμβάνει νεορομαντικά, μινιμαλιστικά και σύγχρονα τονικά στοιχεία,²²⁴ καθώς και αναφορές προγραμματικού περιεχομένου.²²⁵ Σε αυτήν την τρίτη περίοδο, λοιπόν, κυριαρχεί ο συνδυασμός της τονικότητας με την τροπικότητα²²⁶ ο έντονος λυρισμός, η χρήση ποικίλων πυρηνικών μορφοπλαστικών κυττάρων όσον αφορά τη μουσική δομή και ανάπτυξη, καθώς και η επιστροφή σε παραδοσιακές μουσικές μορφές σε έργα του, όπως τα *Canciones remotas* και *La región más transparente*.²²⁷ Τέλος, εξίσου σημαντικά παραδείγματα αυτής της περιόδου αποτελούν τα έργα *Variations sur un theme de Reinhardt*, η Σονάτα [No. 1], *El rito de los Orishas*, αλλά και το περίφημο *El decamerón negro* του 1981, ένα από τα πιο καθιερωμένα έργα του νεότερου κιθαριστικού ρεπερτορίου παγκοσμίως.²²⁸

Ενώ διάφοροι μουσικοί μελετητές, ακόμη και ο ίδιος ο Brouwer, έχουν διαιρέσει την συνθετική του δημιουργία σε τρεις διαφορετικές περιόδους, φαίνεται καλύτερο να θεωρήσουμε ότι η πορεία του έργου του ακολουθεί μια γραμμική συνέχεια, καθώς καινοτόμα στοιχεία προστίθενται προοδευτικά στην μουσική του γλώσσα ήδη από την πρώτη, τη λεγόμενη «εθνικιστική» του φάση.²²⁹ Ο Brouwer, λοιπόν, συνέθεσε μουσική στοχεύοντας στην έντονη μουσική του έκφραση σε ένα καθολικό επίπεδο με όχι τόσο διαχωρισμένες υφολογικές παραμετροποιήσεις και εγκιβωτισμούς.²³⁰ Επίσης, μέσω των διευρυμένων τεχνικών που χρησιμοποιεί στα έργα του φαίνεται πόσο καλά γνωρίζει σε βάθος την κλασική κιθάρα και θεωρείται ότι είναι ο κύριος ανανεωτής της εκφραστικής και ερμηνευτικής τεχνικής της κατά το β' μισό του 20^{ου} αιώνα. Τα χρωματικά στοιχεία και οι πειραματισμοί του στη μουσική μορφή κατά τη μέση περίοδο, καθώς και η διευρυμένη τονική του γλώσσα σε συνδυασμό με τη χρήση κουβανικών χορευτικών ρυθμών και παραδοσιακών μορφών, είναι χαρακτηριστικά που επίσης διακρίνονται, με διαφορετική βαρύτητα, σε ολόκληρο το έργο του. Αυτός ο εκλεκτικός συνδυασμός στοιχείων, από το καθαρά παραδοσιακό έως το πρωτοποριακό, σε συνδυασμό με τις ανανεωμένες κιθαριστικές τεχνικές και την ιδιόζουσα ηχοχρωματική χρήση του οργάνου τοποθετεί τον Brouwer σε μια εξέχουσα θέση όσον αφορά τους συνθέτες και ερμηνευτές του 20^{ου} αιώνα για την κιθάρα, αλλά και ευρύτερα.²³¹

Εξωμουσικές επιρροές στα έργα του

Στα έργα του Brouwer συναντώνται —ταυτόχρονα με τις μουσικές— και πολλές εξωμουσικές επιρροές.²³² Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούνται ποικίλες ετεροαναφορές σε συγγραφείς, ποιητές, ζωγράφους, φιλοσόφους, χορογράφους, μαθηματικούς, μέχρι και αστρονόμους διαφόρων πολιτισμών, οι οποίοι συνέβαλλαν στη διαμόρφωση της μουσικής του σκέψης και εξερέθισαν τη φαντασία του.²³³ Ιδιαίτερου, λοιπόν, ενδιαφέροντος και αξίας για τον Brouwer

έχοντας ως πρότυπο τους την περίοδο του Ρομαντισμού. Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος I*, μτφ.-επιμ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (Φίλιππος Νάκας: Αθήνα, 1994), 559.

²²⁴ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²²⁵ Shaffer, “Compositional Practices in Leo Brouwer’s *Elogio de la Danza*. Transitions from his Early Style to the Avant-Garde”, 5.

²²⁶ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 34.

²²⁷ Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

²²⁸ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 43.

²²⁹ Norton, “Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer”, 18.

²³⁰ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 38.

²³¹ Norton, “Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer”, 18-19.

²³² Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, 12.

²³³ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 36.

είναι για παράδειγμα οι μαθηματικοί τύποι, όπως η σειρά Fibonacci και η Χρυσή Τομή.²³⁴ Τα παραπάνω χαρακτηριστικά έχουν χρησιμοποιηθεί από τον Bartók, τον Stravinsky, καθώς και από άλλους σύγχρονους συνθέτες.²³⁵ Ακόμη, στα έργα του Brouwer εντοπίζονται σπειροειδείς δομές, οι οποίες συναντώνται σε ποικίλα στοιχεία της φύσης και του σύμπαντος γενικότερα, όπως γαλαξίες αστεριών, κοχύλια, λουλούδια κ.λπ. Όσον αφορά τα δομικά χαρακτηριστικά των έργων του αντλεί στοιχεία και από τον Ελβετό ζωγράφο Paul Klee, από την απεικονιστική εικονογραφική τεχνική του οποίου έχει επηρεαστεί σημαντικά.²³⁶ Ειδικότερα, δεχόμενος επιδράσεις από τις αρχές που διέπουν το σχέδιο (“γραμμές” στον καμβά) και το χρώμα στη ζωγραφική του Klee, ο Brouwer δημιουργεί ιδιαίτερες μελωδικές γραμμές, ηχοχρώματα και πλούσιες ενορχηστρώσεις.²³⁷ Εκτός από τους πίνακες του Klee, ο Brouwer επηρεάστηκε και από γραπτά κείμενα του ίδιου του ζωγράφου, καθώς και από προσωπικότητες όπως ο Ιάννης Ξενάκης και ο Matila Ghyka.²³⁸ Επιπλέον, μέσα στα έργα του Brouwer διακρίνονται ποικίλα παραδοσιακά πολιτισμικά στοιχεία, τα οποία προέρχονται από την ινδουιστική θρησκευτική τελετουργική μουσική παράδοση.²³⁹ Τέλος, ο ίδιος δραστηριοποιήθηκε, στις παραγωγές του μπαλέτου και του κινηματογράφου συνθέτοντας μουσική, ενώ εντρύφησε και στη ζωγραφική από τα νεανικά του κιόλας χρόνια.²⁴⁰ Τόσο οι διευρυμένοι πνευματικοί του ορίζοντες, όσο και το ενδιαφέρον του για την ιστορία και θεωρία του πολιτισμού και τη φιλοσοφία συνέβαλαν επίσης στην εξέλιξη του ως συγγραφέα,²⁴¹ καθιστώντας τελικά τον Brouwer μια πολύπλευρη χαρισματική προσωπικότητα με πολυποίκιλα ενδιαφέροντα και αναζητήσεις.

²³⁴ Focsaneanu, “An Analysis of Phrase Structures in the First Movement of Leo Brouwer’s *Elogio De La Danza* (1964)”, 116-117.

²³⁵ Julia Crowe, “Leo Brouwer at 80: The Maestro Reflects on his Career as a Composer, Arranger, and Conductor”, *Classical Guitar*, 4/6/2018, ανακτήθηκε στις 26/3/2021, <https://classicalguitarmagazine.com/leo-brouwer-at-80-the-maestro-reflects-on-his-career-as-a-composer-arranger-and-conductor/>.

²³⁶ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 36.

²³⁷ Century, “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”, 160.

²³⁸ Ο Matila Costiescu Ghyka (1881-1965), ως αξιωματικός του ναυτικού, μυθιστοριογράφος, ιστορικός, φιλόσοφος, μαθηματικός, ακαδημαϊκός και διπλωμάτης, αποτελεί μία πολύπλευρη προσωπικότητα της Ρουμανικής διασποράς. Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, 12 και Roxana Patras, “Dematerialization and Form-of-Life in Matila Ghyka’s Writings”, *Hermeneia* 17 (2016), 253–265: 253-263, ανακτήθηκε στις 29/5/2021, http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2016/12/24_VARIA_Patras-R.pdf.

²³⁹ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 21.

²⁴⁰ Century, “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”, 160.

²⁴¹ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 36.

Κεφάλαιο 3: Κατάλογος έργων

Τα έργα του Leo Brouwer, στον κατάλογο που ακολουθεί, αναγράφονται ανά είδη με χρονολογική σειρά και διακρίνονται σε ορχηστρικά, φωνητικά, μουσικής δωματίου, σόλο οργανικά, μουσική με ηλεκτρονικά μέσα (ακουστικά όργανα και μαγνητοταινία), μουσική μπαλέτου, σκηνική μουσική, καθώς και μουσική για τον κινηματογράφο (ταινίες μυθοπλασίας), ντοκιμαντέρ ή για την τηλεόραση. Επίσης, προκειμένου να δημιουργηθεί ο συγκεκριμένος κατάλογος, αντλήθηκε υλικό από το βιβλίο *Leo Brouwer: Η Νιότη στη Μουσική* της Σίσης Κορίτου (1988), το λήμμα “Brouwer (Mezquida), Leo” της Victoria Eli Rodríguez (2001) στο *Grove Music Online* (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>), το διαδικτυακό άρθρο “Leo Brouwer (1939-)” (2020) του Andy Daly (<http://www.musicweb-international.com/brouwer/>), τη διδακτορική διατριβή «Η καλλιτεχνική μορφή του Leo Brouwer και η μουσική του για σόλο κιθάρα...» (2011) του Κωνσταντίνου Θ. Χίζαρη, τις μεταπτυχιακές εργασίες των Artur Caldeira “Leo Brouwer Figura incontornável da guitarra” (2011), D. P. Suzuki “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer” (1981) και του Mauricio Esteban Arcos Rodriguez με τίτλο “Nacionalismo Explícito en la Primera Etapa de Leo Brouwer: Un Análisis Teórico Musical de Cuatro Obras para Guitarra” (2013), την ιστοσελίδα *Contemporary Guitar Library* (<https://repertoireguitar.wordpress.com/leo-brouwer/>), το διαδικτυακό άρθρο του Bradford Werner με τίτλο “Leo Brouwer – Sheet Music and Lessons for Classical Guitar” (2020) (<https://www.thisisclassicalguitar.com/leo-brouwer-sheet-music-lessons-classical-guitar/>), καθώς και την ιστοσελίδα *Ediciones Espiral Eterna* (<https://en.eeebrouwer.com/>), η οποία είναι κυρίως αφιερωμένη στο έργο του συνθέτη. Όπως βλέπουμε, η αναζήτηση διαφορετικών πηγών για την εργογραφία του συνθέτη δεν μας παραπέμπει πάντοτε σε επιστημονικά κείμενα. Μεταξύ των παραπάνω πηγών παρατηρούνται ορισμένες διαφορές όσον αφορά τους τίτλους, τις χρονολογίες, την αρίθμηση, καθώς και τη σύνθεση των οργάνων/εκτελεστών αρκετών έργων του Brouwer, οι οποίες θα επισημανθούν σε αντίστοιχες υποσημειώσεις. Τέλος, θα πραγματοποιηθούν ποικίλες αναφορές στην τάση του συνθέτη να αφιερώνει έργα του, να δανείζεται μουσικό υλικό από άλλους σημαντικούς συνθέτες ή να αναφέρεται σε αυτούς (στους τίτλους), καθώς και να τιτλοφορεί έργα του με ονόματα πόλεων, ενδεχομένως λόγω μουσικών φεστιβάλ ή άλλων εκδηλώσεων που διοργανώθηκαν σε αυτές και στις οποίες παραβρέθηκε ο ίδιος, διηύθυνε καλλιτεχνικά ή δίδαξε εκεί.

Ορχηστρικά (συμφωνική ορχήστρα, ορχήστρα, ορχηστρικό σύνολο, σολίστ/σύνολο από σολίστ και ορχήστρα):

- *Musica*, για κιθάρα, έγχορδα και τύμπανα, 1955
- *Tres danzas concertantes*, για κιθάρα και ορχήστρα εγχόρδων, 1958
- *Sonoridades*, για ορχήστρα δωματίου, 1959
- *Balada*, κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα εγχόρδων, 1963
- *Sonograma*, για συμφωνική ορχήστρα, 1964²⁴²
- *Arioso (Homenaje a Charles Mingus)*, για jazz σύνολο και ορχήστρα, 1965²⁴³

²⁴² Το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στον κατάλογο έργων της Rodríguez, ωστόσο στη μεταπτυχιακή εργασία του Suzuki αναφέρεται ως έργο για ορχήστρα δωματίου.

²⁴³ Ο Brouwer αφιερώνει το συγκεκριμένο έργο στον Αμερικάνο μουσικό, συνθέτη και εκτελεστή κοντραμπάσου και πιάνου της jazz μουσικής, Charles Mingus (1922-1979). Brian Priestley, “Mingus, Charles”, *Grove Music Online*, 31/1/2014, ανακτήθηκε στις 2/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257680>. Έτσι και στον Brouwer «η απόδοση φόρου τιμής στο συγκεκριμένο αυτό συνθέτη γίνεται είτε με τη χρήση “δανεισμένου” υλικού από κάποιο ή κάποια έργα του εν λόγω συνθέτη, είτε με τη χρήση συνθετικών τεχνικών

- *Dos conceptos del tiempo*, για δέκα όργανα, 1965
- *Tropos*, για μαθητική ορχήστρα, 1967-69
- *La tradición se rompe ..., pero cuesta trabajo*, για ορχήστρα, 1967-69
- *Exaedros III*, για σόλο κρουστά και δύο ορχηστρικά σύνολα, 1970²⁴⁴
- Κοντσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα (No. 1), 1971²⁴⁵
- Κοντσέρτο για φλάουτο, έγχορδα και πιάνο, 1972
- *Controversia (Sonograma IV)*, για ορχήστρα, 1972²⁴⁶
- *Controversia II*, για δύο ορχήστρες από κιθάρες, 1975
- *Anima Latina (Madrigali guerrieri ed amorosi)*, για ορχήστρα, 1977
- Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, 1978²⁴⁷
- *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*, για ορχήστρα από κιθάρες, 1979
- *Canción de gesta*, για ορχήστρα, 1979²⁴⁸
- *Concierto de Lieja. "Quasi una fantasia"* (No. 2), για κιθάρα και ορχήστρα, 1980²⁴⁹
- *La Guerra de las galaxias*, συμφωνική σουίτα σε θέματα του John Williams, 1983²⁵⁰
- *Retratos Catalanes*, για κιθάρα και μικρή ορχήστρα, 1983
- *Canciones remotas*, για ορχήστρα εγχόρδων, 1984
- *Paisaje Cubano con lluvia*, για ορχήστρα ή κουαρτέτο από κιθάρες, 1984
- Κοντσέρτο για άρπα και ορχήστρα, 1985
- *Paisaje Cubano Con Rumba*, σε τέσσερις εκδοχές: για φλάουτα και τέσσερα προηχογραφημένα κανάλια (μαγνητοταινίες), για κουαρτέτο σαξοφώνων, για κρουστά και για κουαρτέτο από κιθάρες 1985
- *Concierto Elegiaco* (No. 3), για κιθάρα και ορχήστρα, 1986
- *Beatlerianas (From Yesterday to Penny Lane)*, για κιθάρα και ορχήστρα εγχόρδων, 1986²⁵¹

που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα μαζί του»: Χίζαρης, «Η καλλιτεχνική μορφή του Leo Brouwer και η μουσική του για σόλο κιθάρα», 116.

²⁴⁴ Το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στον κατάλογο έργων της Rodriguez, ωστόσο στη διδακτορική διατριβή του Χίζαρη αναγράφεται ως *Exaedros I*, για έξι όργανα ή πολλαπλάσια και μαγνητοταινία, 1969.

²⁴⁵ Στη διδακτορική διατριβή του Χίζαρη αναγράφεται ως έργο του 1972.

²⁴⁶ Το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στον κατάλογο έργων της Rodriguez, ωστόσο στη διδακτορική διατριβή του Χίζαρη αναγράφεται ως *Sonograma IV "Controversia"* ο *"La guerra de guerrillas"* για δυο ορχήστρες και δυο μαέστρους, 1972.

²⁴⁷ Στη διδακτορική διατριβή του Χίζαρη αναφέρεται ως έργο του 1976.

²⁴⁸ Το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στον κατάλογο έργων της Rodriguez, ωστόσο στη διδακτορική διατριβή του Χίζαρη αναγράφεται ως *Cancion de gesta*, για ορχήστρα πνευστών, άρπα, πιάνο και κρουστά, 1978. Επίσης, τόσο αυτό το έργο, όσο το Κουαρτέτο εγχόρδων No. 2 και το *Cantigas del tiempo nuevo*, αποδίδουν φόρο τιμής στη μνήμη του Κουβανού επαναστάτη, Che Guevara και φανερώνουν τις επαναστατικές ιδέες που χαρακτηρίζουν τον Brouwer εκείνη την περίοδο.

²⁴⁹ Το συγκεκριμένο κοντσέρτο είναι αφιερωμένο στην πόλη Λιέγη του Βελγίου, όπου διοργανώνεται και το διάσημο ομώνυμο φεστιβάλ κιθάρας. Επίσης, ο Brouwer συμμετείχε σε πολλά φεστιβάλ του κόσμου, όπως του Τόκιο, του Ελσίνκι, του Τορόντο, της Αθήνας κ.ά. Έτσι, έχει την τάση μέσω των κοντσέρτων του να αποδίδει φόρο τιμής στις πόλεις που τον υποδέχτηκαν στα φεστιβάλ κιθάρας τους, καθώς και στις ορχήστρες τους ως μαέστρο. Kronenberg, "Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a 'Universal Language'", 36 και Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 197.

²⁵⁰ Απόδοση φόρου τιμής στον Αμερικάνο συνθέτη μουσικής κινηματογράφου και διευθυντή ορχήστρας, John Williams (γεν. 1932) – και όχι στον ομώνυμο γνωστό κιθαρίστα, στον οποίο όμως ο Brouwer έχει αφιερώσει άλλα έργα του (λ.χ. *Concierto de Toronto*). Christopher Palmer & Martin Marks, "Williams, John", *Grove Music Online*, 3/1/2021, ανακτήθηκε στις 2/3/2021, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000229>.

²⁵¹ Απόδοση φόρου τιμής στο βρετανικό συγκρότημα της pop μουσικής, "The Beatles" (1956-1970) μέσω της διασκευής μερικών τραγουδιών τους για κιθάρα και ορχήστρα. Ian MacDonald, "Beatles, the", *Grove Music*

- *Concierto de Toronto* (No. 4), για κιθάρα και ορχήστρα, 1987²⁵²
- *Divertimento Menuetto “Mozartiana”*, για δυο φλάουτα, τύμπανα και έγχορδα, 1990
- *Concierto de Helsinki* (No. 5), για κιθάρα και ορχήστρα, 1992
- *Concierto flamenco para un marinero en tierra* (μουσική του Vicente Amigo), για κιθάρα και ορχήστρα, 1992
- *Wagneriana*, για ορχήστρα εγχόρδων, 1992
- *Iberia*, για κιθάρα και ορχήστρα, 1993
- Διπλό Κοντσέρτο ‘*Omaggio a Paganini*’, για βιολί, κιθάρα και ορχήστρα, 1995²⁵³
- Τριπλό Κοντσέρτο, για βιολί, βιολοντσέλο, πιάνο και ορχήστρα, 1995
- *Lamento por Rafael Orozco*, για κλαρινέτο και ορχήστρα εγχόρδων, 1996²⁵⁴
- *Concierto de Volos* (No. 6), για κιθάρα και ορχήστρα εγχόρδων, 1997²⁵⁵
- *Wesendonck Lieder*, μεταγραφή του ομώνυμου έργου του R. Wagner σε εκδοχή για βιολοντσέλο και ορχήστρα, 1997²⁵⁶
- *Un padre nuestro latinoamericano*, για αφηγητή και ορχήστρα, 1997
- *Concierto de la Habana* (No. 7), για κιθάρα και ορχήστρα, 1998²⁵⁷
- *Concierto ‘Cantata de Perugia’* (No. 8), για κιθάρα, χορωδία και ορχήστρα, 1999²⁵⁸
- *Concierto Itálico*, για τέσσερις κιθάρες και ορχήστρα εγχόρδων, 2001
- *La Danza Imposible*, για βιμπράφωνο, τομς, μαρίμπα και έγχορδα, 2001
- *Concierto de Benicassim* (No. 9), για κιθάρα και ορχήστρα, 2002 ²⁵⁹
- Διπλό Κοντσέρτο “*Book of Signs*” (No. 10), για δύο κιθάρες και ορχήστρα, 2003
- *Gismontiana*, για κουαρτέτο από κιθάρες και ορχήστρα εγχόρδων, 2004²⁶⁰

Online, 2001, ανακτήθηκε στις 2/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02422>. Το συγκεκριμένο έργο έχει αντληθεί από την ιστοσελίδα *Ediciones Espiral Eterna*, ωστόσο στον κατάλογο του Χίτζαρη αναγράφεται χωρίς τον αρχικό τίτλο “Beatlerianas”.

²⁵² Στο συγκεκριμένο έργο αποδίδεται φόρος τιμής στο φεστιβάλ κιθάρας του Τορόντο. Επίσης, το έργο αυτό αναφέρεται στον κατάλογο έργων του Χίτζαρη, ωστόσο σε αυτόν της Rodríguez αναγράφεται ως έργο του 1986.

²⁵³ Το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στη διδακτορική διατριβή του Χίτζαρη ως γραμμένο για βιολί, κιθάρα και έγχορδα.

²⁵⁴ Έργο αφιερωμένο στη μνήμη του Ισπανού πιανίστα Rafael Orozco (1946-1996). Για τα πρόσωπα στα οποία γίνονται από τον Brouwer αφιερώσεις (μουσικοί, ποιητές κλπ) αναφέρονται σχετικές πηγές για περαιτέρω πληροφορίες. Για παράδειγμα, εδώ: Max Loppert & Jessica Duchon, “Orozco, Rafael”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 2/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20490>.

²⁵⁵ Στο συγκεκριμένο έργο αποδίδεται φόρος τιμής στο διεθνές φεστιβάλ κιθάρας του Βόλου και ιδιαίτερα στον Έλληνα ιδρυτή, διοργανωτή του και σπουδαίο Έλληνα κιθαρίστα Κώστα Κοτσιώλη (γεν. 1957), ένα πρόσωπο με το οποίο συνδέθηκε πολύ έντονα ο Brouwer και έχουν συμπράξει μουσικά πολλές φορές. Giorgos Sakallieros, “Kotsiōlēs, Kōstas”, *Grove Music Online*, 3/9/2014, ανακτήθηκε στις 2/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270920>.

²⁵⁶ Διασκευή του ομώνυμου έργου του Richard Wagner για γυναικεία φωνή και πιάνο (1857-1858), αργότερα ενορχηστρωμένο από τον Felix Mottl. Alison Latham, “Wesendonck-Lieder”, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 2011, ανακτήθηκε στις 15/3/2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-7315>.

²⁵⁷ Το έργο αυτό είναι αφιερωμένο στην γενέτειρα του Brouwer και πρωτεύουσα της Κούβας, Αβάνα.

²⁵⁸ Έργο αφιερωμένο στην πόλη της Ιταλίας, Περούτζια.

²⁵⁹ Το συγκεκριμένο έργο είναι αφιερωμένο στο διεθνές φεστιβάλ κιθάρας της πόλης Μπενικάσιμ της Ισπανίας.

²⁶⁰ Έργο αφιερωμένο στο GuitART Quartet.

- *Concierto de Requiem* (No. 11) (*In memoriam Toru Takemitsu*), για κιθάρα και ορχήστρα, 2007²⁶¹
- *Concierto “Austral”* (No. 12), για κιθάρα και ορχήστρα, 2016

Φωνητικά έργα:

- *Dos canciones*, για γυναικεία φωνή και κιθάρα, 1959²⁶²
- *Tres tonadas campesinas*, για γυναικεία φωνή και κιθάρα, 1959
- *Elegía a Jesús Menéndez* (σε ποίηση του N. Guillén), για χορωδία και ορχήστρα, 1960²⁶³
- *Son Mercedes*, για μικτή χορωδία, 1961
- *Canciones Amatorias*, για μικτή χορωδία, 1964²⁶⁴
- *Cancion de un día*, μπαλάντα, 1967
- *Yo no quiero ser un sueño*, τραγούδι, 1967
- *Cantigas del tiempo nuevo*, για παιδική χορωδία, ηθοποιούς και τέσσερα μουσικά όργανα, 1969
- *Cantos yorubá*, για γυναικεία φωνή και σύνολο δωματίου, 1970²⁶⁵
- *El gran zoo* (σε ποίηση του N. Guillén), για αφηγητή, σολίστες, χορωδία και ορχήστρα, 1972²⁶⁶
- *Es el Amor quien ve ...* (σε ποίηση του J. Martí), για σοπράνο και έξι μουσικά όργανα, 1973²⁶⁷
- *Cantata de Chile* (σε ποίηση του Patricio Manns), για ανδρική χορωδία και ορχήστρα, 1975²⁶⁸
- *Para una representacion de Euridice*, νέα εκδοχή της όπερας *Euridice* του Jacopo Peri, 1987

²⁶¹ Το συγκεκριμένο κοντσέρτο αποδίδει φόρο τιμής στον σπουδαίο Ιάπωνα συνθέτη σύγχρονης μουσικής, Tōru Takemitsu (1930-1996). Yoko Narazaki & Masakata Kanazawa, “Takemitsu, Tōru”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 2/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27403>.

²⁶² Στην ιστοσελίδα *Contemporary Guitar Library* αναφέρεται πως το έργο βασίζεται σε ποίηση του Federico García Lorca.

²⁶³ Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελεί μελοποίηση του Brouwer στο ποίημα *Elegía a Jesús Menéndez* του εθνικού ποιητή της Κούβας, Nicolás Guillén (1902-1989). Richard Jackson, “Nicolas Guillen in the 1980s: A Guide to Recent Scholarship”, *Latin American Research Review* 23, no. 1 (1988), 110-122: 110, 117-118, ανακτήθηκε στις 3/3/2021, <http://www.jstor.org/stable/2503322>.

²⁶⁴ Το έργο αυτό έχει αντληθεί από τον κατάλογο του Χίτσαρη, ωστόσο στην ιστοσελίδα *Contemporary Guitar Library* αναφέρεται και ως εξής: *Canciones Amatorias*, για φωνή και κιθάρα, 2011/2012.

²⁶⁵ Οι Lucumí ή αλλιώς Yoruban ήταν αφρικανική φυλή της περιοχής της σημερινής Νιγηρίας και του Μπενίν, τους οποίους εκμεταλλεύτηκε η Κούβα ως σκλάβους με σκοπό την τροφοδότηση της επικερδούς βιομηχανίας ζάχαρης κατά τον 19^ο αιώνα. Huston, “The Afro-cuban and the Avant-garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer”, 80.

²⁶⁶ Το έργο αυτό αποτελεί μελοποίηση του Brouwer σε ποιήματα της συλλογής *El gran zoo*, του Nicolás Guillén. Jackson, “Nicolas Guillen in the 1980s: A Guide to Recent Scholarship”, 113.

²⁶⁷ Έργο με στίχους σε ποίηση του σημαντικού Κουβανού ποιητή και δημοσιογράφου, José Martí (1853-1895), ο οποίος αποτέλεσε σύμβολο της ανεξαρτησίας της Κούβας. Βιογραφία του: “José Martí - Biography”, στην ιστοσελίδα *Biography*, 2/4/2014, ανακτήθηκε στις 3/3/2021, <https://www.biography.com/writer/jose-marti>. Το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στον κατάλογο έργων της Rodriguez, ωστόσο στη διδακτορική διατριβή του Χίτσαρη αναγράφεται ως έργο του 1972.

²⁶⁸ Ο Patricio Manns (γεν. 1937), τους στίχους του οποίου χρησιμοποίησε ο Brouwer σε αυτό το έργο, είναι Χιλιανός ποιητής, συγγραφέας, συνθέτης και δημοσιογράφος: βλ. “Patricio Manns (1937-)”, *Memoria Chilena*, στην ιστοσελίδα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Χιλής (Biblioteca Nacional de Chile), ανακτήθηκε στις 3/3/2021, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96423.html>.

- *Cántico de Celebración*, για μικτή χορωδία, 2000²⁶⁹
- *Rondas, refranes y trabalenguas*, για μικτή χορωδία, 2004
- *English Folk Songs*, για φωνή και λαούτο, 2015²⁷⁰

Μουσική δωματίου:

- *Finale*, για κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων, 1957
- *Homenaje a Manuel de Falla*, για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο και κιθάρα, 1957²⁷¹
- *Micropiezas (Homenaje a Milhaud)*, για δύο κιθάρες, 1957²⁷²
- *Pregones de Tata Cunengue*, για κουιντέτο πνευστών (ημιτελές έργο), 1957
- Κουιντέτο για κιθάρα, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο και βιολοντσέλο, 1957²⁷³
- *Sonata da camera*, για δύο βιολιά και βιόλα, 1958
- *Tríptico*, για δύο κιθάρες, 1958
- Τρίο, για δύο βιολιά και βιόλα, 1959²⁷⁴
- *Musica instrumental*, για παιδιά, 1960
- Ροντό, για δυο κλαρινέτα και βιολοντσέλο, 1960
- Κουαρτέτο εγχόρδων No. 1 “*Homenaje a Béla Bartók*”, 1961
- *Fanfarrías de celebración*, για σύνολο μεταλλόφωνων και κρουστά, 1961
- *Musica incidental*, για φλάουτο, βιόλα και κιθάρα, 1962
- *Variantes*, για κρουστά, 1962
- Τρίο no. 2, για όμποε, κλαρινέτο και φαγκότο, 1964
- *Conmutaciones*, για προετοιμασμένο πιάνο και δύο εκτελεστές κρουστών, 1966
- *El reino de este mundo*, για κουιντέτο πνευστών, 1968
- *Epigramas*, για βιολί ή βιολοντσέλο και πιάνο, 1968
- Κουαρτέτο εγχόρδων No. 2: *Rem tene verba sequentur*, 1968²⁷⁵
- *Sonograma III*, για δυο πιάνο, 1968
- *Exaedros I–II*, για έξι μουσικά όργανα ή οποιοδήποτε συνδυασμό έξι οργάνων, 1969²⁷⁶
- *Per suonare a tre*, για φλάουτο, βιόλα, και κιθάρα, 1971
- *Ludus metallicus*, για κουαρτέτο σαξοφώνων, 1972

²⁶⁹ Έργο που αποδίδει φόρο τιμής στους Electo Silva και Orfeón Santiago.

²⁷⁰ Έργο αφιερωμένο στον Γερμανό κόντρα tenόρο Andreas Scholl (γεν. 1967) και τον Βόσνιο εκτελεστή κιθάρας και λαούτου, Edin Karamazon (γεν. 1965). Περισσότερες πληροφορίες για τους δύο μουσικούς: Nicholas Anderson, “Scholl, Andreas”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 8/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43598> και “Edin Karamazon: Biography”, DECCA, Φεβρουάριος 2010, ανακτήθηκε στις 8/3/2021, <https://www.deccaclassics.com/en/artists/edinkaramazon/biography>.

²⁷¹ Στη μεταπτυχιακή εργασία του Suzuki αναφέρεται ως έργο του 1958.

²⁷² Έργο με το οποίο ο Brouwer αποδίδει φόρο τιμής στον συνθέτη της γαλλικής σχολής των «Έξι», των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, Darius Milhaud (1892-1974). Βλ. σχετικά, Jeremy Drake, “Milhaud, Darius”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 3/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18674>. Στη μεταπτυχιακή εργασία του Suzuki αναφέρεται ως έργο του 1958.

²⁷³ Το έργο αυτό αναφέρεται στον κατάλογο του Χίζαρη, ωστόσο στη σελίδα *Contemporary Guitar Library* αναφέρεται και ως εκδοχή Κουιντέτου για κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων, 1957.

²⁷⁴ Στη μεταπτυχιακή εργασία του Suzuki αναφέρεται ως έργο του 1960.

²⁷⁵ Ο Suzuki το αναφέρει ως έργο του 1969.

²⁷⁶ Το έργο αυτό έχει αντληθεί από τον κατάλογο της Rodriguez, ωστόσο στον Χίζαρη αναγράφεται ως: *Exaedros I*, για έξι όργανα ή πολλαπλάσια και μαγνητοταινία, 1969 και *Exaedros II*, για σολίστ κρουστών και δύο ορχήστρες, 1970.

- *Esteban Salas ha venido “Lacrimae antiquae novae”*, για έντεκα κρουστά όργανα, 1973²⁷⁷
- *Musica incidental campesina*, για δύο κιθάρες, 1978
- *La región más transparente*, για φλάουτο και πιάνο, 1982
- *Manuscrito antiguo encontrado en una botella*, για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, 1983
- *Los negros brujos se divierten*, για σύνολο δωματίου, 1985
- Toccata, για τέσσερις ή και παραπάνω κιθάρες, 1988
- *Paisaje cubano con ritual*, για κλαρινέτο μπάσο και κρουστά, 1989
- *Canciones remotas*, για κουαρτέτο εγχόρδων, 1991
- *Sonata, sones y danzones*, για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, 1992²⁷⁸
- *Un día de Noviembre*, για φλάουτο και κουαρτέτο εγχόρδων, 1996
- Κουαρτέτο εγχόρδων No. 3, 1997
- *Paisajes, retratos y mujeres*, για φλάουτο, βιόλα και κιθάρα, 1997
- *Como la vida misma*, για πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο και κρουστά, 1999
- *Los pasos perdidos*, για κοντραμπάσο και κρουστά, 1999
- *Pictures of Another Exhibition*, για τρίο κόρνων, 2002
- *El triángulo de las Bermudas*, για πιάνο τρίο, 2007
- *Sonata “Los Viajeros”*, για δύο κιθάρες, 2010
- *El Oráculo de Ifá*, για πιάνο τρίο, 2011
- *Elegía por Cintio Vitier*, για φλάουτο και κιθάρα, 2012²⁷⁹
- *El Libro de los Seres Imaginarios*, για ντουέτο από κιθάρες, 2018²⁸⁰
- *Guerra del Tiempo*, για κιθάρα και πιάνο, 2019²⁸¹
- *Diálogos de la Isla y el Mar*, για βιολοντσέλο και κιθάρα, 2021

Έργα για σόλο όργανα:

- *Amalgama*, για κιθάρα, 1955
- *Recitativo*, για κιθάρα, 1955
- *Suite no. 1 ‘Antigua’*, για κιθάρα, 1955
- Σουίτα no. 2, για κιθάρα, 1955
- Πρελούδιο, για κιθάρα, 1956
- *Preludio en conga*, για κιθάρα, 1956
- *Danza Característica*, για κιθάρα, 1957
- *Dos Aires Populares Cubanos*, διασκευή για κιθάρα, 1957
- *Dos Temas Populares Cubanos*, διασκευή για κιθάρα, 1957

²⁷⁷ Το συγκεκριμένο έργο έχει γραφτεί προς τιμήν του Κουβανού συνθέτη θρησκευτικής μουσικής του 17^{ου} αιώνα, Esteban Salas y Castro (1725-1803). Βλ. σχετικά, Robert Stevenson, “Salas y Castro, Esteban”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 6/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24358>.

²⁷⁸ Το συγκεκριμένο έργο ανακτήθηκε από τον κατάλογο της Rodríguez, ωστόσο στον κατάλογο του Χίζαρη αναφέρεται ως εξής: *Trio: sones y danzones*, για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, 1992.

²⁷⁹ Το έργο αυτό αποδίδει φόρο τιμής στον Κουβανό ποιητή Cintio Vitier (1921-2009): [The Editors of Encyclopedia Britannica], “Cintio Vitier”, *Encyclopedia Britannica*, 27/9/2020, ανακτήθηκε στις 8/3/2021, <https://www.britannica.com/biography/Cintio-Vitier>.

²⁸⁰ Αφιερωμένο στο κιθαριστικό ντουέτο Newman & Oltman Guitar Duo.

²⁸¹ Έργο αφιερωμένο στους Jaime και Tarek Penagos Carrascal.

- *Piezas sin título nos. 1 and 2*, για κιθάρα, 1957²⁸²
- *Dos bocetos*, για πιάνο, 1959²⁸³
- *Estudios Sencillos* (Cuaderno I), για κιθάρα, 1959
- Φούγκα No. 1, για κιθάρα, 1959²⁸⁴
- *Tres Apuntes*, για κιθάρα, 1959
- *Estudios sencillos* (Cuaderno I και II), για κιθάρα, 1960
- *Fuga cervantina*, για πιάνο, 1960
- *Pequeñas piezas*, για πιάνο, 1960
- Σονάτα για βιόλα, 1960
- Σονάτα για βιολοντσέλο, 1960
- *Estudios Sencillos*, για κιθάρα (Cuaderno II), 1961
- Σονάτα για φλάουτο, 1961
- *Dos aires populares cubanos*, για κιθάρα, 1962
- *Pieza sin título n. 3*, για κιθάρα, 1962
- *Tres piezas latinoamericanas*, για κιθάρα, 1962
- *Sonograma I*, για προετοιμασμένο πιάνο, 1963
- *Elogio de la danza*, για κιθάρα, 1964
- *Canticum*, για κιθάρα, 1968
- *Memorias de “El cimmarón”*, για κιθάρα, 1970
- *Tres estudios en sonoridades*, για κιθάρα, 1972
- *Un Dia de Noviembre*, για κιθάρα, 1972
- *Parábola*, για κιθάρα, 1973
- *Penny Lane, She is leaving home, The fool on the hill*, διασκευές τραγουδιών των *Beatles* για κιθάρα, 1974
- *Tarantos*, για κιθάρα, 1974
- *El decamerón negro*, τρεις μπαλάντες, για κιθάρα, 1981²⁸⁵
- *Estudios Sencillos*, για κιθάρα (Cuadernos III y IV), 1981
- *Preludios Epigramáticos* Nos. 1–6, για κιθάρα, 1981-83²⁸⁶
- *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt*, για κιθάρα, 1984²⁸⁷
- *Paisaje cubano con campanas*, για κιθάρα, 1986
- Σονάτα [No. 1], για κιθάρα, 1990²⁸⁸

²⁸² Στη μεταπτυχιακή εργασία του Suzuki το *Pieza sin título* No. 1 αναγράφεται ως έργο του 1956.

²⁸³ Σύμφωνα με τον Suzuki αναφέρεται ως έργο του 1961.

²⁸⁴ Στην ιστοσελίδα *Contemporary Guitar Library* αναφέρεται ως έργο του 1957.

²⁸⁵ Έργο αφιερωμένο στην Αμερικανίδα σολίστα της κλασικής κιθάρας Sharon Isbin (γεν. 1956). Thomas F. Heck, “Isbin, Sharon”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 7/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43130>.

²⁸⁶ Στον κατάλογο του Χίτσαρη αναγράφεται ως εξής: *Preludios epigramaticos* (*Hai Ku*), για κιθάρα, 1981.

²⁸⁷ Το έργο αυτό αποδίδει φόρο τιμής στο Γάλλο μουσικό, συνθέτη και κιθαρίστα της jazz μουσικής του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, Django Reinhardt (1910-1953). Michael James, “Reinhardt, Django”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 6/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23139>.

²⁸⁸ Το έργο αυτό είναι αφιερωμένο στον Άγγλο εκτελεστή κιθάρας και λαούτου, Julian Bream (1933-2020). Crist, “Leo Brouwer”, 264 και Peter Sensier & Graham Wade, “Bream, Julian”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 7/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03900>.

- *Rito de los Orishás*, για κιθάρα, 1993²⁸⁹
- Σονάτα, για βιολοντσέλο, 1994
- *Hoja de album “La gota de agua”*, για κιθάρα, 1996
- *In memoriam Hika: In memoriam Toru Takemitsu*, για κιθάρα, 1996
- *Paisaje cubano con tristeza*, για κιθάρα, 1996
- *An idea (passacaglia for Eli)*, για κιθάρα, 1999²⁹⁰
- *Viaje a la semilla*, για κιθάρα, 2000
- *Nuevos Estudios Sencillos (Nos. 1-10)*, για κιθάρα, 2003
- *La Ciudad de las Columnas*, για κιθάρα, 2004
- *Omaggio a Prokofiev*, για κιθάρα, 2004
- *El Arpa y la Sombra (Omaggio a Toru Takemitsu)*, για κιθάρα, 2005
- *Cantilena de los Bosques*, για κιθάρα, 2007²⁹⁷
- Σονάτα No. 2 “*Del Caminante*”, για κιθάρα, 2007
- *Paisaje Cubano con Fiesta*, για κιθάρα, 2008
- *Sonata de los Misterios*, για αρχιλαούτο, 2011
- *Sonata para Bandurria*, για μπαντούρια, 2011
- *Sonata del decamerón negro*, No. 3, για κιθάρα, 2012²⁹¹
- *Danza Rituales y Festivas Vol. 1*, για κιθάρα, 2012/2014²⁹²
- *Sonata del Pensador*, No. 4, για κιθάρα, 2013²⁹³
- *Sonata “Ars Combinatoria” No .5*, για κιθάρα, 2013²⁹⁴
- *Danzas Rituales y Festivas Vol. 2*, για κιθάρα, 2014²⁹⁵
- *Las Cíclades Arcaicas*, για κιθάρα, 2017
- *La Gran Saraband*, για κιθάρα, 2018
- *Sonata de los Enigmas*, No. 6, για κιθάρα, 2018²⁹⁶
- *Trois Nouvelles Études*, για κιθάρα, 2020²⁹⁷
- *Motivos de Son No. 1*, για κιθάρα, 2021

Μουσική για ακουστικά όργανα ή/και ηλεκτρονικά μέσα:

- *Al asalto del cielo*, για μαγνητοταινία, 1970
- *Sonata pian’e forte*, για πιάνο και μαγνητοταινία, 1970
- *Basso continuo I*, για κλαρινέτο και μαγνητοταινία ή δύο κλαρινέτα, 1972

²⁸⁹ Ο Brouwer έχει αφιερώσει το έργο αυτό στον κιθαρίστα Álvaro Pierri. Crist, “Leo Brouwer”, 265.

²⁹⁰ Το συγκεκριμένο έργο είναι αφιερωμένο στην Καναδή δασκάλα κιθάρας του Brouwer, Eli Kassner. Crist, “Leo Brouwer, Guitar Music, Vol. 3”, 265.

²⁹¹ Έργο αφιερωμένο στον Κώστα Κοτσιώλη.

²⁹² Έργο αφιερωμένο στους Paco Marín (Ισπανός κατασκευαστής κιθάρας, γεν. 1946), Miguel Trápaga (Ισπανός εκτελεστής κλασικής κιθάρας) και Ricardo Gallén (Ισπανός εκτελεστής κλασικής κιθάρας, γεν. 1972).

²⁹³ Έργο αφιερωμένο στον Ricardo Gallén.

²⁹⁴ Το συγκεκριμένο έργο αποδίδει φόρο τιμής στον Julian Bream.

²⁹⁵ Έργο αφιερωμένο στους Pedro Mateo (Ισπανός ποιητής 1952-2014), Alvaro Pierri (Αργεντίνος κιθαρίστας) και Timo Korhonen (Φιλανδός κιθαρίστας, γεν. 1964).

²⁹⁶ Το συγκεκριμένο έργο είναι αφιερωμένο στη Γιαπωνέζα εκτελέστρια κλασικής κιθάρας Kaori Muraji. Kaori Muraji, “Kaori Muraji, Profile”, Απρίλιος 2011, ανακτήθηκε στις 7/3/2021, http://www.officemuraji.com/profile_e.html.

²⁹⁷ Μέσω του συγκεκριμένου έργου ο Brouwer αποδίδει φόρο τιμής στον Γάλλο εκτελεστή κιθάρας, Thibault Cauvin. “Thibault Cauvin - Biography”, 2021, ανακτήθηκε στις 8/3/2021, <https://www.thibaultcauvin.com/biography>.

- *Per suonare a due*, για κιθάρα και μαγνητοταινία, 1972²⁹⁸
- *Metáfora del amor*, για κιθάρα και μαγνητοταινία, 1974

Μουσική μπαλέτου:

- *Auto Sacramental*, για ορχήστρα δωματίου, 1959
- *Ritual*, χορογραφικό προσχέδιο για συμφωνική ορχήστρα, 1959
- *Conflictos*, 1963
- Σόλο, για τρομπέτα (μπαλέτο Orfeo Antillano), 1963
- *Una leccion para Viet Nam*, 1970
- *Panorama de la musica cubana*, 1973
- *Oda a la alegría*, μπαλέτο για κιθάρα, πιάνο και κρουστά, 1974
- *Música*, για τρία πιάνα, 1975
- *Final*, για σύνολο από κιθάρες, 1978
- *De los dias de la guerra*, 1981
- *Eco y Narciso*, 1993

Σκηνική μουσική:

- *Musica*, για μαριονέτες, 1961
- *Nueve nuevos juglares*, για το Μουσικό Θέατρο Αβάνας, 1963
- *El fantasma*, 1964
- *El cofre*, αφηγηματικά σκίτσα, 1964
- *Camilo: heroe del pueblo*, 1965
- *Dibujos humoristicos*, αφηγηματικά σκίτσα, 1965
- *El corazon acusador*, 1965
- *Tania*, 1965
- *Tema de presentacion "Grandes novelas"*, 1965
- *Topografia de un desnudo*, 1965
- *La lechuza*, αφηγηματικά σκίτσα, 1967
- *Maria Antonia*, 1967
- *Una temporada en el Congo*, 1968
- *Varias maneras de hacer musica con papel*, για ηθοποιούς και ποικίλους ρόλους, 1970
- *Julio Cesar*, 1970

Μουσική για κινηματογράφο:

- *Historias de la Revolución*, 1960
- *El joven rebelde*, 1961
- *La montana nos une*, 1961
- *Una escuela en el campo*, 1961
- *El retrato*, 1961
- *Palmas cubanas*, 1961

²⁹⁸ Στον κατάλογο του Χίζαρη αναφέρεται ως έργο για δύο κιθάρες του 1973.

- *La decision*, 1964
- *La estructura*, 1965
- *Oro de Cuba*, 1965
- *Vaqueros del cauto*, 1965
- *La llamada del nido*, 1966
- *La muerte de un burócrata*, 1966
- *Papeles son papeles*, 1966
- *Aventuras de Juan Quin Quin*, 1967
- *Guantanamo*, 1967
- *Hanoi, martes 13*, 1967
- *La guerra olvidada*, 1967
- *La lechuza*, αφηγηματικά σκίτσα, 1967
- *Color de Cuba*, 1968
- *El desertor*, 1968
- *Escuela de cadetes Inter-armas "Antonio Maceo"*, 1968
- *Lucía*, 1968
- *L.B.J.*, 1968
- *Maniobras*, 1968
- *Memorias del subdesarrollo*, 1968
- *Campamento 5 de Mayo*, 1969
- *Despegue a las 18:00*, 1969
- *El habano*, 1969
- *El llamado de la hora*, 1969
- *La primera carga al machete*, 1969
- *Los dias del agua*, 1971
- *Una pelea cubana contra los demonios*, 1971
- *Edipo Rey*, 1972
- *Un dia de Noviembre*, 1972
- *Asamblea de produccion y Servicios*, 1973
- *El extraño caso de Rachel K*, 1973
- *El hombre de Maisinicú*, 1973
- *Simparele*, 1973
- *Ustedes tienen la palabra*, 1973
- *...Y el cielo fue tomado por asalto*, 1973
- *Arrecifes*, 1974
- *El otro Francisco*, 1974
- *La quinta frontera*, 1974
- *XV Aniversario*, 1974
- *Abril de Vietnam en el año del gato*, 1975
- *Cantata de Chile*, 1975
- *El primer delegado*, 1975

- *El tiempo es el viento*, 1976
- *La última cena*, 1976
- *Los dragones de Ha Long*, 1976
- *Mina, viento de libertad*, 1976
- *Rancheador*, 1976
- *Un herencia*, 1976
- *Voleibol en los angeles*, 1976
- *El rey del joropo*, 1977
- *Granma, alma y arma*, 1977
- *La sexta parte del mundo*, 1977
- *Mi hermano Fidel*, 1977
- *Son...o no son*, 1977
- *El recurso del método*, 1978
- *Los sobrevivientes*, 1978
- *Patria libre o morir*, 1978
- *Que dice usted?*, 1978
- *Siempre puede evitarse*, 1978
- *Leo-Irakere*, 1979
- *No hay sábado sin sol*, 1979
- *Wifredo Lam*, 1979
- *Cecilia*, 1980
- *En tierra de Sandino*, 1980
- *La guerra necesaria*, 1980
- *La viuda de Montiel*, 1980
- *Maritza y Suazo*, 1980
- *Algo mas que una medalla*, 1982
- *Alsino y el cóndor*, 1982
- *Roque Dalton*, 1982
- *Una y otra vez*, 1982
- *Amada*, 1983
- *Hasta cierto punto*, 1983
- *Los refugiados de la cueva del muerto*, 1983
- *La rosa de los vientos*, 1983
- *Tiempo de amar*, 1983
- *Jibaro*, 1984
- *La segunda hora de Esteban Zayas*, 1984
- *La huella del hombre*, 1985
- *Tiempo de morir*, 1985
- *Visa USA*, 1986
- *Esta es mi alma*, 1987
- *Como agua para chocolate*, 1992

- *Mátame mucho*, 1997
- *Ficción sin ficción*, 2002
- *Memorias de Lucía*, 2003
- *Lucía y el tiempo*, 2004
- *La persistencia de la memoria*, 2004
- *Kordavision*, 2005

Μουσική για ντοκιμαντέρ/τηλεόραση:

- *Cocodrilo*, 1966
- *Lam*, 1968
- *Tema de presentacion de “Sector 40”*, 1968
- *Tema de presentacion del Noticiero Nacional de Television*, 1968
- *Lenin 100*, 1969²⁹⁹
- *El sastre*, 1983
- *Carta de un hombre*, 1986
- *Doble crimen a bordo*, 1986

²⁹⁹ Ο Brouwer συνέθεσε κατά το 1970 ένα έργο ηλεκτρονικής μουσικής, το οποίο αφιέρωσε στον ηγέτη της Ρωσικής Επανάστασης του 1917, Vladimir Lenin (1870-1924), για την επέτειο των εκατό χρόνων από τη γέννησή του. Suzuki, “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, 12-13. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί, συχνά, ηλεκτρονικά μέσα στη μουσική του για θέατρο, κινηματογράφο, ντοκιμαντέρ και τηλεόραση.

ΜΕΡΟΣ II

Κεφάλαιο 4: Ανάλυση της Σονάτας [No. 1]¹ (1990) του Leo Brouwer

Γενικές παρατηρήσεις

Η Σονάτα [No. 1] αποτελεί έργο το οποίο γράφτηκε από τον Leo Brouwer το 1990, αποδίδει φόρο τιμής στο διάσημο Άγγλο εκτελεστή κιθάρας Julian Bream² και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε συναυλία από τον τελευταίο στις 27 Ιανουαρίου του 1991 στο Wigmore Hall του Λονδίνου,³ ενώ ηχογραφήθηκε σε δίσκο ακτίνας της εταιρείας EMI Classics το 1993. Το συγκεκριμένο έργο εντάσσεται στην τρίτη περίοδο συνθετικής δημιουργίας του Brouwer⁴ και αποτελείται από τρία μέρη: «Fandangos y Boleros», «Sarabanda de Scriabin», «La Toccata de Pasquini», τα οποία εναλλάσσονται ως γρήγορο-αργό-γρήγορο και καθένα από τα παραπάνω παραπέμπει σε ένα ή περισσότερα μουσικά στυλ. Όσον αφορά τη δομή αυτού του έργου, ο Brouwer αναφέρει σε συνέντευξή του στην ομάδα της μουσικής ιστοσελίδας *tonebase*, πως έχει επηρεαστεί από τον τρόπο που ο Ελβετός ζωγράφος Paul Klee (1879-1940) χρησιμοποίησε πτυχές που σχετίζονται με τη μουσική, καθώς και αρχιτεκτονικά σχέδια στη σειρά πινάκων ζωγραφικής του, *Magische Quadrate* (*Μαγικά Τετράγωνα*). Σημαντικά χαρακτηριστικά, τα οποία ενσωμάτωσε ο συνθέτης από τη ζωγραφική του Klee στη δομή της Σονάτας είναι: η κατεύθυνση, η προοπτική, ο χώρος, η απόσταση και η παροδικότητα.⁵ Ο Brouwer μάλιστα περιγράφει το πρώτο μέρος της Σονάτας ως «ένα είδος παζλ, στο οποίο τα χρώματα ανασυντίθενται και αναδιανέμονται, όπως και στα *Μαγικά Τετράγωνα* του Paul Klee». ⁶ Επίσης, ένα ακόμη χαρακτηριστικό, το οποίο είναι παρμένο από τη συγκεκριμένη σειρά έργων του Klee είναι η συμμετρία, η οποία για παράδειγμα συναντάται στη δομή του πρώτου μέρους της Σονάτας: “Preámbulo – Danza - Alla Danza - Alla Danza – Coda”.⁷

¹ Η ένδειξη [No. 1] μπαίνει προσθετικά σε αγκύλη, επειδή την εποχή γραφής της η συγκεκριμένη Σονάτα δεν είχε αρίθμηση. Αργότερα, ο Brouwer προσέθεσε αρκετές ακόμη σονάτες στην εργογραφία του, όπως φαίνεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, πράγμα που στην παρούσα φάση καθιστά την αρίθμηση αναγκαία.

² Crist, “Leo Brouwer, Guitar Music, Vol. 3”, 264. Ο Julian Bream υποστήριξε σε μεγάλο βαθμό τη δημιουργία νέων έργων για κιθάρα (για σόλο κιθάρα ή και με ορχήστρα) εμπνέοντας πολλούς συνθέτες, π.χ. Britten (*Nocturnal*), Henze (*Drei Tentos*), Takemitsu (*All in Twilight*), Brouwer (*Concerto elegiaco*, *Sonata*), Walton (*Five Bagatelles*) κ.ά. Sensier & Wade, “Bream, Julian”.

³ Thérèse Wassily Saba, “Leo Brouwer’s Tribute to Julian Bream and his Concerto Elegiaco”, *International Classical Guitar*, 17/8/2020, ανακτήθηκε στις 10/4/2021,

<https://internationalclassicalguitar.com/2020/08/17/leo-brouwers-tribute-to-julian-bream-and-his-concerto-elegiaco/>.

⁴ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 43.

⁵ Leo Brouwer, “Brouwer - Sonata, Leo Brouwer, Repertoire, 4 parts, 29:53 Mins.”, Συνέντευξη από την ομάδα του *tonebase*, 31/5/2019, Βίντεο, 29:53, <https://www.tonebase.co/tonebase-guitar-lessons/leo-brouwer-teaches-sonata-leo-brouwer#preview-video-desktop>.

⁶ Ricardo Marçal de Souza e Silva, “*Ekphrasis* em música: os *Quadrados Mágicos* de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer”, *Per Musi*, n.19 (2009), 47-62: 56, ανακτήθηκε στις 20/5/2021, [10.1590/S1517-75992009000100006](https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000100006).

⁷ Ο.π., 55-56.



Έτσι, ο Brouwer συνθέτει επιλέγοντας και τοποθετώντας γραμμικά νότες στο χρόνο της μουσικής, όπως αντίστοιχα ο εκάστοτε ζωγράφος επιλέγει ποικίλα μεγέθη και σχήματα, τοποθετώντας τα σε συγκεκριμένη απόσταση στα έργα του. Ο ίδιος μάλιστα τονίζει ότι στη Σονάτα κυριαρχούν περισσότερο οι συνηχήσεις παρά τα θέματα. Επίσης, το συγκεκριμένο έργο του Brouwer χαρακτηρίζεται από μια μπρεσσιονιστική αντίληψη όσον αφορά τον ήχο, προσεγγίζοντας το δηλαδή με βάση τις εντυπώσεις που δημιουργεί ο ήχος στον ακροατή κι έπειτα τις επεξεργάζεται περαιτέρω. Ο συνθέτης χειρίζεται ισότιμα τα βασικά στοιχεία δόμησης της μουσικής, όπως είναι ο ρυθμός, η μελωδία, η αρμονία, η υφή, το ηχόχρωμα, προκειμένου να δημιουργεί μια ποικιλία από διαφορετικές ατμόσφαιρες.⁸

Εικόνα 4.1.: Paul Klee. *Neue Harmonie*. 1936. (93.7 x 66.4 cm).⁹

Ταυτόχρονα, ο Brouwer επισημαίνει πως κύριος στόχος στο έργο του είναι η δραματική αναπαράσταση, η οποία εξυπηρετείται από την ένταση ή την χαλάρωση, τη διαφάνεια ή την αφάνεια, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον ήχο. Στη Σονάτα χρησιμοποιεί διάφορες μουσικές μορφές ως ένα βασικό μορφολογικό πλαίσιο, πάνω στο οποίο συνθέτει με βάση το προσωπικό του στυλ, αναφέροντας ότι τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα μέρη της Σονάτας είναι τόσο η πολυπλοκότητα όσο και η απλότητα: κατά τον ίδιο, το πρώτο μέρος είναι πολύπλοκο, το δεύτερο απλό και το τρίτο αποτελεί ένα μίγμα πολυπλοκότητας-απλότητας στη δομή του. Επίσης, ο Brouwer έχει επηρεαστεί στο έργο του από την αρχή των αντιθέσεων στη μουσική Μπαρόκ. Έτσι, κι εδώ το αρμονικό υπόβαθρο της Σονάτας παραμένει σχετικά σταθερό σε αρκετά σημεία, ενώ η δομή της αλλάζει σταδιακά δημιουργώντας στον ακροατή την αίσθηση ότι πραγματοποιούνται διαρκώς αρμονικές αλλαγές. Όσον αφορά λ.χ. τη δομή της Toccata ο Brouwer έχει αντλήσει πολύτιμα στοιχεία ιδιαίτερα από τον τρόπο που χειριζόταν ο Bach τη δομή των έργων του,¹⁰ καθώς και από τη δομή της μορφής σονάτας στα έργα του Beethoven.¹¹

⁸ Brouwer, συνέντευξη.

⁹ Silva, “*Ekphrasis em música: os Quadrados Mágicos de Paul Klee na Sonata para violão solo de Leo Brouwer*”, 56 και “Collection Online”, The Guggenheim Museum and Foundation, ανακτήθηκε στις 20/5/2021, <https://www.guggenheim.org/artwork/2184>.

¹⁰ Συγκεκριμένα στη συνέντευξη του Brouwer στον ιστότοπο *tonebase* ο ίδιος αναφέρει πως στη δομή της Σονάτας επηρεάστηκε σημαντικά από τη δομή των παρακάτω έργων του Bach: *Παραλλαγές Goldberg*, *Η Τέχνη της Φούγκας* και *Μουσική Προσφορά*. Brouwer, συνέντευξη.

¹¹ Ο Beethoven συνέβαλε και στην επέκταση των μουσικών μορφών, συνθέτοντας έργα μεγάλης έκτασης, στα οποία κάθε νότα διαδραματίζει μια συγκεκριμένη λειτουργία. Επίσης, «προσπάθησε να ενοποιήσει αντιθετικά μέρη προσδίδοντας συνέχεια. Μερικές φορές ένα μέρος οδηγεί κατευθείαν στο επόμενο χωρίς την παραδοσιακή παύση, ενώ άλλες φορές δημιουργείται η αίσθηση της μουσικής ενότητας με τη χρήση παρόμοιων θεμάτων στα δύο μέρη.». Ακόμη, σε πολλά έργα του, τα οποία είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας μεγαλώνει σε έκταση το

Συνεπώς, φαίνεται πως ταυτόχρονα, στο τρίτο μέρος διακρίνονται και πολλά αρμονικά στοιχεία, τα οποία βέβαια έχουν μεταμορφωθεί από τον Brouwer, και προσομοιάζουν στις αρμονικές σχέσεις που χρησιμοποιούσαν στα έργα τους συνθέτες όπως ο Domenico Scarlatti.¹² Φαίνεται πως ο συνθέτης αποδομεί τα βασικά μουσικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν καθένα από τους παραπάνω συνθέτες, χωρίς απλώς να τα δανείζεται, αλλά εμμένοντας περισσότερο στην ιστορικιστική τους αναφορά.¹³

Ειδικότερα, τα κύρια χαρακτηριστικά, τα οποία συναντώνται στη Σονάτα [No. 1] είναι: η ανάπτυξη μικρών θεματικών κυττάρων, στοιχεία μινιμαλισμού, χρήση παραδοσιακών μουσικών μορφών (sonata, sarabanda,¹⁴ toccata),¹⁵ αναφορά σε σημαντικούς συνθέτες (Antonio Soler)¹⁶ και στυλ γραφής των (Aleksandr Skryabin),¹⁷ παραπομπές σε γνωστά έργα

μέρος της ανάπτυξης και την coda, χτίζοντας έτσι περισσότερη ένταση, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα και τη μουσική δραματουργία. Αναστασία Α. Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα, Εκδόσεις Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005), 80-81.

¹² Ο Domenico Giuseppe Scarlatti (1685-1757) ήταν Ιταλός τσεμπαλίστας και συνθέτης, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε κυρίως στην Ισπανία. Η μουσική του φαίνεται να άσκησε σημαντική επιρροή στη Σονάτα του Brouwer, όσον αφορά ιδιαίτερα την αρμονία που χρησιμοποιούσε στις δικές του διάσημες Σονάτες του για τσέμπαλο. Ο Scarlatti διέφερε από τους σύγχρονούς του συνθέτες, διότι επηρεάστηκε από την τροπικότητα, καθώς και τη χρήση διαφωνιών στην αρμονία που ήταν χαρακτηριστικές στην ισπανική μουσική της εποχής του, αλλά όχι τόσο συνηθισμένες στην ευρωπαϊκή μουσική των αρχών του 18^{ου} αιώνα. Wiley John Williams, “Aspects of Idiomatic Harmony in the Harpsichord Sonatas of Domenico Scarlatti” (MA diss., University of North Texas Libraries, 1961), 1, 13.

¹³ Brouwer, συνέντευξη.

¹⁴ Η sarabande ήταν ένας από τους πιο δημοφιλείς μπαρόκ ορχηστρικούς χορούς σε τρίσημο μέτρο και βασικό μέρος της σουίτας μαζί με τις allemande, courante και gigue. Εμφανίστηκε τον 16^ο αιώνα ως τραγούδι με συνοδεία χορού στη Λατινική Αμερική και την Ισπανία. Επίσης, η sarabande παρουσιάζει δύο μορφές: μια γρήγορη και μια αργή. Η πρώτη ήκμασε στην Ιταλία, την Αγγλία και την Ισπανία, ενώ η δεύτερη στη Γαλλία και τη Γερμανία. Ωστόσο, η sarabande, με την έννοια της νεοκλασικής αισθητικής, χρησιμοποιήθηκε ως μορφή και σε οργανικά έργα του τέλους του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα των Erik Satie (*Trois sarabandes*), Claude Debussy (*Pour le piano, Images - I: ‘Hommage à Rameau’*), κ.ά. Richard Hudson, “Sarabande”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 28/8/2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>.

¹⁵ Η toccata, η οποία προέρχεται ετυμολογικά από τη λατινική λέξη toccare (αγγίζω), εμφανίστηκε ως μουσικός όρος από τον 16^ο αιώνα. «Ξεκινώντας ως μονομερής στο ελεύθερο ύφος του πρελούδιου, ενσωματώνει κατά το τέλος του 16^{ου} αιώνα μέρη σε ύφος φούγκας». Έτσι, εξελίχθηκε σε ένα δεξιοτεχνικό μουσικό κομμάτι, το οποίο παρουσιάζεται συνήθως σε ανοιχτή, αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, μορφή και είναι γραμμένο σχεδόν πάντα για σόλο πληκτροφόρο όργανο. Κατά τον 20^ο αιώνα, Γάλλοι μπρεσιονιστές συνθέτες, όπως ο Claude Debussy και ο Maurice Ravel, επικεντρώθηκαν στην εντύπωση που δημιουργούσαν στον ακροατή τα ποικίλα ηχοχρώματα και η αμφισημία στη δομή και την αρμονία της μουσικής. Έτσι, συνέβαλαν στη δημιουργία νέου καινοτόμου πιανιστικού ρεπερτορίου, καθώς και στην αναβίωση της toccata στις αρχές του αιώνα. John Caldwell, “Toccatas”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 30/8/2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28035>, Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος I*, 139 και Seon Hwa Song, “A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide” (PhD diss., The Florida State University, 2011), 1, 7-8.

¹⁶ Antonio Francisco Javier José Soler Ramos (1729-1783): Ισπανός συνθέτης οργανικής και εκκλησιαστικής μουσικής και εκτελεστής τσέμπαλου του 18^{ου}, ο οποίος επηρεάστηκε πολύ από τη μουσική του Scarlatti. Frederick Marvin, “Soler (Ramos), Antonio”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 30/4/2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026133>.

¹⁷ Ο Aleksandr Nikolayevich Skryabin (1871-1915) ήταν Ρώσος πιανίστας και συνθέτης, κυρίως έργων για πιάνο και συμφωνικής μουσικής. Τα έργα του συνδυάζουν στοιχεία του ύστερου ρομαντισμού, μπρεσιονισμού, συμβολισμού, πρώιμου εξπρεσιονισμού και μοντερνισμού, με μεταφυσικές και μυστικιστικές αναφορές, καθώς και ασυνήθιστες αρμονίες στα πλαίσια της τονικότητας, μέσω των οποίων προσπάθησε να εξερευνήσει τον μουσικό συμβολισμό. Jonathan Powell, “Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 30/4/2021,

του Brouwer (*Concierto de Toronto, Tres Danzas Concertantes*,¹⁸ Estudio No. 5 από τις *Estudios Sencillos*,¹⁹ *El decamerón negro*), αλλά και άλλων συνθετών (Συμφωνία No. 6 «Ποιμενική» του Beethoven, *Toccata con lo Scherzo del Cucco*²⁰ του Bernardo Pasquini),²¹ καθώς και χρήση δημοφιλών ρυθμικών σχημάτων (Fandango,²² Bolero).²³

Όσον αφορά τον όρο σονάτα και το κατά πόσο σχετίζεται πραγματικά με τη Σονάτα [No. 1] του Brouwer, ιστορικά προέρχεται από τη λατινική λέξη *sonare* που σημαίνει «ηχώ»²⁴ και χρησιμοποιείται με δύο διαφορετικές μεταξύ τους έννοιες. Η πρώτη παραπέμπει στο είδος μουσικής σύνθεσης με αναφορά κυρίως στον Κλασικισμό (αν και ο όρος είναι σε χρήση ήδη από την εποχή Μπαρόκ) και αφορά συνήθως ένα έργο οργανικής μουσικής, αποτελούμενο από τρία μέρη, το οποίο παρουσιάζει αντιθέσεις όσον αφορά την τονικότητα, τον ρυθμό και το ύψος²⁵ και είναι σχεδιασμένο ώστε να εκτελείται από έναν σολίστ ή ένα μικρό μουσικό σύνολο.²⁶ Η δεύτερη έννοια παραπέμπει στην έννοια της μορφολογικής κατασκευής ενός μέρους της κλασικής σονάτας, συνήθως του πρώτου, το οποίο ονομάζεται μορφή «*αλλέγκρο-σονάτα*»²⁷, ή απλά μορφή σονάτας, και αποτελείται από τέσσερις ενότητες: έκθεση, επεξεργασία, επανέκθεση και coda. Σε μεγάλο ποσοστό, οι σόλο και οι σονάτες δωματίου για δύο όργανα της κλασικής και ρομαντικής περιόδου, με τις οποίες είναι πλέον συχνά συνδεδεμένος ο όρος σονάτα, περιλάμβαναν ένα μέρος (ή μέρη), τα οποία αποκαλούνταν ως «μορφή σονάτας». Στη συντριπτική τους πλειοψηφία το μέρος αυτό ήταν το πρώτο.²⁸

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025946> (στα ονόματα τα οποία ανήκουν σε μη λατινικά αλφάβητα, προτιμάται η γραφή που προτείνεται ως βασική από το *Grove Music Online*).

¹⁸ Filipe Almeida Malta, “Idiomatismo Violonístico como Elemento Composicional na Sonata No1 de Leo Brouwer” (MA diss, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017), 22-25, 26, 28, 31, 54, 85.

¹⁹ Maximiliano Hernán Luna, “Análisis de la Sonata para Guitarra de Leo Brouwer” (Proyecto Final diss., Conservatorio Julián Aguirre, 2011), 26.

²⁰ Brouwer, συνέντευξη.

²¹ Ο Bernardo Pasquini (1637-1710) ήταν Ιταλός συνθέτης, φημισμένος βιρτουόζος εκτελεστής τσέμπαλου, καθώς και οργανίστας, ο οποίος συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη της ιταλικής όπερας και του ορατόριου. John Harper & Lowell Lindgren, “Pasquini, Bernardo”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 30/8/2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21020>.

²² Fandango ονομάζεται ένα είδος παραδοσιακού ζευγαρωτού ισπανικού χορού σε τριμερές μέτρο και ζωνρό tempo, το οποίο συνοδεύεται από κιθάρα και καστανιέτες ή παλαμάκια. Αποτελείται από δύο μέρη: μια εισαγωγή (ή παραλλαγές), η οποία είναι ορχηστρική και ένα τραγούδι, αποτελούμενο από τέσσερις ή πέντε οκτασύλλαβους στίχους ή μουσικές φράσεις, μερικές φορές έξι εάν ένας στίχος (συνήθως ο πρώτος) επαναλαμβάνεται. Όσον αφορά το μέτρο του Fandango, συνδέεται με αυτό του Bolero και της Seguidilla. Αρχικά, το μέτρο του ήταν γραμμένο σε 6/8, αλλά αργότερα σε 3/8 ή 3/4. Israel J. Katz, “Fandango”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 5/9/2020,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09282>.

²³ Bolero: Ισπανικός χορός ή τραγούδι κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, ζευγαρωτός ή με έναν χορευτή, με συνοδεία από καστανιέτες, γραμμένο σε 3/4. The Editors of Encyclopedia Britannica, “Bolero”, *Encyclopedia Britannica*, 21/11/2019, ανακτήθηκε στις 18/3/2021,

<https://www.britannica.com/art/bolero-dance> και Willi Kahl & Israel J. Katz, “Bolero”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 18/3/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03444>.

²⁴ Michels, *Ατλας της Μουσικής*: Τόμος I, 147.

²⁵ Charles W. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες: Μαθήματα Μορφολογίας της Μουσικής*, μτφ-επιμ. Νικόλας Τσαφταρίδης (Edition Orpheus, M. Νικολαΐδης και ΣΙΑ ΟΕ: Αθήνα, 1990), 165.

²⁶ Sandra Mangsen, John Irving, John Rink & Paul Griffiths, “Sonata”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 29/08/2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191>.

²⁷ Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες: Μαθήματα Μορφολογίας της Μουσικής*, 165.

²⁸ Mangsen, Irving, Rink & Griffiths, “Sonata”.

Πιο συγκεκριμένα, η μορφή σονάτας χρονολογείται από τον 18^ο αιώνα, όταν ο Johann Adolph Scheibe (1708-1776) παρουσίασε σε μια μελέτη του, το 1739, την διαίρεση ενός μέρους συμφωνίας σε δύο ξεχωριστές ενότητες και μελέτησε ιδιαίτερα το θεματικό περιεχόμενο και τον τονικό τους σχεδιασμό. Έτσι, διέκρινε στην πρώτη ενότητα τη βασική ιδέα, από την οποία προέκυπτε το δευτερεύον θεματικό υλικό, καθώς και την μετάβαση προς έναν δευτερεύοντα τονικό χώρο, δηλαδή την τονικότητα της δεσπόζουσας σε έργα με μείζονα κύριο τονικό χώρο και τονικότητα της σχετικής μείζονας ή ελάσσονας δεσπόζουσας σε έργα με ελάσσονα κύριο τονικό χώρο. Ακόμη, ο ίδιος θεωρούσε σημαντική την ακριβή πτώση στη δευτερεύουσα τονική περιοχή, καθώς και την επιστροφή του κύριου τονικού χώρου στο τέλος της δεύτερης ενότητας.²⁹ Αργότερα, ο Heinrich Christoph Koch (1749-1816) περιέγραψε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο της μορφής σονάτας του 18^{ου} αιώνα, τονίζοντας τον τριμερή διαχωρισμό της μορφής (έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση),³⁰ καθώς και πως η μελωδία και η αρμονία, οι οποίες θα καθορίσουν τη δομή και την αρμονία της μορφής, παρουσιάζουν μια αλληλοεξαρτώμενη σχέση. Συνεπώς, σύμφωνα με τον Koch το μουσικό γούστο του εκάστοτε συνθέτη είναι αυτό που θα καθορίσει τη μορφή σονάτας.³¹

Κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα ο Francesco Galeazzi (1758-1819) βασιζόμενος στην παραπάνω θεωρία του Koch ανέδειξε μια ευκρινέστερη θεωρία για τη μορφή σονάτας, διατυπώνοντας και σχετική ορολογία. Πιο συγκεκριμένα, παρουσίασε το κύριο θέμα της μορφής σονάτας ως το μοτίβο, το οποίο πρέπει να είναι απλό, ώστε να μπορεί να υποστεί επεξεργασία κατά τη διάρκεια του εκάστοτε έργου. Επιπλέον, επισήμανε την πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα στο τέλος της έκθεσης, την πτώση στην κύρια τονικότητα στο τέλος της επανέκθεσης, καθώς και την σημασία της προσθήκης της coda στην τριμερή δομή της μορφής με σκοπό την ανάδειξη της κατάληξης στην τονική.³²

Ωστόσο, το 1807 ο Koch εισήγαγε τον όρο «μορφή» και ταυτόχρονα συντελέστηκε μια μεγάλη αλλαγή στη θεωρία της μορφής σονάτας, καθώς πλέον η θεωρία άρχισε να ακολουθεί την πράξη. Τα είδη μάλιστα της σονάτας και της σονατίνας άρχισαν να διδάσκονται σε μαθήματα μουσικής ερμηνείας, διότι προηγήθηκε η τάση μελέτης και λεπτομερούς ανάλυσης έργων προγενέστερων συνθετών.³³ Συνεπώς, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ο Antonin Reicha (1770-1836) παρουσίασε τη διμερή δομή της μορφής σονάτας με τις ενότητες της έκθεσης, ανάπτυξης και επανέκθεσης, στην οποία οι μουσικές φράσεις ξεχωρίζουν από το είδος των καταληκτικών τους πτώσεων.³⁴ Η έκθεση αποτελούνταν από δύο βασικές ιδέες, μια στον κύριο και μία στον δευτερεύοντα τονικό χώρο. Αυτές οι ιδέες μπορούσαν να υποστούν επεξεργασία καθ' όλη τη διάρκεια της μορφής σονάτας, ενώ η ενότητα της ανάπτυξης ήταν δυνατόν να παρουσιαστεί σε όλα τα τμήματα της μορφής.³⁵ Όσον αφορά την ενότητα της επανέκθεσης ο ίδιος την αντιλαμβανόταν ως παραλλαγή της έκθεσης. Αργότερα, ο Heinrich Birnbaum (1793-1879) αναγνώρισε τη θεωρία του Reicha ως «κύρια μορφή» και τόνισε την τριμερή οργάνωση

²⁹ Βασιλική Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα» (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019), 10-11. <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/46671#page/1/mode/2up>

³⁰ Η συγκεκριμένη ορολογία (έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση) δεν υπήρχε στα συγγράμματα του 18^{ου} αιώνα, ωστόσο εδώ χρησιμοποιείται σε ανιστοίχιση με τη σύγχρονη ορολογία.

³¹ Scott Burnham, "Form", Στο *The Cambridge History of Western Music Theory*, επιμ. Thomas Christensen, 880-906: 881 (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

³² Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», 11-12.

³³ Ο.π., 12-13.

³⁴ Ο.π., 14.

³⁵ Burnham, "Form", 885.

της μορφής, όπως άλλωστε και πολλοί συνθέτες της εποχής του, με θεμελιώδη τη συμβολή του Beethoven.³⁶

Έπειτα, ο Adolf Bernhard Marx (1795-1866) εγκαθίδρυσε τον όρο «μορφή σονάτας» ανεξάρτητα από το είδος της σονάτας. Σύμφωνα με τον Marx, η μορφή σονάτας χωρίζεται σε τρεις ενότητες: στην πρώτη εισάγονται τα βασικά θέματα (έκθεση), στη δεύτερη επεξεργάζονται τα παραπάνω θέματα (ανάπτυξη) και στην τρίτη αυτά «εξομαλύνονται» (επανέκθεση).³⁷ Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ο Johann Christian Lobe (1797-1881) παρουσίασε τη διμερή δομή της μορφής σονάτας, η οποία σύμφωνα με τις θεωρίες του χωρίζεται σε δύο μακροδομικές ενότητες και έξι ομάδες περιόδων, οι οποίες διαφέρουν ως προς τις λειτουργίες και το περιεχόμενό τους.³⁸ Ακόμη, υποστήριζε «τη θεματική ανάπτυξη εντός των ορίων της έκθεσης και την επαναφορά του αρχικού θέματος μέσα στα πλαίσια της ασματικής ομάδας (δευτερεύουσα θεματική ομάδα)». Σύμφωνα με τη θεωρία του Lobe, οι δύο τονικοί χώροι της έκθεσης έχουν μεταξύ τους διαστηματική σχέση 3^η, καθώς και στην πρώτη ενότητα μπορούν να παρουσιαστούν και παραπάνω από δύο μοτίβα.³⁹

Με τη σειρά του ο Ebenezer Prout, αποτελεί έναν ακόμη σημαντικό θεωρητικό των μέσων του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος ασχολήθηκε με την περιγραφή της μορφής σονάτας, κι έτσι παρουσίασε τη «σχολική μορφή σονάτας», ως ένα μοντέλο διδασκαλίας και άσκησης στη σύνθεση, θεωρώντας τη την πιο σημαντική μορφή σε μέρη έργων που έχουν κυκλική μορφή. Επίσης, η coda σύμφωνα με τον Prout, σύντομη ή εκτενής, είναι δυνατόν να εξελιχθεί σε μια ελεύθερη φαντασία παρόμοια με την ανάπτυξη, στην οποία θα αναπτύσσεται νέο μοτιβικό υλικό. Έτσι, κατά τον 19^ο αιώνα συστηματοποιείται πλέον ο όρος «μορφή σονάτας» και η τριμερής της διάρθρωση, ενώ δίνεται μεγαλύτερη ελευθερία στους συνθέτες όσον αφορά «την επικύρωση και ολοκλήρωση της κύριας θεματικής ομάδας, την επαναφορά του κύριου τονικού χώρου στο τέλος της ανάπτυξης» κ.ά.⁴⁰

Κατά τον 20^ο αιώνα αναπτύχθηκαν ποικίλες θεωρίες που σχετίζονταν με τη μορφή σονάτας. Οι περισσότεροι μάλιστα θεωρητικοί αυτού του αιώνα ασχολήθηκαν κυρίως με τη συστηματική θεώρηση των μορφών.⁴¹ Ειδικότερα, ο Hugo Riemann θεωρούσε κύρια την τριμερή δομή της μορφής σονάτας και αντιμετώπιζε την ενότητα της ανάπτυξης ως ξεχωριστή ενότητα. Επίσης, η έκθεση αποτελείται από δύο θέματα αντιθετικού χαρακτήρα, τα οποία αντιμετώπιζε ως κλειστές, όσον αφορά τη δομή τους, ενότητες.⁴² Παρόλα αυτά οι περίοδοι που σχηματίζονταν αναδείκνυαν τη μορφή, χωρίς να περιορίζουν τη σειρά των λειτουργιών μέσα σε αυτές. Ταυτόχρονα, ο Vincent d' Indy (1851-1931), περιέγραφε την «κυκλική μορφή σονάτας», όρος που αναφέρεται σε εκτενή έργα οργανικής μουσικής (τέλη 19^{ου}-αρχές 20^{ου} αιώνα), στα οποία χρησιμοποιούνταν παρόμοιο θεματικό υλικό σε δύο ή και παραπάνω

³⁶ Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», 14-15.

³⁷ Ο.π., 15.

³⁸ Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: θεωρητικοί του 20ου αιώνα (B')», *Πολυφωνία* 12 (2008), 1-31: 26-27.

³⁹ Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», 16.

⁴⁰ Ο.π., 16.

⁴¹ Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: θεωρητικοί του 20ου αιώνα (A')», *Πολυφωνία* 13 (2008), 61-101: 92.

⁴² Ο.π., 61.

διαφορετικά μέρη, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο μια αίσθηση κυκλικότητας αλλά και οργανικότητας στη μορφή.⁴³

Έπειτα, χάρη στον Alfred Richter (1846-1911), καθιερώθηκαν οι όροι «έκθεση», «ανάπτυξη» και «επανάθεση». Αργότερα, ο εισηγητής της ατονικότητας και του δωδεκαφθογγισμού Arnold Schoenberg (1874-1951), σπουδαίος θεωρητικός επίσης, παρουσίασε τη μορφή σονάτας «ως “σονάτα-allegro” ή “μορφή του πρώτου μέρους”». Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα θέματα αντιθετικού χαρακτήρα της έκθεσης διαφέρουν μεταξύ τους όσον αφορά για παράδειγμα την τονικότητα, τα μοτίβα, τη δομή κ.ά. Ωστόσο, τα μοτίβα των θεμάτων της έκθεσης μοιάζουν μεταξύ τους σύμφωνα με τον Schoenberg. Η “επεξεργασία” αποτελείται από διαφορετικές έκτασης τμήματα, τα οποία παρουσιάζουν αντιθετικό ύφος το καθένα, ενώ στην επανάθεση παραλλάσσεται το μοτιβικό υλικό της έκθεσης.⁴⁴ Με τη σειρά του ο Erwin Ratz (1898-1973) επέκτεινε τη θεωρία του Schoenberg, υποστηρίζοντας ότι το κύριο και το καταληκτικό θέμα παρουσιάζουν αυστηρή δομή σε αντίθεση με τη δευτερεύουσα ομάδα, τη μετάβαση και την ανάπτυξη που χαρακτηρίζονται από μία χαλαρή δομή.⁴⁵ Πιο συγκεκριμένα, ανάμεσα στα δύο θέματα της έκθεσης παρεμβάλλεται ένα ενδιάμεσο τμήμα, το οποίο «ορίζεται ως “έναρξη επανάληψης του κύριου θέματος”». ⁴⁶ Τέλος, η ανάπτυξη αποτελείται από τρεις υποενότητες: μια εισαγωγική ενότητα (μετατροπία από την τονική περιοχή του τέλους της έκθεσης προς μια καινούργια τονικότητα), μια ενότητα που αποτελεί το κέντρο της επεξεργασίας (ελεύθερη τονική περιήγηση, μοτιβική επεξεργασία) και μια τελευταία στην οποία διατηρείται η δεσπίζουσα της κύριας τονικής περιοχής (επαναφορά του κύριου τονικού χώρου και του κύριου θέματος).⁴⁷

Συνεπώς, μορφή σονάτας κατέληξε να θεωρείται το πρώτο μέρος της σονάτας, το οποίο απαρτίζεται από τρία βασικά μέρη: έκθεση, επεξεργασία (ανάπτυξη), επανάθεση και στο τέλος μια coda. Στην έκθεση παρουσιάζονται δύο θέματα, το πρώτο στην κύρια τονικότητα του έργου και το δεύτερο (αντιθετικού χαρακτήρα) στη δεσπίζουσα ή στη σχετική μείζονα. Αυτά τα θέματα, συνδέονται μεταξύ τους με μια γέφυρα, η οποία εξελίσσει το πρώτο θέμα ή εμφανίζει καινούργιο μοτιβικό υλικό. Μετά το δεύτερο θέμα ακολουθεί η καταληκτική ομάδα, στην οποία παρουσιάζονται ξανά νέα μοτίβα. Έπειτα, στην ενότητα της επεξεργασίας αναπτύσσεται το μοτιβικό υλικό της έκθεσης και κινείται σε απομακρυσμένες τονικότητες. Η επανάθεση, όμως, επαναλαμβάνει στην ουσία το υλικό της έκθεσης, αλλά πλέον στην κύρια τονικότητα του έργου. Στο τέλος εμφανίζεται μια coda, στην οποία παρουσιάζεται το κύριο θέμα ή άλλα μοτίβα με αποτέλεσμα τη δημιουργία κορύφωσης.⁴⁸ Έτσι, η δομή της Σονάτας [No. 1] του Brouwer πληροί σε ένα βαθμό, στο σύνολο της, τις βασικές προϋποθέσεις μιας σονάτας, καθώς παρουσιάζει μία τριμερή μορφή, όπου το πρώτο μέρος είναι γρήγορο, θυμίζει τη μορφή σονάτας (Preámbulo, Danza, Alla Danza, Alla Danza, Coda) ωστόσο δεν τη συνιστά αυστηρά, το δεύτερο μέρος είναι αργό και λυρικό με τριμερή δομή (ABA'), ενώ το τρίτο είναι γρήγορο, δεξιοτεχνικό και προσομοιάζει περισσότερο στη μορφή σονάτας και μάλιστα στη rondo μορφή σονάτας (ABA' + Coda). Ωστόσο, η αρμονία στη Σονάτα παρουσιάζει στοιχεία τροπικότητας, τονικότητας, καθώς και ατονικότητας σε αντίθεση με την κλασική τονική

⁴³ Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», 18-19.

⁴⁴ Ο.π., 20.

⁴⁵ Burnham, “Form”, 897.

⁴⁶ Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», 20.

⁴⁷ Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: θεωρητικοί του 20ου αιώνα (Α')», 91-92.

⁴⁸ Michels, *Ατλας της Μουσικής*: Τόμος I, 147.

αρμονική δομή της μορφής σονάτας, με αποτέλεσμα να μην αποτελεί μια «κλασική» σονάτα, αλλά να είναι προσαρμοσμένη στις απαιτήσεις, τη μουσική γραφή, αλλά και την προσωπική έμπνευση ενός συνθέτη του 20^{ου} αιώνα.

Η μορφή σονάτας συναντάται και σε ποικίλα έργα άλλων σημαντικών συνθετών του 20^{ου} αιώνα, όπως των Stravinsky, Boulez, Bartók, κ.ά. Σύμφωνα με τη Ζλάτκου, «η μορφή σονάτας δε διατηρεί την αυστηρή της δομική οργάνωση στον εικοστό αιώνα, αλλά μετουσιώνεται σε έναν τριμερή μορφολογικά ελεύθερο σχεδιασμό, όπου η θεματική δομή και οι αντιθετικές υφές καθορίζουν την εξέλιξη της μορφής, καθώς και η τονική πόλωση και τονική επίλυση εκλείπουν. Η επανέκθεση χάνει το ρόλο της τονικής επίλυσης και μεταμορφώνεται σε μία ενότητα, στην οποία επανέρχεται το θεματικό υλικό με απόλυτη ελευθερία, αν και συχνά συναντώνται συμμετρικές δομές».⁴⁹ Όσον αφορά την αρμονία στα ατομικά έργα σε μορφή σονάτας, σε αυτά κυριαρχούν πλέον ο κύριος φθόγγος και όχι η τρίφωνη συγχορδία, ενώ ο τονικός χώρος αντικαθίσταται από τη φθογγική και διαστηματική υπόσταση και το θεματικό περιεχόμενο που παράγεται από τη σειρά (στις περιπτώσεις δωδεκαφθογγισμού).⁵⁰ Σε έργα του νεοκλασικισμού (λ.χ. του Stravinsky), στα οποία εμφανίζεται η αναβίωση κλασικών μουσικών μορφών, άρα και της μορφής σονάτας, παρουσιάζεται πλέον η έντονη σημασία του προσαγωγέα σχετικά με τη δομή και «η υφολογική έμφαση στο φθόγγο αυτό», επικρατεί η πολυτονικότητα, η οποία συμβάλει στη σύνδεση ποικίλων «μουσικών επιφανειών», καθώς και η κυκλικότητα και η συμμετρία στη δομή των έργων.⁵¹ Έτσι και ο Leo Brouwer έχει επηρεαστεί σημαντικά από τους συνθέτες του νεοκλασικισμού (π.χ. Bartók, Stravinsky)⁵² και χαρακτηρίζεται από την τάση αναβίωσης κλασικών μουσικών μορφών (μορφή σονάτας, θέμα και παραλλαγές),⁵³ όπως και στη συγκεκριμένη περίπτωση της μορφής σονάτας μέσα από το έργο του, Σονάτα [No. 1] (1990). Ωστόσο, ο Brouwer έχει συνθέσει όλα αυτά τα χρόνια ποικίλες σονάτες τόσο για σόλο κιθάρα, όσο και για άλλα όργανα, όπως φαίνεται και στον κατάλογο των έργων του. Ο ίδιος μάλιστα αναφέρει σε συνέντευξή του στην Constance McKenna πως: «Δεν είχαμε κάποιο κουιντέτο για κιθάρα του Brahms, ούτε κάποιο *L' Histoire du Soldat* από τον Stravinsky, ούτε μουσική δωματίου από τον Hindemith, ούτε κάποια σονάτα από τον Bartók. Έτσι, όντας νέος, φιλόδοξος και τρελός, είπα στον εαυτό μου ότι αφού ο Bartók δεν έχει γράψει σονάτες [σ.σ. για κιθάρα], ίσως θα μπορούσα να το τολμήσω».⁵⁴ Έτσι, ο Brouwer όλα αυτά τα χρόνια της συνθετικής του δραστηριότητας αντλεί πολύτιμο μουσικό υλικό από τους νεοκλασικιστές και νεορομαντιστές συνθέτες σχετικά με συνθετικά ζητήματα που αφορούν τη μελωδική δομή, τις κλίμακες και τα φθογγοσύνολα, την πολυτονικότητα, τις αρμονικές συμμετρικές δομές, αλλά και τα ρυθμικά σχήματα βασιζόμενα σε μαθηματικές αναλογίες.⁵⁵

⁴⁹ Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», 32.

⁵⁰ Ο.π., 33.

⁵¹ Ο.π., 34.

⁵² Focsaneanu, “An Analysis of Phrase Structures in the First Movement of Leo Brouwer’s *Elogio de la Danza* (1964), 3.

⁵³ Rodriguez, “Brouwer, Leo”.

⁵⁴ O’ Leary, “Exploring the Patterns, Figures and Flowing Ideas of Leo Brouwer”, 2.

⁵⁵ Focsaneanu, “An Analysis of Phrase Structures in the First Movement of Leo Brouwer’s *Elogio de la Danza* (1964), 3.

Μεθοδολογία ανάλυσης

Αφού παρουσιάστηκαν κάποια γενικά χαρακτηριστικά της Σονάτας του Brouwer, καθώς και μία σύντομη ιστορική αναδρομή σχετικά με τη μορφή σονάτας από τον 18^ο έως και τον 20^ο αιώνα, αξίζει σε αυτό το σημείο να επισημανθεί η σημασία της μουσικής ανάλυσης, η οποία θα ακολουθήσει. Η διαδικασία μάλιστα της ανάλυσης στοχεύει στην περαιτέρω μουσική ερμηνεία και ανάδειξη του ύφους του συγκεκριμένου έργου. Αρχικά, ο όρος «ανάλυση» αφορά το μέρος της μελέτης της μουσικής που λαμβάνει ως αφητηρία την ίδια τη μουσική, παρά εξωτερικούς παράγοντες. Με άλλα λόγια, η ανάλυση περιλαμβάνει την ερμηνεία των δομών της μουσικής, την ανάλυσή τους σε σχέση με απλούστερα συστατικά στοιχεία, καθώς και τη διερεύνηση των σχετικών λειτουργιών μεταξύ αυτών των στοιχείων. Σε μια τέτοια διαδικασία η μουσική δομή μπορεί να αντιπροσωπεύει μέρος ενός έργου, ένα ολόκληρο έργο, μια ομάδα έργων ή ακόμη και ένα μουσικό είδος, σε γραπτή ή προφορική μορφή. Η σχέση μεταξύ των δομών και των στοιχείων που προαναφέρθηκαν, καθώς και οι εμπειρικές, γενετικές και επιστημονικά θεμελιωμένες απόψεις που αφορούν τη μουσική, είχαν ως αποτέλεσμα την έκφραση ποικίλων και συχνά αντικρουόμενων ή αλληλεπικαλυπτόμενων αντιλήψεων μεταξύ των υποστηρικτών διαφορετικών μεθόδων ανάλυσης.⁵⁶

Συνεπώς, είναι σημαντικό να αντιληφθούμε πως η μουσική ερμηνεία-εκτέλεση ενός έργου αποτελεί μια διαδικασία κατά την οποία ο εκάστοτε ερμηνευτής-εκτελεστής είναι υποχρεωμένος συνειδητά ή ασυνείδητα να λάβει μια σειρά από αποφάσεις σχετικά με τη λειτουργία των ποικίλων μουσικών χαρακτηριστικών και τον τρόπο με τον οποίο αυτά παρουσιάζονται. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική ερμηνεία βασίζεται στην προσωπική κατανόηση του μουσικού κειμένου από τον εκάστοτε ερμηνευτή και οι αποφάσεις του μπορεί να βασίζονται σε κάποια θεωρητική αναλυτική προσέγγιση, σε γνώση του σχετικού ρεπερτορίου του οργάνου ή του συνθέτη, ή ακόμη και στο μουσικό ένστικτο και τη διαίσθησή του.⁵⁷ Συνεπώς, ο εκάστοτε εκτελεστής οφείλει να κατανοήσει το μουσικό έργο όσο το δυνατόν καλύτερα μέσω της μουσικής αντίληψης και, ταυτόχρονα, της συνειδητοποίησης της ιστορικής εποχής κατά την οποία αυτό δημιουργήθηκε, καθώς και των ιδιαίτερων πρακτικών εκτέλεσης της συγκεκριμένης εποχής.⁵⁸ Κατά καιρούς διάφοροι θεωρητικοί της μουσικής έχουν διατυπώσει τις απόψεις του σχετικά με τη σημασία της ανάλυσης με στόχο τη μουσική ερμηνεία. Μερικοί από αυτούς είναι οι Eugene Narmour και Wallace Berry. Ειδικότερα, κατά το 1988, ο Narmour, επισήμανε ότι οι ερμηνευτές εφόσον αναδημιουργούν τα έργα που εκτελούν επιβάλλεται να αποκτήσουν το κατάλληλο θεωρητικό και αναλυτικό υπόβαθρο, καθώς και να αναλύουν σωστά τις εκάστοτε δομικές σχέσεις με στόχο την μουσική ερμηνεία. Ο Berry τονίζει πως η ερμηνεία της μουσικής θα πρέπει να προκύπτει μετά από μία λεπτομερή ανάλυση, καθώς και ότι κάθε αναλυτικό εύρημα επηρεάζει σημαντικά τη διαδικασία της μουσικής εκτέλεσης.⁵⁹

Συνεπώς, ένα μέρος της μεθοδολογίας της ανάλυσης, που αφορά την μορφολογία, την αρμονία, καθώς και τη μουσική ερμηνεία της Σονάτας, στηρίχτηκε στο τρίτο κεφάλαιο “Analysis and (or?) Performance” του του John Rink, από το βιβλίο *Musical Performance, A*

⁵⁶ Ian D. Bent & Anthony Pople, “Analysis”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 13/5/2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>.

⁵⁷ John Rink, “Analysis and (or?) Performance”, *Musical Performance A Guide to Understanding*, εκδ. John Rink (New York: Cambridge University Press, 2002), 35.

⁵⁸ Rink, “Analysis and (or?) Performance”, 31.

⁵⁹ Ο.π., 36.

Guide to Understanding (New York: Cambridge University Press, 2002), σε επιμέλεια του ίδιου. Χρήσιμο όσον αφορά την άντληση πληροφοριών που σχετίζονται με την τροπική και τονική αρμονία στη Σονάτα ήταν το κεφάλαιο “Η Τροπικότητα στην Ευρωπαϊκή Μουσική του 20ου αιώνα” του Κωνσταντίνου Τσούγκρα, το οποίο περιλαμβάνεται στο συλλογικό τόμο *Μουσική (και) Θεωρία* (Αρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Ηπείρου, 2010), 72-91, το βιβλίο *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* των Stefan Kostka και Dorothy Payne, επιμ. Allan W. Schindler (Boston: McGraw-Hill, Inc., 2004), καθώς και το παλαιότερο βιβλίο του Nicolas Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, (New York: C. Scribner, 1947). Τέλος, σημαντικό εγχειρίδιο όσον αφορά την ανάλυση της δομής της Σονάτας αποτέλεσε το βιβλίο *Μορφολογία & Ανάλυση: οι Μουσικές Φόρμες από την πρώτη πολυφωνία μέχρι το Ρομαντισμό* του Ιωσήφ Βαλέτ, (Αθήνα: Νάκας-Παπαρηγορίου, 1999).

Πιο συγκεκριμένα, με βάση τις παραπάνω πηγές θα πραγματοποιηθεί ανάλυση της δομής, της αρμονίας, των βασικών θεμάτων/μοτίβων, του μέτρου και των ρυθμικών στοιχείων κάθε μέρους, με στόχο την καλύτερη δυνατή κατανόηση και ερμηνεία της Σονάτας. Η αρμονική και μορφολογική ανάλυση συμβάλλουν στην εναργέστερη κατανόηση της μορφής του έργου, καθώς και των επιμέρους μερών του.⁶⁰ Επίσης, μέσω της αναγνώρισης των ποικίλων θεμάτων/μοτίβων της Σονάτας, κάθε εκτελεστής-ερμηνευτής έχει τη δυνατότητα να πειραματιστεί με το ηχόχρωμα της κιθάρας, τις δυναμικές ή και την άρθρωση.⁶¹ Τέλος, θα επισημανθούν οι συνεχείς εναλλαγές στο μέτρο, καθώς και κάποια σημαντικά επαναλαμβανόμενα χορευτικά ρυθμικά σχήματα (Fandango, Bolero, βλ. αμέσως παρακάτω).

I. Fandangos y Boleros

Το πρώτο μέρος της Σονάτας [No. 1] («Fandangos y Boleros»), είναι γραμμένο σε ελεύθερα ατονικό στυλ με στοιχεία τροπικότητας, καθώς και διάσπαρτα τονικά στοιχεία και δεν ακολουθεί την κλασική δομή της φόρμας σονάτας (Έκθεση, Ανάπτυξη, Επανάθεση, Coda), αλλά αποτελείται από τέσσερις κύριες ενότητες και μια Coda: Preámbulo (Α: μ. 1-12), Danza (Β: μ. 13-28), Alla Danza (Γ: μ. 29-71), Alla Danza (Δ: μ. 72-112) και Coda (Ε: μ. 112-133). Το μέρος αυτό ξεκινά με μια ενότητα, η οποία ονομάζεται Preámbulo, δηλαδή «προοίμιο» και έχει προφανώς έναν εισαγωγικό χαρακτήρα. Σε αυτή την ενότητα παρουσιάζεται σε μια αργή ταχύτητα (*Lento*), το βασικό ρυθμο-μελωδικό υλικό, το οποίο θα αναπτυχθεί περαιτέρω στο υπόλοιπο έργο. Τρία, λοιπόν, βασικά στοιχεία που κυριαρχούν στο Preámbulo είναι η νότα σολ# (που προκύπτει από την αναπαραγωγή της αρμονικής στο ένατο τάστο της έκτης χορδής), οι ομάδες τριακοστών δευτέρων και η φυσική νότα σολ.



Παράδειγμα 4.1.: Leo Brouwer, Sonata, Fandangos y Boleros, μ. 1-2.

Οι νότες που κυριαρχούν στα πρώτα τρία μέτρα είναι οι: λαb, σιb, σι, ρεb, μιb, φα και σολ. Παρατηρούνται εναλλαγές όσον αφορά το μέτρο, δηλαδή στα πρώτα τρία μέτρα παρατηρείται

⁶⁰ Ο.π., 41, 45.

⁶¹ Ο.π., 41, 50.

η διαδοχή των 4/4, 5/4 και 7/4. Στα παραπάνω μέτρα διακρίνονται μάλιστα αρμονικές στις χορδές των μπάσων της κιθάρας, καθώς και δύο ηχητικά επίπεδα (μπάσα και γρήγορα περάσματα με τριακοστά δεύτερα) μέχρι και το μέτρο 6. Οι κυρίαρχες νότες των μέτρων 4-6 είναι οι: μι, φα, σολ, λαβ, σιb, σι, ντο, ντο#, ρε και ρε# και το μέτρο αλλάζει από 2/4 σε 4/4 και 5/4. Όσον αφορά το μέτρο 5 διακρίνεται μια αναφορά στο έργο *Tres Danzas Concertantes* (1958) για κιθάρα και ορχήστρα εγχόρδων του Brouwer, με την εμφάνιση του θεματικού υλικού: ρε#, μι, αλλά προστίθεται και ένα νέο στοιχείο στο μέτρο 6, δηλαδή μια 3^η Μεγάλη (σολ#, μι).⁶²



Παράδειγμα 4.2.: Leo Brouwer, Sonata, Fandangos y Boleros, μ. 5-6.

Έπειτα στο μέτρο 7, το οποίο είναι γραμμένο σε 4/4, εμφανίζεται ένα νέο ρυθμο-μελωδικό στοιχείο σε σολ# αιολικό τρόπο, το βασικό μοτίβο,⁶³ το οποίο θα αποτελέσει τον κορμό ολόκληρης της Σονάτας. Οι νότες από τις οποίες απαρτίζεται είναι οι: σολ#, λα#, σι, και φα#. Αυτό το μοτίβο παρουσιάζεται σε ποικίλα τονικά ύψη, αρθρώσεις ή με προστιθέμενες νότες, αλλά πάντοτε διακρίνεται ξεκάθαρα. Μια παρόμοια ιδέα παρουσιάζεται και στο τρίτο μέρος του *Concierto de Toronto* (1987) για κιθάρα και ορχήστρα, του Brouwer, το οποίο είναι αφιερωμένο στον κιθαρίστα John Williams.⁶⁴ Έτσι και στη Σονάτα, φαίνεται ξεκάθαρα η τάση του συνθέτη να χρησιμοποιεί θέματα, ιδέες ή μοτίβα από προηγούμενα έργα του, είτε αυτούσια είτε επεξεργασμένα, προκειμένου να δημιουργήσει ένα νέο μουσικό υλικό. Επίσης, και το μέτρο 8 είναι γραμμένο σε 2/4 στον σολ# αιολικό τρόπο.



Παράδειγμα 4.3.: Leo Brouwer, Sonata, Fandangos y Boleros, μ. 7-8.

Το μέτρο 9 παρουσιάζεται σε 5/4 και αποτελείται κατά βάση από τα ίδια μουσικά στοιχεία με το μέτρο 3 με κάποιες ρυθμικές αλλαγές. Όσον αφορά τα μέτρα 10-12 στο τέλος του προοιμίου, τα οποία είναι γραμμένα σε 4/4, εισάγεται ένα στοιχείο που είχε ήδη προταθεί στο μέτρο 7. Έτσι, δημιουργείται ένα μοτίβο, το οποίο αποτελείται από τρεις νότες: ρε#, μι και σολ#, στις οποίες προστίθεται μια μικρή ηχώ από τις νότες σι και ρε (διάστημα 3^ης μικρής). Αυτό το μοτίβο, σχηματίζει μια μι μείζονα συγχορδία με 7^η Μεγάλη και μικρή και θα χρησιμοποιηθεί, με μεγάλη ένταση και ρυθμικό πλούτο, ως γέφυρα μεταξύ διάφορων τμημάτων του πρώτου μέρους. Όπως και το βασικό μοτίβο, έτσι και το παραπάνω μοτίβο

⁶² Malta, "Idiomatismo Violonístico como Elemento Composicional na Sonata No1 de Leo Brouwer", 24.

⁶³ Ο μουσικός όρος «θέμα» χρησιμοποιήθηκε κατά τον 17^ο αιώνα, ενώ το «μοτίβο» αποτέλεσε κοινή ορολογία στις τέχνες και συνεπώς στη μουσική κριτική πριν από δύο αιώνες. Μοτίβο είναι στην πραγματικότητα «η πιο σύντομη ολοκληρωμένη ιδέα στη μουσική, καθώς και στην υποδιαίρεση των έργων στα συστατικά τους τμήματα, ως ξεχωριστά μέρη, τμήματα, περίοδοι, φράσεις...». Jonathan Dunsby, "Thematic and Motivic Analysis", Στο *Cambridge History of Western Music Theory*, επιμ. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 908-911.

⁶⁴ Luna, "Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer", 21.

παραπέμπει πάλι στο έργο *Tres Danzas Concertantes* και συγκεκριμένα στο τρίτο μέρος του. Το προοίμιο κλείνει στο μέτρο 12 και από το μέτρο 13 ξεκινάει η Danza. Σε αυτό το μέρος πραγματοποιείται αναφορά στον χορό Bolero (μ. 13-28), ο οποίος αναφέρεται και στον τίτλο αυτού του μέρους («Fandangos y Boleros»). Σε αυτήν την περίπτωση, ο Brouwer χρησιμοποιεί μόνο το βασικό μέτρο του Bolero και του Fandango (3/4) και το ρυθμικό στοιχείο του Bolero.

Ρυθμός του Bolero



ελάσσονα κλίμακα, η οποία συναντάται συχνά στην ισπανική μουσική.⁶⁵

Στα μέτρα 13-16 παρουσιάζεται ένα θέμα Α στο μέτρο των 3/4 και των 4/4, το οποίο αποτελείται από τις εξής νότες: σι, ντο#, ρε, μι, φα#, σολ, λα# (σιb), σι. Οι παραπάνω νότες σχηματίζουν μια αρμονική

"Danza" (♩=88)

Παράδειγμα 4.4.: Leo Brouwer, Sonata, Fandangos y Boleros, μ. 12-16.

Αυτό το θέμα λειτουργεί στη συνέχεια ως ένα μικρό ostinato μαζί με το οποίο αρχίζει σταδιακά να παρουσιάζεται και το βασικό μοτίβο του Preámbulo στα μέτρα 17, 18, 20, 22 με την εναλλαγή αντίστοιχα των 6/4, 4/4, 4/4 και πάλι 4/4. Το θέμα Α, λοιπόν, διακόπτεται από γρήγορα και σύντομα ρυθμο-μελωδικά περάσματα δέκατων έκτων και τριακοστών δευτέρων στα μέτρα των 6/4, 3/8, 3/4 και 5/8, που θυμίζουν τις πρώτες ομάδες τριακοστών δευτέρων του Preámbulo (μ. 19, 21, 23). Αυτή η ξαφνική παρεμβολή αποσπασμάτων αντιθετικού χαρακτήρα χρησιμοποιείται συχνά στο πρώτο μέρος της Σονάτας. Συνεπώς, οι νότες που εμφανίζονται συνολικά σε αυτήν ενότητα είναι οι: μι, φα#, σολ, σολ#, λα#, σι, ντο #, ρε και ρε#.

Από το μέτρο 24, λοιπόν, ξεκινάει μια διαφορετική πιο εκτεταμένη ενότητα, Alla Danza. Στα μέτρα 24-28 παρατηρείται η εναλλαγή των 3/4, 4/4 και 3/4, καθώς και ο ήχος μιας 7^{ης} ελαττωμένης πάνω από τη νότα ντο#. Παρουσιάζονται δηλαδή, οι νότες μι, φα#, σολ, σολ#, σιb και ρε. Έτσι, προκύπτει ένας σύνθετος τρόπος σε μι λύδιο (με δύο 3^{ες} και μια 7^η μικρή). Επίσης, στο μέτρο 28 εμφανίζονται πάλι τα μοτίβα των διαστημάτων 3^{ης} (μι, σολ# και σι, ρε), τα οποία λειτουργούν ως ηχώ. Το βασικό χαρακτηριστικό αυτής της ενότητας είναι το μέτρο των 6/8, το οποίο συναντάται στον χορό του Fandango και του Bolero (μ. 29-41), καθώς και η δημιουργία του Β θέματος.

Παράδειγμα 4.5.: Leo Brouwer, Sonata, Fandangos y Boleros, μ. 29-30.

⁶⁵ Luna, "Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer", 24.

Όσον αφορά τα μέτρα 29-34, κυρίαρχες νότες είναι οι σολ#, λα, σι, ρε και μι. Συνεπώς, παρατηρείται ένας λόκριος τρόπος, από τον οποίο λείπει η 4^η καθαρή και η 7^η μικρή. Στα μέτρα 35-38, παρόλο που διατηρείται το ρυθμικό στοιχείο των 6/8, κυρίαρχες νότες είναι οι φα, σολ, λα, σι, ντο# και ρε, με αποτέλεσμα τον σχηματισμό ενός φα λύδιου τρόπου. Τα μέτρα 39 και 41 είναι γραμμένα σε ντο# δώριο τρόπο, αλλά το μέτρο 40 σε σι δώριο. Στο μέτρο 42 επανεμφανίζεται το μοτίβο ρε#-μι (ηχώ) σε 3/8, ενώ στα μέτρα 42 και 43 (3/4) γίνεται πάλι αναφορά στο έργο *Tres Danzas Concertantes* και το ρυθμικό στοιχείο μας παραπέμπει ταυτόχρονα στην *Estudio no. 5* της σειράς *Estudios Sencillos* του Brouwer.⁶⁶



Παράδειγμα 4.6.: Leo Brouwer, *Estudio no. 5*, μ. 5-6.

Στο μέτρο 43 διακρίνεται μάλιστα μια φα μείζονα συγχορδία με 9^η αυξημένη και 7^η Μεγάλη, λαμβάνοντας το μι του δεύτερου χρόνου ως καθυστέρηση. Επίσης, στο δεύτερο χρόνο του παραπάνω μέτρου εμφανίζεται μια σιβ ελάσσονα συγχορδία με 9^η μικρή και στον τρίτο χρόνο μια φα μείζονα πάλι με 9^η αυξημένη. Στα μέτρα 45 (6/8) και 46 (6/8) έχουμε την επανάληψη των μέτρων 33 και 34 και στο μέτρο 47 (3/4) του μέτρου 43. Το μέτρο 44, το οποίο λειτουργεί ως γέφυρα περιλαμβάνει τις νότες μι, φα, σολ, σι, σιβ και ντο#. Στο μέτρο 45, δηλαδή επανεμφανίζεται το θέμα Β, το οποίο στη συνέχεια παρουσιάζεται παραλλαγμένο ή και σε ποικίλα τονικά ύψη (μ. 48, 50, 64) μέχρι που ομάδες τριακοστών δευτέρων διακόπτουν απότομα τη ροή των παραπάνω (μ. 68). Επίσης, από το μέτρο 48 έως το 51 (3/4, 4/4, 6/8, 5/16) εμφανίζεται η συγχορδία της ντο μείζονος με 5^η αυξημένη, 7^η Μεγάλη και 9^η και αυτή της φα με 9^η αυξημένη (όπως στα μέτρα 43 και 47) και έπειτα επιστρέφει η ντο με 5^η αυξημένη, μια σολ ελάσσονα με 7^η και 11^η και στη συνέχεια μια ντο με μια 3^η μικρή και μια Μεγάλη.

Από το μέτρο 51 έως το 55, οι νότες που εμφανίζονται σταδιακά είναι οι: ρε, μι, φα, σολ, λα, σι και ντο# και τα μέτρα εναλλάσσονται ως εξής: 5/16/ 6/16, 6/16 και 8/16. Επίσης, παρατηρείται ο σχηματισμός μιας μικρής μελωδικής κλίμακας στη ρε. Ωστόσο, η διάταξη των νοτών δεν μας επιτρέπει να πούμε ότι η κλίμακα αντιπροσωπεύει κάποια συγκεκριμένη τονικότητα. Στα μέτρα 52 και 54 εμφανίζεται η συγχορδία της φα (χωρίς 3^η) με 4^η αυξημένη, 6^η και 7^η Μεγάλη, ενώ στα μέτρα 53 και 55 κυριαρχεί το διάστημα της 3^{ης} μικρής (μι-σολ). Όσον αφορά τα μέτρα 56-59 (6/8, 3/8, 9/16) κυριαρχούν δύο ηχητικά επίπεδα με διαφορετικές αρμονίες στο καθένα. Πιο συγκεκριμένα, επικρατεί μια ομάδα από ψηλές νότες: λαb, σιb, ντο, μιb και φα, δηλαδή μια λαb μείζονα με 6^η και 9^η, ενώ στο επίπεδο του μπάσου οι νότες ρε, φα, λα, ντο, οι οποίες σχηματίζουν μια ρε ελάσσονα συγχορδία με 7^η. Έτσι, αυτά τα δύο ηχητικά επίπεδα αντιπαρατίθενται το ένα με το άλλο. Στα μέτρα 60-62 (9/16) κυρίαρχες νότες είναι οι σολ, λα, σιb, σι, ντο, ρε, μι και φα, αλλά δεν παραπέμπουν με ακρίβεια σε κάποιο τρόπο ή τονικότητα. Όμως, η έντονη παρουσία της 9^{ης} μικρής δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που θυμίζει συγχορδία της μουσικής φλαμένκο⁶⁷ σε συνδυασμό με το ρυθμό των 9/16.

Έπειτα, στο μέτρο 63 (12/16) εμφανίζεται μια αποτζιατούρα (λαb-σιb) και από αυτό το μέτρο έως το 66 (6/8) οι νότες που παρουσιάζονται είναι οι: σιb, σι, ρε, μι και λα. Έτσι, σχηματίζεται μια κλίμακα από πέντε νότες: σιb, ντοb, ρε, μι και λα. Είναι μια κλίμακα με 2^α

⁶⁶ Ο.π., 27.

⁶⁷ Malta, "Idiomatismo Violonístico como Elemento Composicional na Sonata No1 de Leo Brouwer", 34.

μικρή, 3^η Μεγάλη, 4^η αυξημένη και 7^η Μεγάλη. Στα μέτρα 67-70 εναλλάσσονται τα μέτρα των 6/8, 8/8 και εμφανίζεται η συγχορδία της ντο με 7^η Μεγάλη και 9^η στους πρώτους χρόνους αυτών των μέτρων και η συγχορδία φα# με 7^η μικρή και 9^η αυξημένη στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 67. Έπειτα, στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 68 παρουσιάζεται μια φα# μείζονα, ενώ στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 69 ακολουθεί μια μιβ με 7^η, 9^η, 11^η και 13^η. Τέλος, εμφανίζεται πάλι η κύρια συγχορδία της ντο μείζονος με 4^η αυξημένη οδηγώντας στις συγχορδίες της φα# μείζονος και μετά της λα ελάσσονος, κλείνοντας με αυτό τον τρόπο την ενότητα της Alla Danza στο μέτρο 71. Το έργο, λοιπόν, αναπτύσσεται μέσω της ένωσης των ρυθμικών και αρμονικών εντάσεων, δηλαδή με την συνεχή εναλλαγή μέτρου, ποικίλων ρυθμικών σχημάτων και αρμονιών.

Ακολουθεί και πάλι μια ενότητα η οποία περιλαμβάνει την ένδειξη Alla Danza (μ. 72-112) και περιέχει ποικίλα ενδιαφέροντα μουσικά στοιχεία. Εδώ ο Brouwer παίρνει το μέτρο του Bolero και του Fandango (3/4), καθώς και το ρυθμικό στοιχείο του Bolero και παρουσιάζει ελαφρώς παραλλαγμένο το θέμα Α. Στην πραγματικότητα το θέμα Α επεξεργάζεται σταδιακά με την προσθήκη όλο και περισσότερων νοτών μέχρι που στο τέλος αυτής της ενότητας επιστρέφει στην αρχική του μορφή (στοιχείο μινιμαλισμού, το οποίο συναντάται και σε άλλα έργα του Brouwer π.χ. στο δεύτερο μέρος «La huída de los amantes por el valle de los ecos» του *El decamerón negro*).⁶⁸ Ξεκινώντας, από το μέτρο 72 παρατηρούμε το ρυθμικό στοιχείο του Bolero που εμφανίζεται σε ολόκληρη την ενότητα και είναι γραμμένο σε ντο λύδιο τρόπο.

Παράδειγμα 4.7.: Leo Brouwer, Sonata, Fandangos y Boleros, μ. 71-76.

Ο Brouwer σε αυτό το σημείο προσθέτει σταδιακά νότες μέχρι να δημιουργήσει μια ολόκληρη κλίμακα. Έτσι, κυριαρχούν οι παρακάτω νότες: ντο, ρε, μι, φα#, σολ, λα και σι (μ. 72-74, 77-79, 82-84, 87-89, 93-95, 101, 103 και 105). Το ρυθμικό σχήμα του Bolero που διακρίνεται εδώ είναι αρμονικά πανομοιότυπο με αυτό που συναντήσαμε στην ενότητα της Danza και παρουσιάζεται στα ακόλουθα μέτρα: 75-76, 80-81, 85-86, 90-92, 97-100 και 108-112. Από τα μέτρα 87-89 παρουσιάζονται τα πρώτα γρήγορα μελωδικά περάσματα στην ενότητα αυτή με τις νότες ρε, σι και μι, οι οποίες εμφανίζονται συνδεδεμένες με legati στο αριστερό χέρι. Στη συνέχεια, η ιδέα αυτή επεκτείνεται (μ. 93-95) με δύο διαδοχικά τρίχητα δέκατων έκτων αποτελούμενα από τις νότες ρε#, φα#, ρε και ρε, σι, μι με legati. Στα μέτρα 96 και 107 εμφανίζεται η ιδέα ενός μοτίβου με έντονο swing μέτρο σε 4/8,⁶⁹ καθώς και το διάστημα της 9^{ης} Μεγάλης (σολ#-λα#, ντο#-ρε#). Ακόμη, στο δεύτερο χρόνο των μέτρων 102, 104 και 106 εμφανίζεται μια φα# συγχορδία με 7^η, 9^η μικρή και 11^η μεταξύ των δύο γρήγορων περασμάτων

⁶⁸ Κορίτου, *Leo Brouwer: Η Νιότη στη Μουσική*, 124-125.

⁶⁹ Ο.π., 41.

που έχουν ήδη παρουσιαστεί. Οι ρυθμοί που εναλλάσσονται σε αυτή την ενότητα είναι οι παρακάτω: 3/4 (μ. 72-76), 5/4 (μ. 77-79), 3/4 (μ. 80-81), 6/4 (μ. 82-86), 13/8 (μ. 87-89), 3/4 (μ. 90-92), 14/8 (μ. 93-95), 4/8 (μ. 96), 3/4 (μ. 101, 103, 105), 7/8 (μ. 102, 104, 106), 4/8 (μ. 107), 3/4 (μ. 108-112).

Τελευταία ενότητα του πρώτου μέρους της Σονάτας αποτελεί η Coda, η οποία ξεκινά με ένα απόσπασμα από την αρχή της Συμφωνίας Νο. 6 του Beethoven, στην οποία ο Brouwer αντιπαραθέτει το θέμα Β της πρώτης ενότητας της Alla Danza. Στο σημείο αυτό πραγματοποιείται και άλλη ετεροαναφορά, αυτήν τη φορά στον συνθέτη Antonio Soler. Ο Brouwer μάλιστα αναφέρει ότι ο Padre Antonio Soler (1729-1783) ζούσε κατά τα πρώτα χρόνια ζωής του Beethoven (1770-1827), για αυτό το λόγο κιόλας κάνει παραπομπή σε αυτόν. Στο μέτρο 113 αναγράφεται μάλιστα ένας υπότιτλος: «Beethoven Visita al Padre Soler» (μτφ. «Ο Beethoven επισκέπτεται τον Padre Soler»). Παρατηρούμε ότι ο Brouwer πραγματοποιεί για ακόμη μια φορά ετεροαναφορές μέσα στο έργο του, αλλά αυτή τη φορά παραθέτει άμεσα συνθέτες από άλλες εποχές. Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται πως ο ίδιος φαντάστηκε μια σκηνή, στην οποία συνδιαλέγονται ο Beethoven (2/4, στη ντο μείζονα, η οποία μεταφέρθηκε από την αρχική φα μείζονα) με τον Soler (μέτρο του Fandango και Bolero σε 6/8, σε σύνθετο τρόπο με κεντρική νότα τη σολ#). Βασικά χαρακτηριστικά που διακρίνονται σε αυτή την ενότητα είναι τα ακόλουθα: το απόσπασμα από τη Συμφωνία Νο. 6 του Beethoven σε 2/4 (μ. 113, 117-120 και 123-126) και η επανεμφάνιση-ανάμνηση του μέτρου των 6/8 που κυριαρχούσε και στην πρώτη ενότητα της Alla Danza (μ. 115, 116, 121, 122).

10

CODA (Beethoven visita al Padre Soler)

Παράδειγμα 4.8.: Leo Brouwer, Sonata, Fandangos y Boleros, μ. 112-121.

Κατά τη διάρκεια της υπόλοιπης Coda συνεχίζεται αυτός ο μικρός διάλογος μέχρι να εμφανιστεί ξανά το θέμα του Preámbulo (μ. 127-128), καθώς και του θέματος της δεύτερης ενότητας με την ένδειξη Alla Danza σε λύδιο τρόπο, κλείνοντας έτσι το πρώτο μέρος της Σονάτας, μετά από μια μακρά παύση, έχοντας προηγηθεί η νότα ντο σε οκτάβα. Σε αυτό το σημείο διακρίνεται μια αρμονική σχέση δεσπόζουσας-τονικής, καθώς η ντο μείζονα συγχορδία οδηγεί στην φα μείζονα συγχορδία στην αρχή του δεύτερου μέρους της Σονάτας [No. 1]. Ακολουθεί η διαγραμματική σύνοψη του πρώτου μέρους.

Δομή μέρους I

A: Preámbulo (μ. 1-12) Tempo: Lento, e =56...60	B: Danza (μ. 13-28) Tempo: Allegretto, q=88 (μ. 13-23) Tempo: Alla Danza, q=88 (μ. 23-28)	Γ: Alla Danza (μ. 29-71) Tempo: Alla Danza, q=88	Δ: Alla Danza (μ. 72-112) Tempo: Alla Danza, q=112	E: Coda (μ. 112-133) Tempo: δεν αναφέρεται
--	---	---	---	---

II. Sarabanda de Scriabin

Το δεύτερο μέρος της Σονάτας [No. 1] του Leo Brouwer ονομάζεται «Sarabanda de Scriabin» και μπορεί να χωριστεί σε τρεις ενότητες: A (μ. 1-22), B (μ. 23-37) και A' (μ. 38-52). Σε αυτή την περίπτωση, όπως και στο πρώτο μέρος του συγκεκριμένου έργου, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μόνο μερικά στοιχεία της μουσικής μορφής της sarabande. Συγκεκριμένα, διατηρεί το μέτρο της sarabande (γαλλική) σε 3/4, με εξαίρεση την προσθήκη και των 4/4 σε κάποια σημεία αυτού του μέρους, το αργό της tempo, καθώς και το σοβαρό-επιβλητικό ύφος και την μελαγχολική της χροιά. Συγκεκριμένα, το διαφορετικό κούρδισμα της έκτης χορδής της κιθάρας στη νότα φα, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα σε λύδιο τρόπο, δεδομένου ότι το κούρδισμα της κιθάρας από τις χαμηλότερες στις ψηλότερες χορδές είναι το παρακάτω: φα, λα, ρε, σολ, σι και μι. Ξεκινά, λοιπόν, η A ενότητα με ένα ostinato, το οποίο αποτελείται από τρεις νότες (φα, σολ, λα, η πρώτη και η τελευταία σε αρμονικές στα μέτρα 1-2 και χωρίς αρμονικές στα μέτρα 3-4), στις οποίες προστίθεται το βασικό μοτίβο του πρώτου μέρους της Σονάτας, με την ψηλότερη φωνή, μεταφερμένη μια 5^η προς τα πάνω (μ. 5-6). Σε αυτή την περίπτωση, το ostinato εμφανίζεται χωρίς αρμονικές, διότι λόγω της τεχνικής του οργάνου θα ήταν αδύνατο να γίνει με αυτό τον τρόπο. Επίσης, παρατηρείται ότι στο μέτρο 5 υπάρχει ένα σι (ανοιχτή χορδή), το οποίο συνηχεί με το ostinato, με αποτέλεσμα να δημιουργείται το διάστημα της 4^{ης} αυξημένης μεταξύ των νοτών φα (μιάσο) και σι, που χαρακτηρίζει τον λύδιο τρόπο.

Sarabanda (♩ = 60...69)

(6) en FA

p

L.V.

raganamento

ppp

L.V.

marc. il canto

sempre pp il accom.

marc. il canto

Παράδειγμα 4.9.: Leo Brouwer, Sonata, Sarabanda de Scriabin, μ. 1-9.

Επίσης η ένωση του ostinato με την πρώτη είσοδο του βασικού μοτίβου (μ. 5-6) δημιουργεί μια εξάφθογγη ολοτονική κλίμακα, η οποία μπορεί να χωριστεί σε ένα λύδιο τετράχορδο (φα, σολ, λα, σι) και ένα μείζων τετράχορδο (ρεβ, μιβ, φα, σολβ). Σε αυτήν την περίπτωση, μόνο το σολβ δεν ανήκει στην ολοτονική κλίμακα της φα.

Ολοτονική της φα



Αυτή η ολοτονική κλίμακα, φα, σολ, λα, σι, ντο# (εναρμόνια), ρε# (εναρμόνια), χωρίς το σολb, καθώς και το τετράχορδο σε λύδιο τρόπο που σχηματίζεται από τις τέσσερις πρώτες νότες, αναδεικνύει την έμπνευση του Brouwer από τις αρμονίες της μουσικής του Skryabin. Ειδικότερα, σε αυτό το σημείο ο Brouwer επηρεάστηκε από τη «συγχορδία του Προμηθέα» ή αλλιώς «mystic chord» του Skryabin, μία συγχορδία, η οποία αποτελείται από τις νότες ντο, φα#, σιb, μι, λα, ρε.⁷⁰ Αν απομονωθούν οι νότες ντο, ρε, μι, φα#, τότε σχηματίζεται ένα λύδιο τετράχορδο, το οποίο είναι παρόμοιο με αυτό του Brouwer (φα, σολ, λα, σι). Μετά από δύο μέτρα (μ. 7-8), στα οποία κυριαρχεί αποκλειστικά το ostinato, εμφανίζεται το βασικό μοτίβο δύο οκτάβες χαμηλότερα μαζί με το ostinato (μ. 9-10). Έπειτα, στα μέτρα 11-12 επανεμφανίζεται το ostinato μέχρι που στα μέτρα 13-20 παρουσιάζεται μια λυρική μελωδία, στην οποία ο Brouwer εναλλάσσει αρμονικούς με πραγματικούς ήχους, δημιουργώντας έτσι σημαντικές εναλλαγές στην ένταση της μελωδικής γραμμής.

A musical score for Leo Brouwer's Sonata, Sarabanda de Scriabin, measures 10-22. The score is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp, rit., a tro.), articulation (legato), and performance instructions (L.V.). The score is annotated with circled numbers (1, 2, 3, 4) and other markings, likely indicating specific fingering or performance techniques. The measures are numbered 10, 14, and 19.

Παράδειγμα 4.10.: Leo Brouwer, Sonata, Sarabanda de Scriabin, μ. 10-22.

Οι νότες που κυριαρχούν στα μέτρα 13-20 σχηματίζουν έναν λα ιαολικό τρόπο: λα, σι, ντο, ρε, μι, φα, σολ. Το λα λειτουργεί στη συγκεκριμένη περίπτωση ως pedal και αποτελεί την κεντρική νότα σε αυτό το σημείο. Ακολουθεί και πάλι το ostinato στα μέτρα 21-22. Έτσι, στο μέτρο 23 ξεκινά μια νέα ενότητα (B), λίγο πιο ρυθμική, η οποία περιλαμβάνει τον υπότιτλο, *Omaggio a Scriabin*.

Πιο συγκεκριμένα σε αυτή την ενότητα (μ. 23-37) πραγματοποιείται τιμητική αναφορά στο συνθέτη, Aleksandr Skryabin, μέσω του υπότιτλου που αναγράφει ο Brouwer, καθώς και της δημιουργίας ενός ιδιαίτερα πλούσιου ηχητικού περιβάλλοντος, το οποίο χαρακτηρίζεται

⁷⁰ Simon Morrison, "Skryabin and the Impossible", *Journal of the American Musicological Society* 51, no. 2 (1998), 283-330: 313, ανακτήθηκε στις 30/4/2021, <https://doi.org/10.2307/831979>.

από έντονη χρωματικότητα (τροπική αρμονία) και εκφραστικότητα, χαρακτηριστικά που συναντώνται και στη μουσική του Scriabin. Στα μέτρα 23-24, λοιπόν, το βασικό μοτίβο της Σονάτας μεταφέρεται μια 4^η ψηλότερα (ντο# αιολικός) με ένα pedal στη νότα φα στη χαμηλή φωνή και με ένα ostinato στη σολ στη μεσαία φωνή. Έτσι, αλλάζει και το μέτρο της Sarabanda από 3/4 σε 4/4. Έπειτα, στα μέτρα 25-26, η ίδια ιδέα παρουσιάζεται μια 4^η ψηλότερα (8^η ψηλότερα σε σχέση με το αρχικό βασικό μοτίβο), η κρατημένη νότα στη φα διατηρείται, αλλά τώρα το ostinato της μεσαίας φωνής εμφανίζεται με τις νότες μι και σι (η μι και η σι είναι, αντίστοιχα, η VII και IV βαθμίδα του φα λύδιου). Αυτά τα δύο μέτρα, είναι γραμμένα σε σολ# αιολικό τρόπο, ενώ στο μέτρο 27, διακρίνεται ο λύδιος τρόπος, λόγω της παρουσίας της ντο και της φα με την ταυτόχρονη προσθήκη των μι και σι και του μπάσου φα από τα προηγούμενα μέτρα.

12

Παράδειγμα 4.11.: Leo Brouwer, Sonata, Sarabanda de Scriabin, μ. 26-31.

Στη συνέχεια, τα μέτρα 28-30 είναι γραμμένα σε 3/4, ενώ από το μέτρο 31 έως το 33 το μέτρο αλλάζει σε 4/4 και από το 34 έως το 52 ξανά σε 3/4. Ειδικότερα, στα μέτρα 28-29 είναι διάχυτος ο λυρισμός, ο οποίος προκύπτει από μια μελωδική ιδέα στην ψηλότερη φωνή, η οποία κινείται με διαστήματα 2^{ας}, σχηματίζοντας μια μικρή αρμονική κλίμακα στη φα (φα, σολ, λαβ, σιβ και μι), ενώ η χαμηλότερη φωνή κινείται χρωματικά: ντο, ρε, ρε# (εναρμόνια με την μιβ), μι, φα, σολ, λαβ, λα και σι. Σε αυτό το σημείο παρατηρείται, λοιπόν, ένα μείγμα ατονικότητας με χρωματικές αποτζιατούρες. Έπειτα, στα μέτρα 30-31 αλλάζει ξαφνικά ο αρμονικός χαρακτήρας και παρουσιάζεται ο λα λύδιος τρόπος: λα, σι, ντο#, ρε#, μι, φα#, σολ#. Τα μέτρα 32-33 είναι ίδια με τα 23-24.

Παράδειγμα 4.12.: Leo Brouwer, Sonata, Sarabanda de Scriabin, μ. 32-38.

Στα μέτρα 34-35, κυριαρχεί η πολυφωνία μεταξύ του βασικού μοτίβου στον σολ# αιολικό στην ψηλότερη φωνή και της χαμηλότερης φωνής που είναι γραμμένη σε ντο# δώριο τρόπο. Ακόμη, στα μέτρα 35-37 παρουσιάζεται μια ολοτονική κλίμακα στη γραμμή του μπάσου: μι, φα#, σολ#, λα#, ντο.

Τέλος, στην Α' ενότητα (μ. 38-52) ο Brouwer επαναλαμβάνει μερικά μέτρα της ενότητας Α με διαφορετική σειρά από την αρχική τους. Πιο συγκεκριμένα επαναλαμβάνει με τη σειρά τα μέτρα 3-16, 21-22, 1 και κλείνει παραλλάσσοντας μερικώς το μέτρο 2, χωρίζοντας το σε 2 μέτρα (μ. 51-52) και καταλήγει στη νότα σολ χωρίς αρμονική. Σε αυτό το μέρος, λοιπόν, ο Brouwer καταφέρνει, μέσω του *ostinato* και της ολοτονικής κλίμακας, να δημιουργήσει μια μουσική μινιατούρα μεγάλης ηχητικής ομορφιάς. Η συνολική παρουσίαση των ενοτήτων του δεύτερου μέρους έχει ως εξής:

Δομή Μέρους II

A: (μ. 1-22)	B: (μ. 23-37)	Α': (μ. 38-52)
Tempo: Sarabanda, q= 60...69	Tempo: Sarabanda, q= 60...69	Tempo: Sarabanda, q= 60...69

III. La Toccata de Pasquini

Το τρίτο μέρος της Σονάτας [No. 1] του Leo Brouwer αναφέρεται στο σύνολό του στην φημισμένη *Toccata con lo Scherzo del Cuccó* του Ιταλού συνθέτη Bernardo Pasquini (1637-1710), εξού και ο τίτλος του: «La Toccata de Pasquini». Έτσι, ο Brouwer χρησιμοποιεί σε πολλά σημεία του τρίτου μέρους το διάστημα της κατιούσας 3^{ης} μικρής προσπαθώντας, όπως και ο Pasquini στο δικό του έργο, να μιμηθεί το τραγούδι του πουλιού, κούκος.⁷¹ Το συγκεκριμένο μέρος παρουσιάζει μια τριμερή δομή και στο τέλος του μια Coda, είναι γραμμένο στην κλασική τριμερή μορφή σονάτας rondo, γρήγορο σε ταχύτητα (*Allegro vivace*) και αποτελείται από τρεις βασικές ενότητες και μία Coda: Έκθεση (A: μ. 1-40) - Ανάπτυξη (B: μ. 41-109) - Επανάκτηση (Α': μ. 1-27 & 110-116) - Coda (μ. 117-123). Η Έκθεση (μ. 1-40) μπορεί να χωριστεί σε δύο μεγάλα τμήματα: Α και Β. Το Α (μ. 1-15) περιέχει τρία ακόμη μεγάλα δευτερεύοντα τμήματα: α (μ. 1-5), α' (μ. 6-11) και α'' (μ. 12-15). Το τμήμα Β περιλαμβάνει, ακόμη, τρία μικρότερα τμήματα: β (μ. 16-27), β' (μ. 28-31) και β'' (μ. 32-40).

Στην Έκθεση, λοιπόν, κυριαρχούν διάφοροι τρόποι και τονικότητες. Πιο συγκεκριμένα στα μέτρα 1-3 και 6-8 κυριαρχούν δύο ηχητικά επίπεδα (μπάσα και ψηλότερη φωνή) στη σι μείζονα κλίμακα. Τα διαστήματα 2^{ας} μικρής και 3^{ης} Μεγάλης εμφανίζονται στα μέτρα 2-3, 7-8 στην ψηλότερη φωνή. Στα μέτρα 4-5 η ιδέα των δύο ηχητικών επιπέδων, παρουσιάζεται στη σι ελάσσονα.

⁷¹ Brouwer, συνέντευξη.

Allegro vivace (♩.=88...96)

Παράδειγμα 4.13.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 1-4.

Έπειτα, στα μέτρα 9-11 οι νότες που κυριαρχούν είναι οι σι, ντο#, σολ#, λα#. Έτσι, εγκαθιδρύεται η σι μείζονα κλίμακα. Η παρουσία μάλιστα της 3^{ης} μικρής (σολ#-σι) στην ψηλότερη φωνή στο μέτρο 9 ακολουθείται από την έντονη χρήση του διαστήματος της τρίτης σε όλες τις ενότητες αυτού του έργου. Επίσης, τα μέτρα 1-11 είναι γραμμένα σε 6/8. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα μέτρα στο μέτρο 12 παρουσιάζεται ένας μι λόκτριος τρόπος (3/4), στο 13 ο μι λύδιος (σε μεταφορά με 7^η μικρή και 2^α μικρή σε 4/4), στο 14 ο μι λύδιος (σε μεταφορά με 2^α μικρή σε 3/4) και στο 15 πάλι ο μι λύδιος (σε μεταφορά με 3^η μικρή σε 3/4). Όσον αφορά το Β τμήμα της Έκθεσης οι τροπικές αρμονίες συνεχίζουν να εμφανίζονται. Στο μέτρο 16, λοιπόν, παρουσιάζεται για πρώτη φορά το βασικό μοτίβο του πρώτου μέρους της Σονάτας στο τρίτο μέρος της. Στα μέτρα 16-19 (1/4, 4/4, 2/4, 4/4) εναλλάσσεται, λοιπόν, το στοιχείο του βασικού μοτίβου (πρώτο ηχητικό επίπεδο) με μια συνοδευτική ιδέα (δεύτερο ηχητικό επίπεδο), στον σολ# αιολικό τρόπο. Στο μέτρο 20, ωστόσο, μια νέα ιδέα εμφανίζεται: ατάκα με *Bartók pizzicato* στη μπάσα χορδή της κιθάρας (μι), ακολουθούμενη από μια τονισμένη συγχορδία (μι μείζονα με 9^η μικρή).

Παράδειγμα 4.14.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 19-22.

Σε αυτό το τμήμα, η παραπάνω εναλλαγή εμφανίζεται και στα μέτρα 24 και 40. Από το δεύτερο μισό του μέτρου 20 έως το 23 (2/4, 4/4, 2/4, 4/4) το βασικό μοτίβο επανεμφανίζεται στον ντο# αιολικό τρόπο. Στο μέτρο 24 η ιδέα του μέτρου 20 επανεμφανίζεται ελαφρώς μεγεθυμένη σε 3/8. Ειδικότερα, κυριαρχούν ένα pedal στο μπάσο μι και οι τονισμένες συγχορδίες της ρε μείζονος με 9^η μικρή και της μι μείζονος πάλι με 9^η μικρή. Στα μέτρα 25-26 (4/4, 3/4) επεκτείνεται η ιδέα του βασικού μοτίβου και στο μέτρο 27 (3/4) εμφανίζεται το ίδιο μελωδικό περίγραμμα που κυριαρχούσε στο μέτρο 15 στον ντο# αιολικό. Επίσης, στα μέτρα 28-31 επαναλαμβάνονται τα μέτρα 16-19 (στον σολ# αιολικό). Όσον αφορά τα μέτρα 32-39 (4/4, 3/4) φαίνεται πως είναι γραμμένα σε μι λύδιο. Σε αυτό το σημείο παρατηρούνται χαρακτηριστικά

του μινιμαλισμού, εφόσον ο Brouwer προσθέτει γραμμικά και σταδιακά νότες στις ήδη υπάρχουσες προκειμένου να χτίσει μια ατμόσφαιρα έντασης.

Παράδειγμα 4.15.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 31-34.

Στο μέτρο 39 μάλιστα επαναλαμβάνεται το μελωδικό περίγραμμα που είχε προηγηθεί στα μέτρα 15 και 27, ενώ στο 40 (4/8) η ίδια ιδέα όπως στο μέτρο 24 (ατάκα στο μπάσο μι και τονισμένη συγχορδία), ωστόσο με άλλες συγχορδίες: σι με 7^η μικρή και 9^η αυξημένη και ντο# με 7^η μικρή και 9^η αυξημένη. Ταυτόχρονα, στο μέτρο 40 χρησιμοποιείται ξανά ένα διάστημα 3^{ης} Μεγάλης (μι-σολ#), το οποίο οδηγεί στην ενότητα της Ανάπτυξης.

Η Ανάπτυξη (μ. 41-109) περιλαμβάνει τρεις μεγάλες ενότητες: Α' (μ. 41-62), Β' (μ. 63-93) και Γ' (μ. 94-109). Το Α' (μ. 41-69) χωρίζεται σε δύο τμήματα: α (μ. 41-51) και α' (μ. 52-62). Στη Β' ενότητα (μ. 63-93) κυριαρχούν δύο κύρια τμήματα: β (μ. 63-73) και β' (μ. 74-93). Στη Γ' ενότητα (μ. 94-109) παρουσιάζονται δύο βασικά τμήματα: γ (μ. 94-101) και γ' (μ. 102-109). Έτσι, η ενότητα της Ανάπτυξης φαίνεται να αποκαλύπτει στοιχεία κυκλικότητας της μορφής του rondo, λόγω της κυριολεκτικής επανάληψης των πρώτων 11 μέτρων αυτού του μέρους της Σονάτας. Επίσης, στα παρακάτω μέτρα επικρατούν οι παραπάνω τονικότητες: σι μείζονα (μ. 41-43 και 46-51) και σι ελάσσονα (μ. 44-45). Στα μέτρα 52-53 εμφανίζεται μια θεματική ιδέα της κατιούσας 3^{ης} μικρής στο ηχητικό επίπεδο της ψηλότερης φωνής (ντο#-λα#). Πραγματοποιείται, λοιπόν, σε αυτό το σημείο, μια αναφορά στο έργο *Toccata con lo scherzo del cuccio* του Pasquini. Στα μέτρα 52-53, τα οποία είναι γραμμένα σε μι λύδιο, παρουσιάζονται τρία επίπεδα ήχου, εκτός από τη θεματική ιδέα που έχει ήδη αναφερθεί. Συνεπώς, κυριαρχεί ένα μι μπάσο και ένα ενδιάμεσο επίπεδο με μια 2^η μικρή (σι-λα#).

Παράδειγμα 4.16.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 52-53.

Το μέτρο 54 είναι ίδιο με το μέτρο 12 (σε μι λόκριο). Στα μέτρα 57-59 (4/4, 2/4, 3/4) εμφανίζεται η συγχορδία της φα μείζονος με 9^η και 5^η αυξημένη και η εξερεύνηση σε διαστήματα 8^{ης}, καθώς και 7^{ης} Μεγάλης και 2^{ας} μικρής (γύρω από τις νότες μι και φα σε γρήγορα πέρασματα). Στα μέτρα 60-61 επανεμφανίζονται τρία χαρακτηριστικά των μέτρων 52-53 σε μι λύδιο τρόπο (μι, φα, σολ# (εναρμόνια), λα# και σι), όπως είναι η συνοδεία των μπάσων σε διαστήματα 2^{ας} στο ενδιάμεσο επίπεδο και η θεματική ιδέα της 3^{ης} μικρής στο βασικό επίπεδο. Στο μέτρο 62 (2/4) κλείνει η ενότητα Α' της Ανάπτυξης και εμφανίζεται πάλι το ίδιο γρήγορο πέρασμα που διακρίνεται και στον δεύτερο και τρίτο χρόνο του μέτρου 59.

Η Β' ενότητα της Ανάπτυξης ξεκινά από τα μέτρα 63-68, όπου εμφανίζονται δύο ηχητικά επίπεδα: ένα pedal στη νότα σολ# σε οκτάβα (σύνθετος τρόπος σε σολ# λόκριο με δύο 7^{ες}: Μεγάλη και μικρή), καθώς και γρήγορα περάσματα με δέκατα έκτα. Το μέτρο 69 (2/4) επαναφέρει την ίδια ρυθμική και διαστηματική ιδέα του μέτρου 55, ωστόσο με μελωδική κατεύθυνση από τα μπάσα στα πρίμα, καθώς και με την προσθήκη και άλλων νοτών.



Παράδειγμα 4.17.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 63-67.

Στα μέτρα 70-72 (4/4) το βασικό μοτίβο εμφανίζεται μεταφερμένο στον σολ# αιολικό. Το μέτρο 73 επαναφέρει την ιδέα των γρήγορων περασμάτων γύρω από τις νότες μι και φα, όπως φαίνεται ήδη από τα μέτρα 59 και 62.



Παράδειγμα 4.18.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 70-73.

Στα μέτρα 74-87, οι νότες που κυριαρχούν δημιουργούν έναν φα λύδιο τρόπο με 5^η αυξημένη. Επίσης, στα μέτρα 74-77 (3/4) επικρατούν δύο ηχητικά επίπεδα, τα οποία παραπέμπουν στο μελωδικό περίγραμμα των μέτρων 63-66. Ωστόσο, στα μέτρα 78-80 (4/4) παρουσιάζονται πάλι τρία ηχητικά επίπεδα με κύριο χαρακτηριστικό το διάστημα της 3^{ης} μικρής (κούκος). Στα μέτρα 81-87 (3/4, 5/4, 3/4) διακρίνεται ξανά το στοιχείο του μινιμαλισμού όσον αφορά την γραμμική προσθήκη νοτών. Έτσι, ο Brouwer ξεκινά με μοτίβα τριών ανιόντων νοτών και συνεχίζει προσθέτοντας τρεις, τέσσερις, πέντε και έξι νότες. Το μέτρο 88 (4/4) παρουσιάζει τα ίδια στοιχεία με το μέτρο 57: συγχορδία της φα μείζονος με 9^η και 5^η και εξερεύνηση του διαστήματος 8^{ης} (στη νότα φα). Στο μέτρο 90 (2/4) ακολουθεί η ιδέα των οκτάβων, καθώς και αποτζιατούρες γύρω από τις νότες μι και φα. Στα μέτρα 91-93 (4/4, 5/4) διακρίνεται πάλι η ιδέα των τριών ηχητικών επιπέδων: 3^η μικρή στην ψηλή φωνή (φα#-ρε#), συνοδεία διαστημάτων 2^{ας} στην ενδιάμεση (σολ-φα#) και το μπάσο στη χαμηλή (ντο). Στην ενότητα Γ' της Ανάπτυξης, στο πρώτο της τμήμα, ο Brouwer πραγματοποιεί αναφορά στο δεύτερο μέρος της Σονάτας (μ. 94-101 σε 3/4), πράγμα το οποίο δημιουργεί και το στοιχείο της κυκλικότητας ανάμεσα στα μέρη του έργου. Τα στοιχεία που εμφανίζονται εδώ είναι: το ostinato (νότες φα, σολ, λα) και το βασικό μοτίβο στον ντο# αιολικό τρόπο.

94 *Tempo di Sarabanda*

98

Παράδειγμα 4.19.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 94-99.

Το δεύτερο τμήμα αυτής της ενότητας αποτελεί ένα μεταβατικό τμήμα-γέφυρα (μ. 102-109) που επαναφέρει την μινιμαλιστική τεχνική γραμμικής προσθετικής διαδικασίας. Τα μέτρα 102 και 104 (3/4) περιέχουν τις νότες φα, σολ και λα, ενώ τα 103 (3/4), 105-109 (3/4, 5/4, 3/4) είναι γραμμένα σε φα# φρύγιο.

105 *Tempo primo (alla Toccata)*

107

108 *crescendo (molto)*

*Da Capo
y / and ⊕*

Παράδειγμα 4.20.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 105-109.

Η ενότητα της Επανάκτησης (A': μ. 1-27, 110-116) χωρίζεται σε δύο τμήματα: A" και B". Το A (μ. 1-15) αποτελεί μια επανάληψη του α και του α' της Έκθεσης, ενώ το B μπορεί να χωριστεί σε δύο βασικά τμήματα: β (μ. 16-27) και β' (μ. 110-116). Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 110-112 (4/4) επαναλαμβάνονται τα μέτρα 70-72 (το βασικό μοτίβο μεταφέρθηκε στον σολ# αιολικό τρόπο). Στο μέτρο 113 (3/4) επαναλαμβάνεται το μέτρο 12 (στον μι λόκριο), καθώς και στο μέτρο 114 (3/4) εμφανίζεται η επανάληψη του μέτρου 14 (στον μι λύδιο). Το μέτρο 115 (3/4) είναι γραμμένο στον μι φρύγιο και το 116 (2/4) παρουσιάζει την ίδια ιδέα με τον δεύτερο και τρίτο χρόνο του μέτρου 59 (γρήγορο πέραςμα με αποτζιατούρες γύρω από τις νότες μι και φα). Στη συνέχεια, ακολουθεί η Coda (μ. 117-123), η οποία ολοκληρώνει το έργο με εκρηκτικό, δυναμικό, καθώς και δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Συνεπώς, στα μέτρα 118-123 (4/4) εμφανίζεται η συγχορδία της μι μείζονος με 9^η μικρή.



Παράδειγμα 4.21.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 116-121.

Η ιδέα των μέτρων 59, 62, 73 και 116 επαναλαμβάνεται στον πρώτο και δεύτερο χρόνο του μέτρου 122, δηλαδή διακρίνεται η επανάληψη των νοτών μι και φα σε πολύ γρήγορα [*Vivace (Prestissimo)*] αυτή τη φορά περάσματα δεκάτων έκτων με *legati*, ενώ στον δεύτερο και τρίτο χρόνο του μέτρου αυτού παρουσιάζεται μια κατιούσα κίνηση γρήγορων περασμάτων πάλι με δέκατα έκτα κι έτσι σχηματίζεται η συγχορδία της μι μείζονος με 7^η μικρή και 9^η αυξημένη. Η Σονάτα, ολοκληρώνεται εντυπωσιακά (μ. 123) με την ίδια ιδέα που παρουσιάστηκε στο μέτρο 20 της Έκθεσης: ατάκα με *Bartók pizzicato* στην έκτη χορδή της κιθάρας (μι) και μια τονισμένη συγχορδία στη μι μείζονα με 9^η μικρή.



Παράδειγμα 4.22.: Leo Brouwer, Sonata, La Toccata de Pasquini, μ. 122-123.

Δομή Μέρους III

A: Έκθεση (μ. 1-40)	B: Ανάπτυξη (μ. 41-109)	A': Επανεκθεση (μ. 1-27 & 110-116)	Δ: Coda (μ. 117-123)
Tempo: Allegro vivace q. = 144	Tempo: Tempo primo (μ. 41-93) Tempo: Tempo di Sarabanda (μ. 94-104) Tempo: Tempo primo (alla Toccata) (μ. 105-109)	Tempo: Tempo primo	Tempo: Tempo Primo (μ. 117-121) Tempo: Vivace (Prestissimo) (μ. 122-123)
A: (μ. 1-15): α: (μ. 1-5) α': (μ. 6-11) α'': (μ. 12-15)	A': (μ. 41-62) B': (μ. 63-93) Γ': (μ. 64-109)	A'': (μ. 1-15) B'': (μ. 16-27 & 110-116): β: (μ. 16-27)	Δ: (μ. 117-123)

B: (μ. 16-40): β: (μ. 16-27) β': (μ. 28-31) β'': (μ. 32-40)		β': (μ. 110-116)	
---	--	------------------	--

Επομένως, η συγκεκριμένη Σονάτα αντικατοπτρίζει μια σύνθεση, η οποία παρουσιάζει διάφορα χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας του Brouwer, όπως ποικίλες αυτοαναφορές/ετεροαναφορές σε έργα και συνθέτες, στοιχεία μινιμαλισμού, χρήση παραδοσιακών μουσικών μορφών, του ρυθμικού και μετρικού στοιχείου διάφορων χορών σε συνδυασμό με την τροπική αρμονία, ποικίλων τονικών στοιχείων, καθώς και ψηγμάτων ατονικότητας. Έτσι, ο Brouwer δημιουργεί μια “σύγχρονη” Σονάτα, μπολιάζοντας ταυτόχρονα πολλά μουσικά χαρακτηριστικά/στοιχεία της μουσικής του 20^{ου} αιώνα, αλλά και του παρελθόντος.

Ερμηνευτική/υφολογική προσέγγιση της Σονάτας [No. 1] (1990)

Ο Leo Brouwer ανήκει στους συνθέτες, οι οποίοι αναγράφουν τις ερμηνευτικές τους παρατηρήσεις/ιδέες πάνω στις παρτιτούρες των έργων τους. Έτσι, συμβαίνει και στη Σονάτα, ωστόσο, κάθε αναλυτής-ερμηνευτής οφείλει, αφού προβεί σε μια μορφολογική και αρμονική ανάλυση του εκάστοτε μουσικού κειμένου, να διαμορφώσει έπειτα τις δικές του ερμηνευτικές/υφολογικές προσεγγίσεις. Συνεπώς, έχοντας εδώ προηγηθεί η ανάλυση του συγκεκριμένου έργου, καθώς και λαμβάνοντας υπόψη τις ερμηνευτικές υποδείξεις του Brouwer, αποφάσισα να πραγματοποιήσω μια προσωπική ερμηνευτική/υφολογική προσέγγιση υπηρετώντας όσο το δυνατόν περισσότερο το έργο με στόχο την ανάδειξή του, καθώς και να εφαρμόσω τις παραπάνω αρχές κατά τη μουσική εκτέλεση που θα πραγματοποιήσω.

Ειδικότερα, όσον αφορά την ανάλυση και τη μουσική ερμηνεία μερικοί αναλυτές όπως οι Tovey, Schenker, Berry, Cone και Howell δεν επικυρώνουν ποτέ μια ανάλυση αναφερόμενοι σε μεμονωμένες μουσικές ερμηνείες. Ο Wallace Berry μάλιστα αμφισβητεί την εγκυρότητα οποιασδήποτε ερμηνείας ενός έργου, η οποία δεν βασίζεται στη διαδικασία της ανάλυσης. Έτσι, επισημαίνει πως η αυθόρμητη και ενστικτώδης μουσική ερμηνεία δεν αρκεί προκειμένου να είναι πειστική. Ακόμη και αν ο εκάστοτε ερμηνευτής παρουσιάζει μία καλή μουσική διαίσθηση και μπορεί να προσφέρει μια κατά τύχη πειστική προσέγγιση, ωστόσο είναι αδύνατον να παρουσιάσει πλήρως κατανοητά ένα συγκεκριμένο μουσικό έργο.⁷² Σύμφωνα, όμως, με τον William Rothstein, η πλειοψηφία του μουσικόφιλου κοινού δεν παρακολουθεί μια συναυλία για να ακούσει μια επίδειξη της αναλυτικής διαδικασίας που έχει υποστεί κάποιο έργο, αλλά για να ακούσει κάτι που θα του προσφέρει αισθητική απόλαυση. Έτσι, ο εκάστοτε ερμηνευτής πρέπει πρώτα απ’ όλα να ταυτιστεί και να κάνει κτήμα του το εκάστοτε έργο. Η διαδικασία της ανάλυσης δεν θα πρέπει να αποτελεί έναν ερμηνευτικό μονόδρομο για την αντίληψη του έργου, διότι, σε μια τέτοια περίπτωση, η ίδια μπορεί να αποτελέσει πηγή προβλήματος στη μουσική ερμηνεία, οδηγώντας στη σχολαστικότητα.

Έτσι, η ορθότητα και η λεπτομερής μουσική ανάλυση δεν έχει πάντα ως επακόλουθο μια πειστική ερμηνεία. Για αυτό τον λόγο και ο Schenker απέφυγε την χρήση της λέξης «ανάλυση» και χρησιμοποίησε τη λέξη «σύνθεση». Όταν, για παράδειγμα, ένα κομμάτι οργανικής

⁷² Joel Lester, “Performance and Analysis: Interaction and Interpretation”, Στο *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197.

μουσικής έχει αναλυθεί, η σύνθεση είναι απαραίτητη, διότι λόγω της έλλειψης λέξεων-στίχων στο έργο, σε αντίθεση για παράδειγμα με την τέχνη της ποίησης, η μουσική ιδέα γίνεται ακόμα πιο αβέβαιη, πιο αόριστη. Επίσης, η φύση της «σύνθεσης» του Schenker είναι γνωστή ως «η φωνή που οδηγεί ως φορέας της τονικής τριάδας μέσω του χρόνου και της μετατροπής» («voice-leading as carrier of the tonic triad through time and transformation») και αποτελεί μία σημαντική πρόοδο στον τομέα της ανάλυσης.⁷³ Συνεπώς, η μουσική ανάλυση αποτελεί ένα βασικό εργαλείο για τη μουσική ερμηνεία χωρίς να αποτελεί αυτοσκοπό, αλλά στοχεύοντας στην ανάδειξη του ύφους και του στυλ του εκάστοτε έργου μέσα από την προσωπική ματιά του αναλυτή/εκτελεστή/ερμηνευτή. Σχετικά με τον όρο ύφος ή στυλ μουσικής, αυτός χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό των χαρακτηριστικών της μουσικής κάποιου συνθέτη, κάποιας χρονικής περιόδου, περιοχής/τόπου, κοινωνίας/κοινωνικής λειτουργίας. Το μουσικό ύφος μάλιστα σχετίζεται με τον τρόπο ερμηνείας και εκτέλεσης ενός μουσικού έργου και μπορεί να διακριθεί με βάση τη χαρακτηριστική μορφή, υφή, αρμονία, μελωδία, ρυθμό και ήθος της μουσικής του εκάστοτε συνθέτη/δημιουργού. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά καθορίζονται βέβαια από ποικίλους ιστορικούς, κοινωνικούς, ακόμη και γεωγραφικούς παράγοντες.⁷⁴

Έτσι, υφολογικά το πρώτο μέρος της Σονάτας [No. 1] («Fandangos y Boleros») του Brouwer αποτελεί ένα “σκοτεινό” μέρος, το οποίο διακατέχεται από μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα, γεμάτη με αντιθέσεις, στην οποία κυριαρχεί ταυτόχρονα και το χορευτικό στοιχείο (Danza, Alla Danza και Coda). Ειδικότερα, ξεκινάει με το *Preámbulo*, το οποίο είναι καλό να παιχτεί σε ένα αργό tempo (*Lento*),⁷⁵ διότι αποτελεί μάλιστα το εισαγωγικό τμήμα του πρώτου μέρους. Στα πρώτα τρία μέτρα παρουσιάζονται αρμονικοί (πρώτο ηχητικό επίπεδο) με *f* δυναμική⁷⁶ και *metallico*⁷⁷ ηχόχρωμα και τα γρήγορα περάσματα σε τριακοστά δεύτερα, όγδοα και μισό (δεύτερο ηχητικό επίπεδο) με *mp* και *dolce* ηχόχρωμα, προκειμένου να αναδειχθεί η αντίθεση μεταξύ αυτών των δύο διαφορετικών ηχητικών επιπέδων. Επίσης, η αρμονική στο πρώτο μέτρο πρέπει να συνηχεί μέχρι να παιχτούν τα τριακοστά δεύτερα και τα τελευταία να συνηχούν μέχρι να πάψει να ηχεί η νότα σολ (κορώνα). Στο δεύτερο μέτρο οι δύο αρμονικές είναι απαραίτητο να συνηχούν μέχρι να ακουστούν τα τριακοστά δεύτερα και αυτά να συνηχούν μέχρι τη νότα σολ (όγδοο παρεστιγμένο). Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να δημιουργηθεί ταυτόχρονα ένα *crescendo- decrescendo (p-f-p)* από το δεύτερο χρόνο του δεύτερου μέτρου, καθώς και *ritenuto* στο τέλος του μέτρου. Έτσι, τα γρήγορα περάσματα στο μέτρο 3 οδηγούν με ένα σταδιακό *cresc.* από τον τέταρτο χρόνο του μέτρου σε *f* (έβδομος

⁷³ William Rothstein, “Analysis and the Act of Performance”, Στο *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 218-219.

⁷⁴ Robert Pascall, “Style”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 12/5/2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041>.

⁷⁵ Η συχνότητα με την οποία εμφανίζονται οι παλμοί (beats) του εκάστοτε μέτρου αποκαλείται tempo. Έτσι κι εδώ ο Brouwer υποδεικνύει τις αλλαγές στο tempo κατά τη διάρκεια της Σονάτας χρησιμοποιώντας την ιταλική μέθοδο αναγραφής του tempo. Kostka & Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 28.

⁷⁶ Σύμφωνα με τον Matthias Thiemel οι δυναμικές διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη σύνθεση μουσικής κατά τον 20^ο αιώνα, καθορίζοντας τη δομή των έργων και προσδίδοντας ταυτόχρονα νόημα σε αυτά. Matthias Thiemel, “Dynamics”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 19/5/2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08458>.

⁷⁷ Οι έντονες εναλλαγές στο ηχόχρωμα αποτελούν ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της μουσικής του 20^{ου} αιώνα και συναντώνται συχνά τόσο στη μουσική του Leo Brouwer όσο και σε πολλών άλλων συνθετών (από τον Debussy ως τον Takemitsu και μέχρι τις μέρες μας). Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 83.

χρόνος), ενώ τα τριακοστά δεύτερα στο τέλος του μέτρου φτάνουν μέσω του *accelerando* (επιτάχυνση) και του *cresc.* από *f* σε *ff* (πρώτος χρόνος μ. 4). Από το μέτρο 4 ξεκινάει ένα σταδιακό *decresc. (ff-p)*, το οποίο στο εξάηχο μετατρέπεται σε *cresc.* και καταλήγει σε *f* (μ. 5). Στο μέτρο 5 τα δύο πρώτα όγδοα σε pedal μπορούν να παιχτούν μεταλλικά και τα τριακοστά δεύτερα που ακολουθούν *p* με *dolce* ηχώχρωμα, συνηχώντας μέχρι τη νότα σολ (κορώνα). Έπειτα, το πρώτο δέκατο έκτο του μέτρου 6 θα είναι τονισμένο σε μια δυναμική *mf* και θα ηχεί μαζί με το όγδοο παρεστιγμένο (μι) που έπεται. Με τη σειρά του το όγδοο παρεστιγμένο θα ηχεί μέχρι τα τριακοστά δεύτερα του τρίτου χρόνου, τα οποία πρέπει να συνηχούν μέχρι το όγδοο (σολ) του πέμπτου χρόνου του παραπάνω μέτρου. Επίσης, από τα τριακοστά δεύτερα ξεκινάει ένα *cresc.* από *p* σε *mp* (σολ όγδοο), το οποίο οδηγεί τα όγδοα του πέμπτου χρόνου σε ένα *cresc.* που φτάνει μέχρι *mf* (μ. 7). Το βασικό μοτίβο του μέτρου 7 είναι καλό να παιχτεί ρυθμικά, τονισμένα και αποφασιστικά σε *mf*, ενώ τα υπόλοιπα οχτώ δέκατα έκτα σε *sub-p*.

Έπειτα, από το μέτρο 8 ξεκινάει ένα *cresc.* από *mf* και φτάνει μέχρι *f* (τρίτος και τέταρτος χρόνος). Στο επόμενο μέτρο (μ. 9) η πρώτη νότα του (σολ#) παρουσιάζεται τονισμένη σε *f* και το όγδοο παρεστιγμένο (μι) που ακολουθεί συνηχεί κατά τη διάρκεια του πρώτου πεντάηχου, το οποίο βρίσκεται σε *p*. Έπειτα, το πρώτο τριακοστό δεύτερο (φα) του δεύτερου χρόνου πρέπει να είναι τονισμένο και τα τριακοστά δεύτερα και δέκατο έκτο παρεστιγμένο που ακολουθούν να σχηματίσουν ένα *cresc.* από τον δεύτερο χρόνο του μέτρου από *pp* σε *mp*, ενώ τα επερχόμενα τριακοστά δεύτερα και τέταρτο δημιουργούν από τον τρίτο χρόνο του μέτρου 9 ένα *cresc.* από *pp* σε *f* (μ. 10). Στο μέτρο 10 τα πρώτα δύο όγδοα σε pedal είναι τονισμένα, με *marcato* άρθρωση και μεταλλικό ηχώχρωμα. Τα δέκατα έκτα και το τέταρτο παρεστιγμένο του μέτρου 11 μπορούν να παιχτούν πάλι με έντονο τονισμό και μεταλλικό ηχώχρωμα, ώστε να δημιουργηθεί αντίθεση με την ηχώ (σι, ρε, ρε) που ακολουθεί. Αυτή η ηχώ μπορεί να παιχτεί με *dolce* ηχώχρωμα σε *p* δυναμική. Στη συνέχεια, στο μέτρο 12, τα πρώτα τέσσερα δέκατα έκτα σε pedal θα παιχτούν *f*, με μεταλλικό ηχώχρωμα και έντονο τονισμό (πρώτο, τρίτο και τέταρτο δέκατο έκτο), ώστε να έρθουν σε αντίθεση με τα επόμενα δέκατα έκτα (ηχώ) που βρίσκονται σε *pp* με *dolce* ηχώχρωμα, ενώ δημιουργείται ταυτόχρονα ένα *rit.* στην κορώνα του παραπάνω μέτρου. Θα ήταν καλό μεταξύ των μέτρων 12-13 να μεσολαβήσει μια σύντομη εκφραστική αναπνοή, προκειμένου να ξεκινήσει η επόμενη ενότητα (Danza).

Έτσι, στο μέτρο 13 ξεκινάει η ενότητα της Danza σε σχετικά γρήγορο, χορευτικό και ζωηρό tempo (*Allegretto*).⁷⁸ Πιο, συγκεκριμένα, μεταξύ των μέτρων 13-15 κυριαρχεί μία αρμονική (πρώτο ηχητικό επίπεδο), η οποία παρουσιάζεται τονισμένη σε *mf* με μεταλλικό ηχώχρωμα, ενώ το δεύτερο ηχητικό επίπεδο των δύο δέκατων έκτων και των τεσσάρων ογδών σε *mp* με *dolce* ηχώχρωμα. Επίσης, αυτές οι αρμονικές πρέπει να συνηχούν παράλληλα με το υπόλοιπο ρυθμικό σχήμα του Bolero (σε 3/4).⁷⁹ Έπειτα, στο μέτρο 16 το μπάσο του πρώτου χρόνου παρουσιάζεται τονισμένο, σε *mf* και συνηχεί μέχρι το τέλος του μέτρου, το οποίο κλείνει με ένα σταδιακό *rit.* Στο μέτρο 17 τα μπάσα του πρώτου χρόνου του μέτρου (δύο δέκατα έκτα με όγδοο) μπορούν να παιχτούν τονισμένα (το πρώτο και το τρίτο) και *f*, ενώ οι νότες του δεύτερου, τρίτου και τέταρτου χρόνου *p* με καλή άρθρωση, και το μπάσο μι του δεύτερου χρόνου να συνηχεί κατά τη διάρκεια των παραπάνω. Στη συνέχεια, στο ίδιο μέτρο ακολουθεί ένα γρήγορο πέρασμα, το οποίο ξεκινάει με μια αρμονική με μεταλλικό ηχώχρωμα και τριακοστά δεύτερα που οδηγούν σε ένα επτάηχο, από το οποίο ξεκινάει ένα *cresc.* που

⁷⁸ Kostka & Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 28.

⁷⁹ Το μέτρο των 3/4 (τρίσημο μέτρο) πρέπει να χαρακτηρίζεται από τον τονισμό του πρώτου χτύπου (beat) κάθε μέτρου, στο οποίο παρουσιάζεται, ώστε να δοθεί έμφαση στο χορευτικό στοιχείο του Bolero. Ο.π., 29.

καταλήγει σε *f* στο μέτρο 18. Στα μέτρα 18-23 ισχύουν τα ίδια ερμηνευτικά σχόλια με το μέτρο 17, καθώς βασίζονται στην ίδια ιδέα.

Τα μέτρα 24-26 ανήκουν στην ενότητα της Alla Danza και παρουσιάζουν ξανά το ρυθμικό σχήμα του Bolero με μια αρμονική στην αρχή κάθε μέτρου αντίστοιχα, η οποία καλό είναι να παιχτεί *f* με μεταλλικό ηχόχρωμα, ενώ οι υπόλοιπες νότες *mp* με *dolce* ηχόχρωμα, όπως και στα μέτρα 13-15. Έτσι, στο μέτρο 27, όπως και στο 28 εμφανίζονται τονισμένες νότες *pedal* σε *sub-f* με μεταλλικό ηχόχρωμα, ενώ η ηχώ με τα δέκατα έκτα σε *sub-mp*, το οποίο θα εξασθενήσει σταδιακά σε *pp* και θα ακολουθήσει μια εκφραστική αναπνοή, για να εμφανιστεί το μέτρο του Fandango σε 6/8 (μ. 29), προσδίδοντας και πάλι έναν χορευτικό χαρακτήρα στο πρώτο μέρος της Σονάτας.⁸⁰ Συνεπώς, στα μέτρα 29-41 είναι αναγκαίο να αποδοθεί ο παραπάνω χαρακτήρας με τον τονισμό κατά βάση του πρώτου χρόνου κάθε μέτρου. Όσον αφορά τη δυναμική, τα μέτρα 29-31 παρουσιάζονται σε *mf*, το οποίο θα εξελιχθεί σε *f* μέσω του *cresc.* στο μέτρο 32. Έπειτα, το μέτρο 33 ξεκινάει με *sub-p*, το οποίο μετατρέπεται σταδιακά με *cresc.* σε *mf* (μ. 34), ενώ μεσολαβεί πάλι ένα *sub-p* στο μέτρο 35. Στο μέτρο 36 κυριαρχεί το *p*, το οποίο φτάνει σιγά σιγά μέσω του *cresc.* (μ. 37-38) σε *ff* (μ. 39) και από το μέτρο 40 ξεκινάει ένα *decresc.* από τον πρώτο χρόνο του μέτρου και μετά ακολουθεί *cresc.* στον δεύτερο χρόνο, το οποίο καταλήγει σε *ff* (μ. 41). Αντίθετα, το μέτρο 42 θα παιχτεί σε *mp* με μεταλλικό ηχόχρωμα, ενώ το 43 *f* με τονισμένο το πρώτο (φα) και τέταρτο (σολ#) δέκατο έκτο του πρώτου χρόνου. Στη συνέχεια, το γρήγορο πέρασμα του μέτρου 44 παρουσιάζεται σε *mp* και έχει μεταβατικό ρόλο με σκοπό να οδηγήσει πάλι στο μέτρο των 6/8 του χορού Fandango (μ. 45). Έτσι, στο μέτρο 46 ξεκινάει ένα *cresc.* από *mf*, το οποίο καταλήγει σε *f* (μ. 47). Επίσης, στο μέτρο 46 πρέπει να είναι τονισμένη η νότα λα, καθώς και το πρώτο (φα) και τέταρτο (σολ#) δέκατο έκτο του πρώτου χρόνου του μέτρου 47. Έπειτα, στα μέτρα 48-49 είναι εξίσου σημαντικός ο πειραματισμός με τις δυναμικές. Έτσι, το μέτρο 48, μπορεί να παιχτεί *f*, ενώ το 49 *mp*. Ακόμη, από τον τρίτο χρόνο του μέτρου 49 ξεκινάει ένα μικρό *cresc.* από *mp* σε *f* (μ. 50).

Έπεται, το γρήγορο πέρασμα του μέτρου 51 σε *p*, για να ακολουθήσει το μέτρο 52 σε *mp* με *dolce* ηχόχρωμα και το 53 σε *mf* με μεταλλικό ηχόχρωμα και με όλες τις νότες του να συνηχούν. Έπειτα, το μέτρο 54 βρίσκεται σε *mp* με *dolce* ηχόχρωμα, αλλά το 55 *mf* με μεταλλικό ηχόχρωμα. Στη συνέχεια, στο μέτρο 56 επανέρχεται το χορευτικό μέτρο του Fandango. Ακολουθούν τα μέτρα 57-58, τα οποία θα παιχτούν σε *mf* με τονισμένη τη νότα φα του μπάσου, ενώ από το μέτρο 59 θα ξεκινήσει ένα *decresc.*, το οποίο θα καταλήξει σε *mp* (μ. 60-61). Έτσι, από το μέτρο 62 πραγματοποιείται ένα *cresc.* από *mp* σε *f* και μεσολαβεί μια σύντομη εκφραστική αναπνοή μέχρι να ακολουθήσουν τα πρώτα τρία δέκατα έκτα του μέτρου 63 σε *f*, αλλά η ηχώ των δέκατων έκτων σε *mp* (μ. 63). Σε *mp* θα βρίσκεται και το μέτρο 64, από το οποίο ξεκινάει και πάλι το ρυθμικό μέτρο του Fandango, το οποίο διατηρείται μέχρι και το μέτρο 69. Από το μέτρο 65 μέχρι το 66 εκτυλίσσεται ένα σταδιακό *cresc.*, το οποίο φτάνει μέχρι *f* (μ. 67). Επίσης, στο μέτρο 65 οι νότες λα και ρε και η σι (τέταρτο δέκατο έκτο) του μέτρου 66 θα παιχτούν τονισμένες. Ωστόσο, από το μέτρο 67 ξεκινάει ένα σύντομο *cresc.* από *mp* (δεύτερος χρόνος του μέτρου) σε *f* (πρώτος χρόνος μ. 68) και πάλι *mp* στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 68. Έτσι, και στα μέτρα 69 και 70 δημιουργείται ένα *cresc.* από *mp* (δεύτερος χρόνος των μέτρων), το οποίο φτάνει μέχρι *f* στον πρώτο χρόνο των μέτρων 69, 70 και 71. Έτσι, το μέτρο 71 κλείνει την πρώτη ενότητα της Alla Danza με μια εκφραστική αναπνοή προκειμένου να επανέλθει το ρυθμικό στοιχείο του Bolero (Alla Danza) (μ. 72). Σε αυτή την

⁸⁰ Στο μέτρο των 6/8 (δίσημο μέτρο) πρέπει να διακρίνεται ο τονισμός του πρώτου χτύπου (beat) σε κάθε μέτρο, στο οποίο εμφανίζεται προκειμένου να δοθεί έμφαση στο χορευτικό στοιχείο του Fandango. Ο.π., 29.

ενότητα πλάθεται σταδιακά μία ατμόσφαιρα μυστηρίου και έκπληξης, έντασης και χαλάρωσης. Τα μέτρα 72-74 παρουσιάζουν έναν χορευτικό χαρακτήρα, σε 3/4, **mp** δυναμική και **dolce** ηχόχρωμα. Με τη σειρά του το μέτρο 75 δημιουργεί μια αντίθεση με τα προηγούμενα, διότι ξεκινάει με **sub-f** στα μπάσα σολ#-μι του πρώτου χρόνου, το οποίο σταδιακά εξασθενεί μέσω του **decresc.** σε **p** μέχρι το τέλος του μέτρου 76. Επίσης, τα δύο δέκατα έκτα και οι αρμονικοί των μέτρων 75-76 θα παιχτούν με μεταλλικό ηχόχρωμα. Στη συνέχεια, ακολουθούν τα μέτρα 77-79 σε **mp** με **dolce** ηχόχρωμα, ώστε το μέτρο 80 να έρθει σε αντίθεση με τα προηγούμενα με ένα ξαφνικό **sub-f** στις νότες σολ#-μι του μπάσου και μεταλλικό ηχόχρωμα στις υπόλοιπες νότες των μέτρων 80-81, καθώς και ένα σταδιακό **decresc.** μέχρι **p** στο τέλος του μέτρου 81.

Ακολουθούν τα μέτρα 82-84 σε **mp** μέχρι που εμφανίζεται πάλι το μπάσο στις σολ#-μι με **sub-f** (μ. 85), το οποίο καταλήγει μέσω του **decresc.** σε **p** με μεταλλικό ηχόχρωμα μέχρι το μέτρο 86. Τα μέτρα 87-89 βρίσκονται σε **mp** με **dolce** ηχόχρωμα, εκτός από τα τρίηχα δέκατων έκτων στο τέλος κάθε μέτρου, τα οποία θα έχουν μεταλλικό ηχόχρωμα σε **mf** δυναμική. Το μέτρο 90, όμως, θα επαναφέρει το στοιχείο της έκπληξης με το **sub-f** στις νότες του μπάσου στον πρώτο χρόνο του παραπάνω μέτρου, το οποίο θα οδηγήσει σε **p** στο μέτρο 92. Οι νότες των μέτρων 90-92 εκτός από τα μπάσα μι-σολ# χαρακτηρίζονται από το μεταλλικό τους ηχόχρωμα. Τα μέτρα 93-95 παρουσιάζονται σε **p** εκτός από τα δύο τρίηχα δέκατων έκτων στο τέλος κάθε μέτρου, τα οποία θα παιχτούν μεταλλικά σε **mf**. Έπειτα, προηγείται μία παύση δέκατου έκτου στο μέτρο 96, η οποία προσδίδει ένταση και προσμονή για αυτό που θα ακολουθήσει.⁸¹ Έτσι, όλες οι νότες του μέτρου 96 θα είναι τονισμένες, σε **ff** με μεταλλικό ήχο, ενώ οι νότες σολ#-μι του μέτρου 97 **ff** χωρίς μεταλλικό ηχόχρωμα (*ordinario*). Οι υπόλοιπες νότες του μέτρου 97 βρίσκονται σε **mf** και δημιουργούν σιγά σιγά ένα *diminuendo* και **decresc.** μέχρι **p** (μ. 100). Έπειτα, τα μέτρα 101, 103 και 105 βρίσκονται σε **mp**, με **dolce** ηχόχρωμα, ενώ τα 102, 104 και 106 **f** με εναλλαγή ηχοχρωμάτων. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο τρίηχο δέκατων έκτων των παραπάνω μέτρων (102, 104, 106) έχει μεταλλικό ηχόχρωμα, τα ακόλουθα δέκατα έκτα παρουσιάζουν τονισμένες τις νότες λα# και σι, καθώς και οι δυάδες τριήχων δέκατων έκτων διακρίνονται από το μεταλλικό τους ηχόχρωμα. Ακολουθεί το μέτρο 107, το οποίο αποτελείται από τονισμένες νότες σε μεταλλικό ηχόχρωμα και ξεκινάει ξαφνικά με **ff** αφού προηγηθεί μια παύση δέκατου έκτου, η οποία προσδίδει στην αρχή του μέτρου το στοιχείο της έκπληξης.⁸² Συνεπώς, στο μέτρο 108 η δυναμική πέφτει σε **f** και ταυτόχρονα πραγματοποιείται ένα *dim.* Στα μέτρα 109-112 ακολουθεί ένα **decresc.**, το οποίο φτάνει μέχρι **pp** (μ. 112), ενώ έπεται και ένα *rit.* στο μέτρο 112.

Στην Coda είναι απαραίτητο να δημιουργηθεί μια αίσθηση ερώτησης-απάντησης, δηλαδή του διαλόγου μεταξύ του Beethoven και του Soler. Έτσι, πραγματοποιείται ένα “παιχνίδι” δυναμικών και ηχοχρωμάτων, με σκοπό να αποδοθεί ο βηματικός (*pesante*) (Beethoven), αλλά και χορευτικός χαρακτήρας (Soler) αυτής της ενότητας. Έτσι, το μέτρο 113 θα παιχτεί *pesante* και **f**, ενώ τα 115-116 **pp** με χορευτικό χαρακτήρα (μέτρο του Fandango). Επίσης, σε κάθε κορώνα της Coda (μ. 113, 117, 120, 123, 126) πρέπει να δοθεί λίγος χρόνος προτού ακολουθήσουν τα επόμενα μέτρα. Ωστόσο, τα μέτρα 117-119 παρουσιάζονται με *pizzicato* σε **p** δυναμική. Ακόμη, στο μέτρο 119 δημιουργείται μια αίσθηση απορίας μέσω των εκφραστικών αναπνοών στις νότες μι (όγδοο) και σι, ενώ η αρμονική του μέτρου 120 θα χαρακτηρίζεται από το μεταλλικό της ηχόχρωμα. Έπειτα, ακολουθούν τα μέτρα 121-122 σε **sub-p** και τα μέτρα 123-125 σε **p** με *pizz.* και ένα μικρό *rit.* στο μέτρο 126. Ακόμη, η αρμονική του μέτρου 126 θα

⁸¹ Νίκος Μαλιάρας, *Μουσική Ανάλυση (Σημειώσεις για τους Φοιτητές)* (Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009), 92.

⁸² Ο.π., 92.

παιχτεί με μεταλλικό ηχόχρωμα και στα μέτρα 127-128 οι αρμονικοί θα είναι *f*, τονισμένοι, με μεταλλικό ηχόχρωμα, ενώ ακολουθεί η ανάμνηση των πρώτων δύο μέτρων του πρώτου μέρους (θα παιχτεί όπως και στην αρχή του μέρους). Επίσης, ακολουθεί η ανάμνηση του μέτρου 82 στα 129-130, τα οποία θα παιχτούν σε *pp*, με *dolce* ηχόχρωμα και *rit.* στο τέλος του μέτρου 130 κατά την επανάληψη των μέτρων 129-130, καθώς και *vibrato* στην τελευταία νότα του μέτρου 130 (ρε). Έτσι, ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος τη Σονάτας στα μέτρα 132-133, τα οποία μπορούν να παιχτούν με ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα και *pp-ppp* δυναμικές αντίστοιχα.

Όσον αφορά το δεύτερο μέρος της Σονάτας («Sarabanda de Scriabin»), αυτό αποτελεί το αργό σε tempo (*Tempo di Sarabanda*)⁸³ και λυρικό μέρος του έργου, διότι και η sarabande της σουίτας στην εποχή Μπαρόκ ήταν ένας αργός χορός. Επίσης, το συγκεκριμένο μέρος χαρακτηρίζεται από μια αιθέρια και κάπως ψυχεδελική ατμόσφαιρα, η οποία επιτυγχάνεται με την αργή ταχύτητα, το συνεχές *ostinato*, την τροπική αρμονία και το *rubato* (πιο ελεύθερο) στυλ παιξίματος. Ειδικότερα, το *ostinato*, το οποίο εμφανίζεται στα πρώτα τέσσερα μέτρα αυτού του μέρους, ξεκινάει με *p*, όσον αφορά την δυναμική, καθώς και *vibr.* στη νότα λα (μ 3-4), το οποίο διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια του δεύτερου μέρους όποτε εμφανίζεται. Στο μέτρο 4 δημιουργείται ένα σύντομο *decresc.* προς *pp* και μεσολαβεί μια μικρή εκφραστική αναπνοή προκειμένου να ακολουθήσει το βασικό μοτίβο της Σονάτας μαζί με το *ostinato* (μ. 5). Αυτό το μοτίβο (μ. 5-6) έχει έναν τραγουδιστό χαρακτήρα και παρουσιάζεται σε *mf* με *vibr.* στο τέταρτο και όγδοο δέκατο έκτο (μib) των παραπάνω μέτρων, προκειμένου να συνεχίσει να ηχεί, ενώ το *ostinato* που το συνοδεύει σε *pp*. Επίσης, τα μέτρα 7-8 θα παιχτούν σε *pp* με *vibr.* στη νότα λα, το 9 θα επαναφέρει το βασικό μοτίβο σε *mf* και *vibr.* στο τέταρτο δέκατο έκτο (μib), το *ostinato* σε *pp*, ενώ το 10 θα παρουσιάσει ένα *cresc.-decresc. (mf-f-mf)* πάνω στο βασικό μοτίβο (*vibr.* στο όγδοο δέκατο έκτο, μib) τη στιγμή που το *ostinato* θα παραμείνει σε *pp*. Στη συνέχεια, ακολουθεί το μέτρο 11 σε *mp* και πραγματοποιείται ένα *decresc.*, το οποίο θα καταλήξει σε *pp* στο μέτρο 12. Τα μέτρα 13-20 διακατέχονται από έναν πιο λυρικό χαρακτήρα και διατηρούν ένα πιο *rubato*, *legato* και ελεύθερο στυλ παιξίματος, ενώ απουσιάζει το *ostinato*. Έτσι, το *pp* στα μέτρα 13-14, οδηγεί σε ένα *cresc.* προς *mf* (μ. 15-αρχή 16) και σε ένα *decresc.* προς *p* (μ. 16) ταυτόχρονα με ένα *rit.* στο τέλος του μέτρου 16 και *vibr.* στη νότα σολ. Ύστερα, από το μέτρο 17 ξεκινάει ένα σταδιακό *cresc.*, το οποίο θα καταλήξει σε *f* στο μέτρο 19, μέχρι να αρχίσει να εξασθενεί (*decresc.*) σε *p* παράλληλα με ένα *rit.* (τέλος μ. 20).

Τα μέτρα 21-22 συνεχίζουν σε *p* με *vibr.* στη νότα λα και ακολουθεί ένα *decresc.* σε *pp* στο μέτρο 22 (*vibr.* στη νότα λα), για να παρουσιαστεί ξανά το βασικό μοτίβο της Σονάτας (μ. 23-24) σε *f* και *vibr.* στο τέταρτο δέκατο έκτο του μέτρου 23 και στο όγδοο δέκατο έκτο του μέτρου 24, ενώ τα τέταρτα της συνοδείας στη νότα σολ δημιουργούν ένα σταδιακό *decresc.* από *f* σε *p*. Ακόμη, τα μέτρα 25-26 είναι *f* με *dolce* ηχόχρωμα και παρατηρείται ένα *decresc.* στα όγδοα μι και σι που συνοδεύουν το βασικό μοτίβο (*vibr.* στο τέταρτο δέκατο έκτο του μέτρου 25 και στο όγδοο δέκατο έκτο του μέτρου 26). Ακολουθεί το μέτρο 27 σε *mf* με *dolce* ηχόχρωμα, ενώ στα 28-29 παρουσιάζεται ένα *cresc.-decresc.* από *mp* σε *f* (μ. 29) και πάλι σε *mp* (μ. 30). Από το μέτρο 30 ξεκινάει ένα *cresc.* από *mp* σε *f* (μ. 31) και έπεται ένα *decresc.* σε *p* με ταυτόχρονο *vibr.* στα μπάσα ντο# και ρε# και *rit.* στο τέλος του μέτρου 31. Στη συνέχεια, εμφανίζεται πάλι το βασικό μοτίβο (μ. 32-33) σε *mf*, με *vibr.* στο τέταρτο δέκατο έκτο του μέτρου 32 και το όγδοο, κατά σειρά, δέκατο-έκτο του μέτρου 33 (ντο#). Έτσι, τα τέταρτα (σολ) της συνοδείας δημιουργούν ένα *decresc.* από *mf* σε *p*, ενώ πραγματοποιείται *rit.* στο τέλος του

⁸³ Kostka & Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 28.

μέτρου 33. Στο μέτρο 34 κυριαρχεί το *dolce* ηχόχρωμα και ένα *decresc.* από *mf* σε *p*, στο 35 ένα *cresc.* από *p* σε *ff* και μάλιστα *sforzando* και *vibr.* στη νότα ντο του μέτρου 36. Έπειτα, ακολουθεί ένα *decresc.* (*p*) με *rit.* και *vibr.* στα μπάσα του μέτρου 37, στο οποίο πραγματοποιείται μια εκφραστική αναπνοή για να εμφανιστεί και πάλι το βασικό μοτίβο της Σονάτας (μ. 38-39). Τα μέτρα 38-47 συνάδουν ερμηνευτικά με τα μέτρα 3-8 και 13-14, καθώς αποτελούν αυτούσια επανάληψή τους. Τέλος, από το μέτρο 48 ξεκινάει ένα *decresc.* από *p*, το οποίο καταλήγει σε *ppp* στο μέτρο 52, όπου και κλείνει το δεύτερο μέρος της Σονάτας. Συνεπώς, μέσω της εναλλαγής των ηχοχρωμάτων, της δυναμικής, του σταθερού-ρυθμικού *ostinato* και του *rubato*⁸⁴ στυλ παιξίματος επιτυγχάνεται η ανάδειξη της ψυχεδελικής ατμόσφαιρας, στη δημιουργία της οποίας φαίνεται πως στοχεύει ο Brouwer.

Το τρίτο μέρος της Σονάτας («La Toccata de Pasquini»), όπως υποδεικνύει ο Brouwer στην παρτιτούρα, πρέπει να παιχτεί με ζωντάνια (*Allegro vivace*)⁸⁵ σε μια γρήγορη ταχύτητα προκειμένου να αναδειχθεί η μορφή της toccata, καθώς και ο δεξιότεχνικός της χαρακτήρας. Πιο συγκεκριμένα, τα πρώτα τρία μέτρα (μ. 1-3) ξεκινούν με *f* και ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα, δημιουργώντας μια ορμητική αίσθηση κίνησης-εξέλιξης, η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε ένα *cresc.-decresc.* από *p* (μ. 4) σε *f* (στο δεύτερο χρόνο του μ. 5) κι έπειτα σε *p* (τέλος μ. 5). Τα μέτρα 6-8 θα παιχτούν όπως και τα πρώτα τρία μέτρα. Το μέτρο 9 θα συνεχίσει σε μια *f* δυναμική και από το 10 θα ξεκινήσει ένα *cresc.* από *sub-p* σε *f* μέχρι το τέλος του μέτρου 11. Στα μέτρα 12-13 και 14-15 αντίστοιχα είναι καλό να πραγματοποιηθεί μια εναλλαγή στις δυναμικές από *mp* (μ. 12, 14) σε *f* (μ. 13, 15), ώστε να δημιουργηθεί η αίσθηση ερώτησης-απάντησης. Ωστόσο, στο μέτρο 16 παρουσιάζεται το βασικό μοτίβο της Σονάτας σε *f*, *marcato* με ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα και έντονο τονισμό στις νότες σολ#. Το μπάσο σολ# πρέπει μάλιστα να συνεχίσει να ηχεί και στο μέτρο 17, έτσι πραγματοποιείται ένα ανεπαίσθητο *vibr.* στο μπάσο, ενώ τα δέκατα έκτα εμφανίζονται *legato* σε *p* δυναμική. Στο μέτρο 18 τα δέκατα έκτα του βασικού μοτίβου είναι *f*, *marcato* με τονισμένο το προτελευταίο δέκατο έκτο του μέτρου (σι) και ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα. Τα μέτρα 19, 21 και 23 θα παιχτούν όπως και τα 17, ενώ το 22 όπως το 18 αντίστοιχα.

Όσον αφορά το μέτρο 20, αυτό ξεκινάει *f* με *Bartók pizzicato* στο μπάσο (μι) και τονισμένη την ακολουθείσα συγχορδία, ενώ τα δέκατα έκτα του μοτίβου (ντο#) *f*, *marcato*, τονισμένα και με ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται το μέτρο 25 σε *mp* με έντονο τονισμό και ακολουθεί ένα *cresc.* με ταυτόχρονα έντονο τονισμό (μ. 26), το οποίο θα καταλήξει σε *f* στην αρχή του μέτρου 27, αλλά θα εξασθενήσει μέσω του *decresc.* σε *p* στο τέλος του μέτρου 27. Έτσι, εμφανίζεται το μέτρο 28 σε *f* με ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα, *marcato* και έντονο τονισμό και ακολουθεί το μέτρο 29, το οποίο θα παιχτεί *legato* και *p* στα δέκατα έκτα και με *vibr.* στο μπάσο (σολ#) που συνεχίζει να ηχεί από το προηγούμενο μέτρο. Έπειτα το μέτρο 30 σε *f*, *marcato*, με τονισμένο μάλιστα το προτελευταίο δέκατο έκτο (σι) αυτού του μέτρου. Ακολουθεί το μέτρο 31 σε *mp* με *vibr.* στο μπάσο (σολ#) που συνεχίζει να ηχεί από το προηγούμενο μέτρο και με ένα *decresc.*, το οποίο θα καταλήξει σε *pp* (μ. 32). Όσον

⁸⁴ Με το *rubato* θέλουμε να τονίσουμε ορισμένες νότες (ή και μέρος μιας μουσικής φράσης) χωρίς να τους προσδώσουμε αδικαιολόγητη τονική έμφαση και παραμένοντας χρονικά περισσότερο σε αυτές. Έτσι εάν επιθυμούμε να δώσουμε επιπλέον χρόνο σε ορισμένες νότες, οφείλουμε αντιστοίχως να αφαιρέσουμε χρόνο από άλλες, για να αντισταθμίσουμε τον επιπλέον χρόνο που πέρασε ή εάν θέλουμε να επισπεύσουμε ορισμένες νότες πρέπει να καθυστερήσουμε άλλες, με σκοπό την διατήρηση του tempo. Τέτοιες αρχές εμφανίζονται ακόμη και σε πολύ πρώιμες, ιστορικού πια χαρακτήρα, αλλά ενδιαφέρουσες μελέτες για την ανάλυση της μουσικής ερμηνείας. Βλ. για παράδειγμα: Tobias Matthay, *Musical Interpretation its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing* (Boston: Stanbope Press, 1913), 63.

⁸⁵ Kostka & Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 28.

αφορά τα μέτρα 32-39, αυτά θα σχηματίσουν ένα σταδιακό *cresc.*, το οποίο θα φτάσει μέχρι *ff* (μ. 40). Έτσι, το μπάσο του μέτρου 40 θα παιχτεί *ff* με *Bartók pizz.*, ενώ οι συγχορδίες *ff* και τονισμένες.

Επίσης, η άρση του μέτρου 41 (μ. 40, δέκατα έκτα μι και σολ#), βρίσκεται σε *f*, προκειμένου να οδηγήσει στα μέτρα 41-51, τα οποία θα ερμηνευθούν ακριβώς όπως και τα πρώτα έντεκα μέτρα του τρίτου μέρους της Σονάτας (μ. 1-11). Συνεπώς τα μέτρα 52-53 που ακολουθούν δημιουργούν ένα κλίμα αντίθεσης με τα προηγούμενα μέτρα, καθώς παρουσιάζονται σε *pp* με *legato*, ενώ το μοτίβο του κούκου (3^η μικρή) με *staccato* και ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα. Ειδικότερα, το παραπάνω μοτίβο αναδεικνύει την σαρκαστική και “παιχνιδιάρικη” διάθεση του συνθέτη, σε συνδυασμό με το καταλάγιασμα της έντασης. Έτσι, από το μέτρο 54 ξεκινάει ένα *cresc.* από *p* σε *f* (μ. 55) και πάλι σε *p* (τέλος μ. 55). Στο μέτρο 56 ακολουθεί ένα απότομο *sfz* με *Bartók pizz.* στο μπάσο και *ff* με έντονο τονισμό στις δύο συγχορδίες. Συνεπώς, το μέτρο 57 εξασθενεί από *f* σε *mp* (μ. 58), ενώ παρουσιάζεται το μέτρο 59 σε *f* και μεσολαβεί μια μικρή εκφραστική αναπνοή, η οποία οδηγεί σε ξαφνικό *sub-pp* (μ. 60-61), προκειμένου να επανέλθει η “παιχνιδιάρικη” διάθεση με το *stacc.* και την ελαφρώς μεταλλική χροιά (μοτίβο κούκου). Ωστόσο, το μέτρο 62 δημιουργεί μια αντίθεση με το προηγούμενο μέτρο, πλάθοντας μια τεταμένη ατμόσφαιρα έντασης, καθώς βρίσκεται σε *f*. Ακολουθούν τα μέτρα 63-68, τα οποία διατηρούν την ατμόσφαιρα έντασης, δημιουργώντας μια αίσθηση ερώτησης-απάντησης (διαλόγου) μεταξύ του *f* και ελαφρώς μεταλλικού pedal στη σολ# και των δέκατων έκτων σε *p*.

Έτσι, ξεκινάει ένα *cresc.* από *p* (μ. 69), το οποίο καταλήγει σε *f* (μ. 70). Τα μέτρα 70-72 συνεχίζουν σε *f* με έντονο τονισμό, το 73 *f*, *marcato*, με έντονο τονισμό, ώστε να ακολουθήσουν τονισμένα σε *sub-mp* τα pedal στη φα, ενώ τα δέκατα έκτα των μέτρων 74-75 σε *p*. Έπειτα, εκτυλίσσεται ένα σταδιακό *cresc.* από *p* σε *f* στα μέτρα 76 και 77, ώστε να δημιουργηθεί μια ατμόσφαιρα αντίθεσης με το *sub-p* που ακολουθεί (μ. 78). Από το μέτρο 78 μπορεί να πραγματοποιηθεί ένα σύντομο *cresc.-decresc.* από *p* σε *mf* και πάλι *p*, μέχρι να ακολουθήσουν τα μέτρα 79-80 σε *mp*, με *stacc.* και ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα (μοτίβο κούκου). Τα μέτρα 81-84 καταλήγουν σε *pp*, ενώ από το μέτρο 85 ξεκινάει ένα *cresc.*, το οποίο εξελίσσεται σταδιακά σε *ff* (μ. 88) και από τα μέτρα 89-90 πραγματοποιείται *rallentando* και *diminuendo*. Επίσης, τα *legati* του μέτρου 90 πρέπει να είναι έντονα τονισμένα. Στο τέλος του μέτρου 90 δημιουργείται μια μικρή εκφραστική αναπνοή για να ακολουθήσει πάλι μια χαλαρή και σαρκαστική ατμόσφαιρα σε *pp* στα μέτρα 91-93, στα οποία το μοτίβο του κούκου θα παιχτεί *stacc.* με ελαφρώς μεταλλικό ηχόχρωμα. Έτσι, στο μέτρο 93 η δυναμική θα φτάσει σε *ppp* μέσω του *decresc.* και θα ακολουθήσει ένα μικρό *rit.* στο τέλος του μέτρου.

Σε αυτό το σημείο εμφανίζεται η ανάμνηση του δεύτερου μέρους της Σονάτας (μ. 94-101) και το tempo γίνεται πάλι αργό με ταυτόχρονη απότομη αλλαγή ύφους-ατμόσφαιρας (ψυχεδελική, γαλήνια). Συνεπώς, τα μέτρα 94-97 παρουσιάζονται σε *p* με *vibr.* στην πρώτη νότα του μπάσου (φα), ώστε να συνηθούν οι νότες του *ostinato* σε καθένα από τα παραπάνω μέτρα. Στα μέτρα 98-99 εμφανίζεται ξανά το βασικό μοτίβο της Σονάτας σε *mf*, ενώ το *ostinato* σε *p*, με ταυτόχρονο *vibr.* στην τελευταία νότα του μοτίβου (ντο), για να συνεχίσει να ηχεί καθ'όλη τη διάρκεια των παραπάνω μέτρων. Ακολουθούν τα μέτρα 100-101 σε *p* με *vibr.* στη νότα του μπάσου (φα) και ένα σύντομο *rit.* και *decresc.* στο μέτρο 101. Από το μέτρο 102 ξεκινάει ένα σύντομο *cresc.-decresc.* από *p* σε *mf* στο μέτρο 103 και πάλι σε *p* στο μέτρο 104, ώστε να ακολουθήσουν τα μέτρα 105-109 στο αρχικό ζωηρό tempo της toccata. Έτσι, το μέτρο 105 συνεχίζει σε *p* και από το 106 ξεκινάει *cresc.*, το οποίο οδηγεί σταδιακά σε *f* (μ. 110), ενώ ακολουθεί η επανάληψη των μέτρων 1-27, τα οποία θα παιχτούν ακριβώς όπως και στην αρχή του τρίτου μέρους της Σονάτας. Έπειτα, τα μέτρα 110-112 θα παιχτούν *f* και τονισμένα, ενώ

από το μέτρο 113 πραγματοποιείται *cresc.* από *mp* σε *f* (μ. 115). Στη συνέχεια, το μέτρο 116 διακόπτεται απότομα από την παύση που εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο (μ. 117), προκειμένου να δημιουργηθεί μια ατμόσφαιρα ακόμη μεγαλύτερης έντασης, η οποία θα οδηγήσει στο φινάλε της Σονάτας.⁸⁶ Έτσι, το μέτρο 118 “σπάει” την σιωπή του παραπάνω μέτρου με *ff*, μεταλλικό ηχόχρωμα, έντονο τονισμό σε όλες τις νότες και ένα σύντομο *decresc.* από *ff* σε *p* (στα τέταρτα). Το μέτρο 119 συνεχίζει σε *p* δυναμική με *vibr.*, το οποίο συνεχίζει να ηχεί από το τελευταίο τέταρτο του προηγούμενου μέτρου. Έτσι, ακολουθεί το μέτρο 120 πάλι σε *ff*, με μεταλλικό ηχόχρωμα, *decresc.* από *ff* σε *p* (στα τέταρτα) και *vibr.* στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου, το οποίο ηχεί σε *p* μέχρι την κορώνα του μέτρου 121. Στα τελευταία μέτρα του τρίτου μέρους της Σονάτας (μ. 122-123) παρουσιάζεται ένα εκρηκτικό φινάλε, σε πολύ γρήγορη ταχύτητα [*Vivace (Prestissimo)*], *f* και έντονο τονισμό στους πρώτους δύο χρόνους του μέτρου, ενώ μεσολαβεί μια κοφτή εκφραστική αναπνοή, για να ακολουθήσει ένα *cresc.* από *p* σε *f* στον τρίτο χρόνο του μέτρου και να κλείσει η Σονάτα με *sfz* και *Bartók pizz.* στο μπάσο (μι), καθώς και μια κοφτή συγχορδία σε *ff* (μ. 123).

⁸⁶ Μαλιάρας, *Μουσική Ανάλυση (Σημειώσεις για τους Φοιτητές)*, 92.

Συμπεράσματα – Επίλογος

Ο Leo Brouwer αποτελεί έναν δραστήριο και πολυγραφότατο εν ζωή συνθέτη του 20^{ου} αιώνα, ο οποίος δημιούργησε και εξέλιξε την καριέρα του στη σοσιαλιστική Κούβα, αποκτώντας όμως παγκόσμια ακτινοβολία. Παρά τις πολιτικοοικονομικές πιέσεις που δέχεται ακόμη και στις μέρες μας από τις Η.Π.Α., το συγκεκριμένο νησί μάχεται διαρκώς για τη χειραφέτηση και την ανεξαρτησία του. Έτσι και ο Brouwer χαρακτηρίζεται από την σταθερή πολιτική του τοποθέτηση, υποστηρίζοντας όλα αυτά τα χρόνια την κουβανική Επανάσταση, καθώς και από την γνώση και ανάδειξη του πολιτικού-κοινωνικού ρόλου της μουσικής μέσα από τα έργα του. Η συνεχής προσπάθεια του Brouwer για τη διατήρηση του κοινωνικού ρόλου της μουσικής του, ίσως αντικατοπτρίζει την ένταση που κυριαρχούσε στην μετα-επαναστατική Κούβα σχετικά με τις τέχνες και ειδικότερα με την προώθηση του πολιτισμού των κοινωνικά περιθωριοποιημένων ομάδων και επιθυμία για κοινωνική αναβάθμιση των ίδιων αυτών ομάδων.⁸⁷ Όσον αφορά τη μουσική της Κούβας, αυτή παρουσιάζει ένα μίγμα ισπανικών, αφρικανικών, εγχώριων, αλλά και διεθνών μουσικών στυλ και συνεπώς την ανάπτυξη ποικίλων εθνικών μουσικών ειδών που αναδεικνύουν την ιδιαίτερη πολιτισμική της ιστορία.⁸⁸ Δημιουργώντας, λοιπόν, ο Brouwer σε ένα πλούσιο πολιτισμικά περιβάλλον, εμπλουτίζει διαρκώς το μουσικό του στυλ μέχρι και σήμερα,⁸⁹ επιδιώκει τη δημιουργία μιας καθολικής μουσικής γλώσσας,⁹⁰ παραμένει πιστός στο κοινό του και συνειδητοποιεί ταυτόχρονα τα όρια μεταξύ έντεχνης και δημοφιλούς μουσικής.⁹¹ Επομένως, η μουσική του συνδυάζει ποικίλα στοιχεία της αφρικανικής παράδοσης σε συνδυασμό με στυλ και τεχνικές μακρινών περιοχών της γης, προωθώντας ταυτόχρονα τον πολιτισμό, και συνεπώς τη μουσική, και των κοινωνικά περιθωριοποιημένων ομάδων.⁹²

Έτσι, ως συνθέτης πολλών έργων για σόλο κιθάρα ο Brouwer συνεχίζει να έχει ως πρωταρχικό του στόχο τη δημιουργία ενός σύγχρονου, καθολικού στυλ μουσικής γραφής, το οποίο θα συνδυάζει εθνικά στοιχεία της κουβανικής μουσικής και ταυτόχρονα τις υψηλές τεχνικές απαιτήσεις της έντεχνης μουσικής.⁹³ Έτσι και η Σονάτα [No. 1] (1990) για σόλο κιθάρα του Brouwer αποτελεί ένα θεμελιώδες μουσικό δείγμα του έργου του, αλλά και του σύγχρονου κιθαριστικού ρεπερτορίου γενικότερα. Ανήκει στα έργα της τρίτης συνθετικής του περιόδου, η οποία σύμφωνα με τον ίδιο συνδυάζει την τονικότητα με την τροπικότητα,⁹⁴ νεορομαντικά και μινιμαλιστικά στοιχεία, τον έντονο λυρισμό, τη χρήση ποικίλων πυρηνικών μορφοπλαστικών κυττάρων όσον αφορά τη μουσική δομή και ανάπτυξη, καθώς και την επιστροφή σε παραδοσιακές μουσικές μορφές.⁹⁵ Η Σονάτα αναπτύσσεται βάσει μικροσκοπικών θεματικών κυττάρων και χαρακτηρίζεται από έντονες εναλλαγές ηχοχρωμάτων

⁸⁷ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity”, 35-36.

⁸⁸ Kronenberg, “Culture, Nation and Social Cohesion: A Scrunity of Revolutionary Cuba”, 56-57.

⁸⁹ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity”, 35.

⁹⁰ Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 44.

⁹¹ Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity”, 35.

⁹² Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 44.

⁹³ Kronenberg, “Cuban Artist, Leo Brouwer, and his Solo Works: *Pieza sin Titulo* to *Elogio de la Danza*. A Contextual-Analytical Study”, 221.

⁹⁴ Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 34.

⁹⁵ Rodriguez, “Brouwer, Leo”.

και ατμόσφαιρας σε όλη της την έκταση.⁹⁶ Η ανάλυσή της συνέβαλε στην πληρέστερη και πιο ακριβή κατανόηση του μουσικού κόσμου που έχει πλάσει ο Brouwer, ο οποίος υπερβαίνει τα όρια της παρτιτούρας και συνάμα μας ωθεί να περιηγηθούμε τόσο σε ποικίλα ενδιαφέροντα μουσικά στοιχεία, με προσωπικές (αυτό)αναφορές αλλά και ετεροαναφορές σε άλλα έργα και συνθέτες, όσο και σε εξωμουσικά ερεθίσματα, όπως είναι η ζωγραφική του Paul Klee.⁹⁷ Ταυτόχρονα, η διαδικασία της ανάλυσης βοήθησε στη διαμόρφωση μιας πληρέστερης, πιο ακριβούς και εμπειριστατωμένης μουσικής ερμηνείας με στόχο την ανάδειξη της Σονάτας, η οποία αποτελεί ένα έργο ιδιαίτερου μουσικολογικού ενδιαφέροντος, ερχόμενο από το τέλος του 20^{ου} αιώνα.

⁹⁶ Luna, “Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer”, 54.

⁹⁷ Silva, “*Ekphrasis* em música: os *Quadrados Mágicos* de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer”, 56.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Brouwer, Leo. *La Música, lo Cubano y la Innovación*. Cuba: Editorials Letras cubanas, 1982.

Chomsky, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, Inc., 2015.

Hobsbawm, Eric. *Η Εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 2010.

Kostka, Stefan & Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. επιμ. Allan W. Schindler. Boston: McGraw-Hill, Inc, 1994.

Leeuw, Ton de. *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Matthay, Tobias. *Musical Interpretation its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. Boston: Stanbope Press, 1913.

Michels, Ulrich. *Άτλας της Μουσικής: Τόμος Ι. Μετάφραση-Επιμέλεια Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής. Φίλιππος Νάκας*: Αθήνα, 1994.

Moore, Robin D.. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. London: University of California Press, 2006.

Slonimsky, Nicolas. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. New York: C. Scribner, 1947.

Walton, Charles W., *Βασικές Μουσικές Φόρμες: Μαθήματα Μορφολογίας της Μουσικής. Μετάφραση-Επιμέλεια Νικόλας Τσαφταρίδης*. Αθήνα: Editions Orpheus, Μ. Νικολαϊδης και ΣΙΑ ΟΕ, 1990.

Βαλέτ, Ιωσήφ. *Μορφολογία & Ανάλυση: οι Μουσικές Φόρμες από την πρώτη πολυφωνία μέχρι το Ρομαντισμό*. Αθήνα: Νάκας-Παπαγρηγορίου, 1999.

Κορίτου, Σίση. *Leo Brouwer: Η Νιότη στη Μουσική*, Αθήνα: Νάκας-Παπαγρηγορίου, 1988.

Μαλιάρας, Νίκος. *Μουσική Ανάλυση (Σημειώσεις για τους Φοιτητές)*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009.

Πιπίνης, Ιάσων. *Το Πείραμα της Λατινικής Αμερικής*. Αθήνα: Κέδρος Εκδοτική Α.Ε., 2014.

Σιώψη, Αναστασία Α., *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005.

Άρθρα

Ahmed, Samina. "Cuban Foreign Policy Under Castro." *Pakistan Horizon* 33, no. 4 (1980): 50-83. Ανακτήθηκε στις 7/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/41403899>.

- Angelikopoulos, Vassilis. "Guitar Festival Headliners." *E-Kathimerini*. 21/1/2004. Ανακτήθηκε στις 25/3/2021. <https://www.ekathimerini.com/culture/20154/guitar-festival-headliners/>.
- Baker, Geoffrey. "¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba." *Ethnomusicology* 49, no. 3 (2005): 368-402. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/20174403>.
- Blakemore, Erin. "How the Castro Family Dominated Cuba for Nearly 60 Years." *HISTORY*. 15/3/2019. ανακτήθηκε στις 17/2/2021. <https://www.history.com/news/cuba-after-castro-miguel-diaz-canel>.
- Bradford, Werner. "Leo Brouwer – Sheet Music and Lessons for Classical Guitar." 2020. Ανακτήθηκε στις 10/2/2021. <https://www.thisisclassicalguitar.com/leo-brouwer-sheet-music-lessons-classical-guitar/>.
- Brennan, Timothy. "Cuban Music Guide." *Transition* no. 81/82 (2000): 229-230. Ανακτήθηκε στις 5/12/2020. <http://www.jstor.org/stable/3137456>.
- Campos, Carlos Oliva & Gary Prevost. "The Trump Administration in Latin America: Continuity and Change." *International Journal of Cuban Studies* 11, no. 1 (2019): 13-23. Ανακτήθηκε στις 25/2/2021. <https://www.jstor.org/stable/10.13169/intejcubastud.11.1.0013>.
- Carpentier, Alejo & Alan West-Durán. "Music in Cuba." *Transition* 81/82 (2000): 172-228. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/3137455>.
- Carpentier, Alejo & Ethel S. Cohen. "Music in Cuba (1523-1900)." *The Musical Quarterly* 33, no. 3 (1947): 365-80. Ανακτήθηκε στις 26/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/739289>.
- Century, Paul. "Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba." *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 8, no. 2 (1987): 151-171. Ανακτήθηκε στις 19/2/2021. <https://doi.org/10.2307/780096>.
- Crowe, Julia. "Leo Brouwer at 80: The Maestro Reflects on his Career as a Composer, Arranger, and Conductor." *Classical Guitar*. 4/6/2018. Ανακτήθηκε στις 26/3/2021. <https://classicalguitarmagazine.com/leo-brouwer-at-80-the-maestro-reflects-on-his-career-as-a-composer-arranger-and-conductor/>.
- Crist, Timothy. "Review: Leo Brouwer, Guitar Music, Vol. 3. Naxos Classical CD 8.554195." *Journal of the Society for American Music* 4, no. 2 (2010): 264–266. <https://doi.org/10.1017/S175219631000009X>.
- Daly, Andy. "Leo Brouwer (1939-)." 2020. Ανακτήθηκε στις 10/2/2021. <http://www.musicweb-international.com/brouwer/>.
- Davis, Julie Hirschfeld & Damien Cave. "Cubans Pack the Streets for a Glimpse of President Obama." *The New York Times*. 20/3/2016. Ανακτήθηκε στις 17/2/2021. <https://www.nytimes.com/2016/03/21/world/americas/obama-arrives-in-cuba.html>.
- DePalma, Anthony. "Fidel Castro, Cuban Revolutionary Who Defied U.S., Dies at 90." *The New York Times*. 26/11/2016. Ανακτήθηκε στις 16/2/2021. <https://www.nytimes.com/2016/11/26/world/americas/fidel-castro-dies.html>.

- Erikson, Daniel P.. “Cuba on the Verge.” *Great Decisions* (2009): 77-88. Ανακτήθηκε στις 9/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/43681085>.
- Erikson, Daniel P. & Paul J.Wander. “Cuba’s Brave New World.” *The Fletcher Forum of World Affairs* 33, no. 2 (2009): 9-28. Ανακτήθηκε στις 25/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/45289471>.
- Guerra, Lillian. ““Feeling Like Fidel”: Scholarly Meditations on History, Memory, and the Legacies of Fidel Castro.” *Cuban Studies*, no. 47 (2019): 111-142. Ανακτήθηκε στις 24/3/2021. <https://www.jstor.org/stable/26614339>.
- Guimón, Pablo. “Obituary: Hugh Thomas, Author of Seminal Book on the Spanish Civil War.” *El País*. 8/5/2017. Ανακτήθηκε στις 6/2/2021. https://english.elpais.com/elpais/2017/05/08/inenglish/1494240641_585596.html?rel=mas.
- Hatzky, Christine. “‘Latin-African’ Solidarity - The Cuban Civilian Mission in Angola, 1975-1991.” *Iberoamericana (2001-)*, Nueva época, 5, no. 20 (2005): 159-164. Ανακτήθηκε στις 25/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/41675889>.
- Jackson, Richard. “Nicolas Guillen in the 1980s: A Guide to Recent Scholarship.” *Latin American Research Review* 23, no. 1 (1988): 110-122. Ανακτήθηκε στις 3/3/2021. <http://www.jstor.org/stable/2503322>.
- Kronenberg, Clive. “Culture, Nation and Social Cohesion: A Scrutiny of Revolutionary Cuba.” *Critical Arts* 22, no. 1 (2008): 49-68. Ανακτήθηκε στις 5/2/2020. <https://doi.org/10.1080/02560040802166235>.
- Kronenberg, Clive. “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language.’” *Tempo* 62, no. 245 (2008): 30-46. Ανακτήθηκε στις 5/2/2020. <http://www.jstor.org/stable/40072820>.
- Kuss, Malena. “Review: Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives by Peter Manuel.” *Notes* 50, no. 3 (1994): 934-941. Ανακτήθηκε στις 26/2/2021. <https://doi.org/10.2307/898544>.
- Lecuona, Rafael A. “Jose Marti and Fidel Castro.” *International Journal on World Peace* 8, no. 1 (1991): 45-61. Ανακτήθηκε στις 24/3/2021. <http://www.jstor.org/stable/20751650>.
- Lezcano, José Manuel. “African-Derived Rhythmical and Metrical Elements in Selected Songs of Alejandro García Caturla and Amadeo Roldán.” *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 12, no. 2 (1991): 173-186. Ανακτήθηκε στις 26/2/2021. <https://doi.org/10.2307/780088>.
- Mattingly, Amanda. “The Changing Face of Cuba.” *World Policy Journal* 32, no. 4 (2015): 37-49. Ανακτήθηκε στις 8/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/44214262>.
- Manuel, Peter. “Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba.” *Popular Music* 6, no. 2 (1987): 161-178. Ανακτήθηκε στις 5/2/2020. <http://www.jstor.org/stable/853419>.

Moore, Robin D.. “Music and Social Change in the First Years.” Στο *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*: 56-79. University of California Press. (2006). Ανακτήθηκε στις 5/2/2020. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ppkc2.7>.

Morrison, Simon. “Skryabin and the Impossible.” *Journal of the American Musicological Society* 51, no. 2 (1998): 283-330. Ανακτήθηκε στις 30/4/2021. <https://doi.org/10.2307/831979>.

[Newsroom]. “Η «Συγγνώμη» Ρείγκαν στη Θάτσερ για τη Γρενάδα.” *Καθημερινή*. 11/11/2014. Ανακτήθηκε στις 25/2/2021. <https://www.kathimerini.gr/world/791454/i-sygnomi-reigkan-sti-thatser-gia-ti-grenada/>.

Patras, Roxana. “Dematerialization and Form-of-Life in Matila Ghyka’s Writings.” *Hermeneia* 17 (2016): 253-265. Ανακτήθηκε στις 29/5/2021. http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2016/12/24_VARIA_Patras-R.pdf.

Prevost, Gary. “The Obama Administration and Cuba: The Clinton Administration Revisited.” *International Journal of Cuban Studies* 3, no. 4 (2011): 311-327. Ανακτήθηκε στις 8/2/2021. <http://www.jstor.org/stable/41945955>.

Silva, Ricardo Marçal de Souza e. “*Ekphrasis* em música: os *Quadrados Mágicos* de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer”, *Per Musi*, n.19 (2009), 47-62. Ανακτήθηκε στις 20/5/2021. [10.1590/S1517-75992009000100006](https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000100006).

White, Charles W. “Report on Music in Cuba Today.” *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 13, no. 2 (1992): 234-242. Ανακτήθηκε στις 5/2/2020. <https://doi.org/10.2307/948086>.

Wylie, Lana. “The Special Case of Cuba.” *International Journal* 67, no. 3 (2012): 661-84. Ανακτήθηκε στις 25/2/2021, <http://www.jstor.org/stable/42704919>.

Μπογιόπουλος, Νίκος. «Θέλετε να Γίνουμε Κούβα;...» *Ημερόδρομος*. 1/1/2021. Ανακτήθηκε στις 7/2/2021. <https://www.imerodromos.gr/thelete-na-ginoyme-koyva/>.

Συνεργάτης του Ημερόδρομος. «Κούβα 1959: Η Πρωτοχρονιά της Επανάστασης.» *Ημερόδρομος*. 1/1/2021. Ανακτήθηκε στις 7/2/2021. <https://www.imerodromos.gr/cuba-1959-i-protochronia-tis-epanastasis/>.

Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: θεωρητικοί του 20ου αιώνας (B’).» *Πολυφωνία* 12 (2008): 1-31.

Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: θεωρητικοί του 20ου αιώνας (A’).» *Πολυφωνία* 13 (2008): 61-101.

Κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους

Burnham, Scott. “Form.” Στο *The Cambridge History of Western Music Theory*, επιμ. Thomas Christensen, 880–906. The Cambridge History of Music, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Dunsby, Jonathan. “Thematic and Motivic Analysis.” Στο *Cambridge History of Western Music Theory*, επιμ. Thomas Christensen, 907-926. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Lester, Joel. “Performance and Analysis: Interaction and Interpretation.” Στο *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Rink, John. “Analysis and (or?) Performance.” Στο *Musical Performance A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 35-58. New York: Cambridge University Press, 2002.

Rothstein, William. “Analysis and the Act of Performance.” Στο *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 217-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Τσούγκρας, Κωνσταντίνος. “Η Τροπικότητα στην Ευρωπαϊκή Μουσική του 20ου αιώνα.” Στο *Μουσική (και) Θεωρία – Τα κείμενα*, Τετράδιο 5. 72-91. Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Ηπείρου.

Αδημοσίευτες ακαδημαϊκές εργασίες

Caldeira, Artur. “Leo Brouwer Figura incontornável da guitarra.” MA diss., Instituto Politécnico do Porto, 2011.

Plessis, Harm du. “Lyotard’s Sublime: Its Manifestation in the Musical Aesthetic of Toru Takemitsu and Leo Brouwer.” MA diss., University of Cape Town, 2015.

Flood, Eoin. “The Influence of Santería in Leo Brouwer's Solo Guitar Works (1955–1993).” Doctoral Thesis, Technological University Dublin, 2020.

Focsaneanu, Bogdan Vasile. “An Analysis of Phrase Structures in the First Movement of Leo Brouwer’s Elogio De La Danza (1964).” MA. diss., University of Ottawa, 2012.

Fourie-Gouws, Josina Nina. “The Solo Classical Guitar Concerto: A Soloist’s Preparatory Guide to Selected Works.” MA diss., University of Pretoria, 2017.

Huston, John Bryan. “The Afro-cuban and the Avant-garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer”. DMA diss., University of Georgia, 2006.

Kronenberg, Clive. “Cuban Artist, Leo Brouwer, and his Solo Guitar Works: *Pieza sin Titulo to Elogio de la Danza*. A Contextual-Analytical Study.” MA diss.: University of Cape Town, 2000.

Luna, Maximiliano Hernán. “Análisis de la Sonata para Guitarra de Leo Brouwer”. Proyecto Final diss., Conservatorio Julián Aguirre, 2011.

Malta, Filipe Almeida. “Idiomatismo Violonístico como Elemento Composicional na Sonata No1 de Leo Brouwer.” MA diss, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

O’Leary, Alec. “Exploring the Patterns, Figures and Flowing Ideas of Leo Brouwer.” BA diss., Dublin Institute of Technology Conservatory of Music and Drama, 2003.

Rodriguez, Mauricio Esteban Arcos. “Nacionalismo Explícito en la Primera Etapa de Leo Brouwer: Un Análisis Teórico Musical de Cuatro Obras para Guitarra.” MA diss., Universidad Eafit, 2013.

Shaffer, Keith Baron. “Compositional Practices in Leo Brouwer’s Elogio de la Danza. Transitions from his Early Style to the Avant-Garde.” MA diss., Ball State University, 2012.

Song, Seon Hwa. “A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide.” Doctor of Music diss., The Florida State University, 2011.

Suzuki, Dean Paul. “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer.” MA diss., University of Southern California, 1981.

Tejero, Nikolasa. “Nationalism and its Expression in Cuba’s Art Music: The Use of Folklore in Mario Abril’s “Fantasia (Introduction and Pachanga)” for Clarinet and Piano.” PhD diss., University of Kentucky, 2011.

Tran, Kim Nguyen. “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Learning’s, and New Simplicity.” Senior Honor Thesis, Dartmouth College Music Department, 2007.

Williams, Wiley John. “Aspects of Idiomatic Harmony in the Harpsichord Sonatas of Domenico Scarlatti.” MA diss., University of North Texas Libraries, 1961.

Ζλάτκου, Βασιλική. “Οι Εκφάνσεις της Μορφής Σονάτας σε Έργα Ελλήνων Συνθετών στο Πρώτο Μισό του Εικοστού Αιώνα”. Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019.

Καλέμου, Συμέλα. “Η Κατάρρευση του «Τείχους» μεταξύ Ηνωμένων Πολιτειών και Κούβας. Θεωρητική Ανάλυση, Κίνητρα και Στρατηγικοί Στόχοι.” Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2019.

Χίζαρης, Κωνσταντίνος Θ.. “Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα: Αναλύσεις Δύο Αντιπροσωπευτικών Έργων του. Συνοπτική Παρουσίαση και Ανάλυση του Έργου Κοντσέρτο για Κλασική Κιθάρα και Μεγάλη Συμφωνική Ορχήστρα “Homage to Leo Brouwer”.” Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011.

Λήμματα λεξικών

Anderson, Nicholas. “Scholl, Andreas.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 8/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43598>.

Béhague, Gerard & Robin Moore. “Cuba, Republic of.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 24/04/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06926>.

Bent, Ian D., & Anthony Pople. “Analysis.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 13/5/2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>.

- Caldwell, John. "Toccatà." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 30/8/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28035>.
- Drake, Jeremy. "Milhaud, Darius." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 3/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18674>.
- Fairley, Jan. "Nueva Trova." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52411>.
- Garrett, Charles. "Creole Music." Στο *Grove Music Online*. 31/1/ 2014. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256245>.
- Gradante, William. "Guajira." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11889>.
- Harper, John & Lowell Lindgren. "Pasquini, Bernardo." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 30/8/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21020>.
- Heck, Thomas F.. "Isbin, Sharon." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 7/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43130>.
- Hudson, Richard. "Sarabande." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 28/8/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>.
- James, Michael. "Reinhardt, Django." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 6/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23139>.
- Kahl, Willi & Israel J. Katz. "Bolero." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 18/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03444>.
- Katz, Israel J.. "Fandango." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 5/9/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09282>.
- Latham, Alison. "Wesendonck-Lieder." Στο *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 2011. Ανακτήθηκε στις 15/3/2021. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-7315>.
- Loppert, Max & Jessica Duchén. "Orozco, Rafael." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 2/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20490>.
- MacDonald, Ian. "Beatles, the." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 2/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02422>.
- Mangsen, Sandra, John Irving, John Rink & Paul Griffiths. "Sonata." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 29/08/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191>.
- Marvin, Frederick. "Soler (Ramos), Antonio." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 30/4/2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026133>.

- Narazaki, Yoko & Masakata Kanazawa. "Takemitsu, Tōru." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 2/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27403>.
- Palmer, Christopher & Martin Marks. "Williams, John." Στο *Grove Music Online*. 3/1/2021. Ανακτήθηκε στις 2/3/2021. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000229>.
- Pascall, Robert. "Style." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 12/5/2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041>.
- Powell, Jonathan. "Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich." Στο *Grove Music Online*, 2001. Ανακτήθηκε στις 30/4/2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025946>.
- Priestley, Brian. "Mingus, Charles." Στο *Grove Music Online*. 31/1/2014. Ανακτήθηκε στις 2/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257680>.
- Rodríguez, Victoria Eli. "Ardévol (Gimbernat), José." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 26/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01201>.
- Rodriquez, Victoria Eli. "Brouwer (Mezquida), Leo." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 18/7/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>.
- Sakallieros, Giorgos. "Kotsiolēs, Kōstas." Στο *Grove Music Online*. 3/9/2014. Ανακτήθηκε στις 2/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270920>.
- Sensier, Peter & Graham Wade. "Bream, Julian." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 7/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03900>.
- Stevenson, Robert & Victoria Eli Rodríguez. "Havana." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12587>.
- Stevenson, Robert. "Salas y Castro, Esteban." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 6/3/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24358>.
- [The Editors of Grove Music Online], "Montuno." Στο *Grove Music Online*. 2003. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J643300>.
- Thiemel, Matthias. "Dynamics." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 19/5/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08458>.
- Waxer, Lise. "Irakere." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48887>.
- Waxer, Lise. "Los Van Van." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48886>.

Λήμματα εγκυκλοπαιδειών

- [The Editors of Encyclopedia Britannica]. "Bolero." *Encyclopedia Britannica*. 21/11/2019. Ανακτήθηκε στις 18/3/2021. <https://www.britannica.com/art/bolero-dance>.

[The Editors of Encyclopedia Britannica]. “Cintio Vitier.” *Encyclopedia Britannica*. 27/9/2020. Ανακτήθηκε στις 8/3/2021. <https://www.britannica.com/biography/Cintio-Vitier>.

[The Editors of Encyclopedia Britannica]. “Fulgencio Batista.” *Encyclopedia Britannica*. 12/1/2021. Ανακτήθηκε στις 7/2/2021. <https://www.britannica.com/biography/Fulgencio-Batista>.

[The Editors of Encyclopedia Britannica]. “Platt Amendment.” *Encyclopedia Britannica*. 24/10/2019. Ανακτήθηκε στις 7/2/2021. <https://www.britannica.com/topic/Platt-Amendment>.

Echevarría, R. González. “Alejo Carpentier.” *Encyclopedia Britannica*. 22/12/2020. Ανακτήθηκε στις 8/3/2021. <https://www.britannica.com/biography/Alejo-Carpentier-y-Valmont>.

Echevarría, R. González. “Fernando Ortiz.” *Encyclopedia Britannica*. 12/7/2020. Ανακτήθηκε στις 8/3/2021. <https://www.britannica.com/biography/Fernando-Ortiz>.

Levinson, Sandra H. & Franklin W. Knight. “Cuba.” *Encyclopedia Britannica*. 2/2/2020. Ανακτήθηκε στις 22/4/2020. <https://www.britannica.com/place/Cuba>.

Sinclair, A. Annandale. “Che Guevara.” *Encyclopedia Britannica*, 5/1/2021. Ανακτήθηκε στις 17/2/2021. <https://www.britannica.com/biography/Che-Guevara>.

Τσουνάκος, Όθων. «Παγκόσμια Ιστορία Β΄: Κούβα.» *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. 1η εκδ. Αθήνα, Ελλάδα: Εκδοτική Αθηνών, 1992.

Ευρύτερες πηγές στο διαδίκτυο

Cauvin, Thibault. “Thibault Cauvin - Biography.” 2021. Ανακτήθηκε στις 8/3/2021. <https://www.thibaultcauvin.com/biography>.

Contemporary Guitar Library. Ανακτήθηκε στις 10/2/2021. <https://repertoireguitar.wordpress.com/leo-brouwer/>.

Ediciones Espiral Eterna. Ανακτήθηκε στις 10/2/2021. <https://en.eeebrouwer.com/>.

“Edin Karamazov: Biography.” DECCA, Φεβρουάριος 2010. Ανακτήθηκε στις 8/3/2021. <https://www.deccaclassics.com/en/artists/edinkaramazov/biography>.

Huey, Steve. “Gonzalo Rubalcaba.” *All Music*. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://www.allmusic.com/artist/gonzalo-rubalcaba-mn0000950334/biography>.

“José Martí - Biography.” Στην ιστοσελίδα Biography. 2/4/2014. Ανακτήθηκε στις 3/3/2021. <https://www.biography.com/writer/jose-marti>.

Moore, Kevin. “History of NG La Banda.” *Timba*, 2001. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://www.timba.com/artists/ng-la-banda>.

Muraji, Kaori. “Kaori Muraji, Profile.” Απρίλιος 2011. Ανακτήθηκε στις 7/3/2021. http://www.officemuraji.com/profile_e.html.

Norton, Nick. "Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer", 1-20. Διαδικτυακή δημοσίευση: <https://pdfcoffee.com/brouwer-paper-pdf-free.html> (n.d.)

"Patricio Manns (1937-)." *Memoria Chilena*. Στην ιστοσελίδα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Χιλής (Biblioteca Nacional de Chile). Ανακτήθηκε στις 3/3/2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96423.html>.

Spanswick, Melanie. "Salon Music." *The Classical Piano and Music Education Blog*. 27/9/2013. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://melaniespanswick.com/2013/09/27/salon-music/>.

Saba, Thérèse Wassily. "Leo Brouwer's Tribute to Julian Bream and his Concerto Elegiaco." *International Classical Guitar*. 17/8/2020. Ανακτήθηκε στις 10/4/2021. <https://internationalclassicalguitar.com/2020/08/17/leo-brouwers-tribute-to-julian-bream-and-his-concerto-elegiaco/>.

The Guggenheim Museum and Foundation. "Collection Online." Ανακτήθηκε στις 20/5/2021. <https://www.guggenheim.org/artwork/2184>.

[Ανυπόγραφο]. "Η Ιστορία της Μουσικής στην Κούβα." *Αντικλείδι*. 26/12/2011. Ανακτήθηκε στις 27/2/2021. <https://antikleidi.com/2011/12/26/cubamusic/>.

Συνεντεύξεις

Brouwer, Leo. "Brouwer - Sonata, Leo Brouwer, Repertoire, 4 parts, 29:53 Mins." Συνέντευξη από την ομάδα του tonebase. 31/5/2019. Βίντεο, 29:53. <https://www.tonebase.co/tonebase-guitar-lessons/leo-brouwer-teaches-sonata-leo-brouwer#preview-video-desktop>.

McKenna, Constance. "An Interview with Leo Brouwer." *Guitar Review* no.75 (1988). Ανακτήθηκε στις 26/3/2021. <http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>.

Παρτιτούρες

Brouwer, Leo. *Sonata para guitarra sola* ("a Julian Bream"). Madrid: *Opera Tres*, Ediciones Musicales, S.L., 1991.

Brouwer, Leo. *Estudios Sencillos*. Paris: Max Eschig. 1972.

Εικόνες

Paul Klee. *Neue Harmonie*. 1936. (93.7 x 66.4 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παρτιτούρα του έργου

Leo Brouwer, *Sonata para guitarra sola – (A Julian Bream)* [1990]

Opera Tres Ediciones Musicales

Madrid, 1991

A Julian Bream
SONATA
 para guitarra sola

- I -

"Fandangos y Boleros"

L. BROUWER
 (1990)

"Preámbulo"

Lento (♩ = 56...60)

© Copyrights 1991 by Leo BROUWER
 © Copyrights 1991 by Opera Tres, Ediciones Musicales S.L.
 Independencia 4, 28013 - MADRID - Tfn. 342660/01 - Fax. 3426475
 Todos los derechos reservados para todo el mundo.

Depósito Legal: M. 7111 - 1992
 I. S. B. N.: 84 - 7893 - 003 - 7

Piu Mosso

10 *f marcato* *p eco*

"Danza" (♩=88)

Allegretto

12 *f* *pp riten.* *mf* *ritmico*

15 *poco riten.*

appena poco meno

17 *f* *p molto articolato*

18 *f* *p*

20 *f* *p*

22 *f* *p*

4

Alla Danza (♩=88...100)

24 *f* *a tpo.*
mp come prima

27 *f sub* *mp*

29

31

33 *p sub.*

35 *p sub*

37

39 *ff*

41 *p* *metálico* *f*

44 *meno*

47 *f*

49 C. III

51 *p* *leggero* *mp* *dolce* *mf* *sonoro* *metálico* (color)

54 C. IV *mf marc.*

6

Musical staff 57-60. Treble clef, 3/8 time signature. Staff 57 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with a 4-measure phrase and a 6-measure phrase. A circled '2' is at the end. Staff 60 has a 'C.I.' marking above it.

Musical staff 60-62. Treble clef, 9/16 time signature. Staff 60 continues the melodic line with a circled '31' below it. Staff 61 has a '3' above it. Staff 62 has a circled '2' below it.

Musical staff 62-64. Treble clef, 9/16 time signature. Staff 62 has a circled '2' below it and dynamic markings 'f' and 'mp'. Staff 63 has a circled '2' below it. Staff 64 has a circled '2' below it.

Musical staff 64-66. Treble clef, 6/8 time signature. Staff 64 has a circled '2' below it. Staff 65 has a circled '2' below it. Staff 66 has a circled '2' below it.

Musical staff 66-68. Treble clef, 6/8 time signature. Staff 66 has a circled '2' below it. Staff 67 has a circled '2' below it. Staff 68 has a circled '2' below it.

Musical staff 68-70. Treble clef, 6/8 time signature. Staff 68 has a circled '2' below it and a 'C.VI' marking above it. Staff 69 has a circled '2' below it. Staff 70 has a circled '2' below it.

Musical staff 70-72. Treble clef, 6/8 time signature. Staff 70 has a circled '2' below it. Staff 71 has a circled '2' below it. Staff 72 has a circled '2' below it.

71 **A** *Alla danza* (♩=112)
come prima
mp

74 *metálico*
verso il tasto *(s. tasto)*
f sub.
p

77 **B** *pos. ord.*
mp
mp

79 *met.*
f sub.

81 *verso il tasto*
p
C *pos. ord.*
mp

83 *mp*
mp

85 *(simile)*
f sub.
p

87 **D** (6+7) XII *(un poco) met.*

88 XII

89 XII

90 *(simile) metalico* *f sub.* *verso il tasto* *p*

93 **E** XII *(met.)*

94 *son. ord.* XII *met.*

95 *son. ord.* XII *met.*

96 *met.* *ff* *resonante* *son. ord.* *(simile)* *mf* *dim.* XII XII

98 XII *p*

101 *F* *mp* *f* *meno sonoro* *f* *met.* *son. ord.*

103 *mp* *f* *met.* *son. ord.* *f* *met.*

105 *mp* *f* *met.* *son. ord.* *f* *met.*

107 *met.* *ff* *f dim.*

109 *f* *f* XII XII XII

10

CODA (Beethoven visita al Padre Soler)

112

rit. (*pp*) *f* un poco pesante *lunga* *pp* evocation

116

p pizz.

119

p sub.

122

p pizz.

125

riten. *f* *p* L.V.

128

f *mp* *rit.* *pp*

130

pp GP

Dur.: 5' 34"

- II -

"Sarabanda de Scriabin"

Sarabanda (♩ = 60...69)

⑥ en FA XII XII

p L.V. *legato* *marc. il canto* *sempre pp il accom.*

6 *ppp* *marc. il canto* L.V.

10 *pp* *legato* *morendo* L.V.

14 *riten.* *a tpo.*

19 *rit. ppp* *a tpo.*

23 *sonoro* *dolce*

пусть более возвышено
(Omaggio a Scriabin)

The musical score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of music. The first system starts with a circled '6' and the text 'en FA' and 'XII XII'. It includes dynamic markings 'p' and 'sempre pp il accom.', and performance instructions 'L.V.', 'legato', and 'marc. il canto'. The second system has a circled '6' at the beginning, dynamic marking 'ppp', and 'L.V.'. The third system has a circled '10' at the beginning, dynamic marking 'pp', 'legato', and 'morendo'. The fourth system has a circled '14' at the beginning, 'riten.', and 'a tpo.'. The fifth system has a circled '19' at the beginning, 'rit. ppp', and 'a tpo.'. The sixth system has a circled '23' at the beginning, 'sonoro', and 'dolce'. There are numerous handwritten annotations throughout, including circled numbers (1, 2, 3, 4, 5), slurs, and other markings.

Ed. y imp. de Leo BRUCHES
© Propiedad y edit. en Obras Prop. Educacion Musical S.L.
Independencia 4, 28011 - MADRID - Tel. 91296421 - Fax 91296427
Todos los derechos reservados para todo el mundo.

26

29

32

35

39

43

47

rit.

mf ma dolce

p

ppp

legato

L.V.

Poco meno

morendo

riten.

Dur.: 3' 30"

- III -

" La Toccata de Pasquini "

Allegro vivace (♩.=88...96)

3

5

7

9

12

(- ♩ = ♩ -)

C. VI

14

Musical staff 14, starting at measure 14. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a series of eighth notes, some with flats. A circled number 5 is placed below the staff at measure 15. The staff concludes with a double bar line and a circled number 1.

Musical staff 16, starting at measure 16. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Dynamics include *f marc.* and *p legato*. A circled number 3 is placed above the staff at measure 17. The staff concludes with a double bar line and a circled number 1.

Musical staff 19, starting at measure 19. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Dynamics include *p* and *f*. A circled number 4 is placed above the staff at measure 19, and a circled number 3 is placed above the staff at measure 20. The staff concludes with a double bar line and a circled number 1.

Musical staff 21, starting at measure 21. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Dynamics include *p* and *f*. The staff concludes with a double bar line and a circled number 1.

Musical staff 23, starting at measure 23. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Dynamics include *p* and *f*. The staff concludes with a double bar line and a circled number 1.

Musical staff 26, starting at measure 26. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Dynamics include *f* and *mp*. A circled number 2 is placed above the staff at measure 27. The staff concludes with a double bar line and a circled number 1.

Musical staff 28, starting at measure 28. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Dynamics include *f* and *mp*. The staff concludes with a double bar line and a circled number 1.

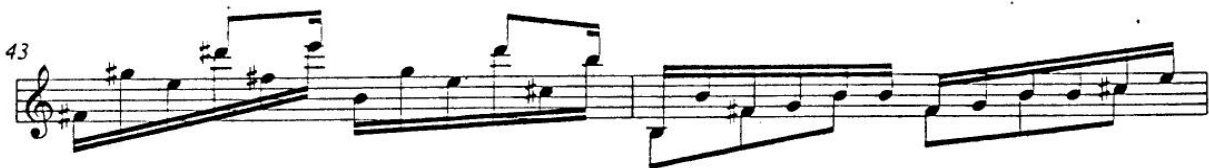
31 

33 

35 

37 

40 

43 

45 

16

47

49

52

(stacc.) (simile)

pp legato

54

56

CX

f

59

6

③ ④ ③

pp sub

61

6

63 

66 

68 

70 

72 

74 

77 

18

79

mp *mp*

81

pp *pp*

84

crescendo poco a poco

86

crescendo poco a poco

88

f molto *rallentando e diminuendo*

90

pp a tempo

92

pp *ritenuto*

94 *Tempo di Sarabanda*

p XIX XIX XIX XIX

98

100

XIX XIX

lento *accelerando poco a poco*

103

105 *Tempo primo (alla Toccata)*

107

108

crescendo (molto)

Da Capo
y / and ⊕

20

110

112

114

116

119

VIVACE (PRESTISSIMO) (ad lib)

122

Dur. : 5' 15"

Leo BROUWER
Setiembre 1990

Printed in Spain - Impreso en España

1.ª edición Marzo 1992

2.ª edición Septiembre 1992

Gráficas Agenjo, S. A. - Adelfas, 4 - Madrid, 1992