

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

LEO BROUWER '*EL DECAMERON NEGRO*':  
ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ / ΑΝΑΛΥΣΗ

του φοιτητή

Σάββα Τσέλιου

ΑΕΜ: 2120

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Χάρδας, Αναπληρωτής Καθηγητής



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**LEO BROUWER 'EL DECAMERON NEGRO':  
ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ / ΑΝΑΛΥΣΗ

του φοιτητή

**Σάββα Τσέλιου**

ΑΕΜ: 2120

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Χάρδας, Αναπληρωτής Καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**FACULTY OF FINE ARTS**

**SCHOOL OF MUSIC STUDIES**

**LEO BROUWER '*EL DECAMERON NEGRO*':  
AN INTERPRETIVE AND ANALYTICAL APPROACH**

**GRADUATE DISSERTATION**

**MUSICAL THEORY / ANALYSIS**

**submitted by**

**Savvas Tseliou**

**register no.: 2120**

**SUPERVISOR: Konstantinos Chardas, Associate Professor**

**THESSALONIKI, FEBRUARY 2025**

## Σύνοψη

---

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η αλληλεπίδραση ανάλυσης και ερμηνείας μέσα σε ένα συνεχώς αλληλοτροφοδοτούμενο πλαίσιο, με την ταυτόχρονη διερεύνηση του πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου του συνθέτη, με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων τόσο αναλυτικού όσο και ερμηνευτικού χαρακτήρα, τα οποία θα οδηγήσουν στην τελική ζωντανή ερμηνεία του έργου που μελετάται. Η εφαρμογή αυτής της προσέγγισης πραγματοποιείται στο “El Decameron Negro”, του Leo Brouwer.

Γίνεται, αρχικά, μια ιστορική επισκόπηση που αποσκοπεί στην εξοικείωση με την προσωπικότητα, το υπόβαθρο και τη συνθετική εξέλιξη του Brouwer, εξετάζοντας στη συνέχεια το ιστορικό, ειδολογικό και εξωμουσικό περιεχόμενο του Decameron Negro, ώστε να πλαισιωθεί θεωρητικά και με τεκμήρια η αναλυτική και ερμηνευτική έρευνα.

Στο αναλυτικό τμήμα που έπεται, ακολουθείται μια μεθοδολογική προσέγγιση data-driven ανάλυσης που περιλαμβάνει επιμέρους αναλυτικές προσεγγίσεις όπως: πλήρης μορφολογική ανάλυση, μοτιβική ανάλυση, ανάλυση του φθογγικού υλικού με έμφαση στο τροπικό και τονικό υλικό σε συνδυασμό με αναγωγική και αρμονική ανάλυση κατά περίπτωση. Η αναλυτική διαδικασία πραγματοποιήθηκε σε συνεχή ανατροφοδότηση με την ερμηνευτική προσέγγιση, στην οποία συνέβαλε η διαισθητική και εμπειρική συνιστώσα.

Στο τμήμα της εργασίας που αφορά τη μουσική ερμηνεία, καταγράφονται οι απόψεις που υποστηρίζουν την αμφίδρομη σχέση ανάλυσης και ερμηνείας, αναδεικνύοντας τα αποτελέσματα της συνεργασίας τους σε αναλυτικό και ερμηνευτικό επίπεδο. Στη συνέχεια, εστιάζεται σε γενικά και ειδικά ερμηνευτικά ζητήματα του έργου. Συμπεραίνεται τελικά η τελεσφόρη επίδραση της αμφίδρομης διαδικασίας και στις δύο πτυχές, και επιχειρείται η ερμηνευτική ανάδειξη των αναλυτικών ευρημάτων στην ολιστική παρουσίαση του έργου με κύριο γνώμονα

την ανάδειξη της οργανικής ώσμωσης των ετερόκλητων στοιχείων που το συναποτελούν. Η εργασία ολοκληρώνεται με τη ζωντανή εκτέλεση του έργου.

## Abstract

---

This study examines the interaction between analysis and interpretation within an ongoing mutually reinforcing framework, while simultaneously exploring the cultural and social context of the composer. The aim is to draw conclusions of both an analytical and interpretative nature, which will lead to the final live performance of the work under study. This approach is applied to Leo Brouwer's *El Decameron Negro*.

Initially, a historical overview is provided to familiarize the reader with the personality, background, and compositional development of Brouwer. Next, the historical, stylistic, and extramusical content of *El Decameron Negro* is analyzed, in order to theoretically and evidentially frame the analytical and interpretative research.

In the following analytical section, a data-driven analytical approach is adopted, which includes various specific analytical methods such as: complete morphological analysis, motivic analysis, analysis of the note material with an emphasis on the modal and tonal elements, and, where appropriate, reductionist and harmonic analysis. The analytical process was carried out in continuous feedback with the interpretive approach, to which the intuitive and empirical components contributed.

In the section concerning musical interpretation, the views supporting the bidirectional relationship between analysis and interpretation are documented, highlighting the results of their collaboration on both analytical and interpretative levels. Then, general and specific interpretative issues of the work are addressed. The study concludes by emphasizing the positive effect of the bidirectional process on both aspects, and attempts to interpretively highlight the analytical findings in the holistic presentation of the work, with a focus on showcasing the organic

interaction of the diverse elements that constitute it. The study concludes with the live performance of the work.

*Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη,  
να εύχεται να 'ναι μακρύς ο δρόμος,  
γεμάτος περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις.*

Κ. Π. Καβάφης

## Περιεχόμενα

---

Σύνοψη .....	2
Abstract .....	3
Περιεχόμενα .....	4
Συμβάσεις .....	5
Πρόλογος.....	6
Εισαγωγή.....	8
Μεθοδολογία .....	11
<b>1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ .....</b>	<b>13</b>
1.1. Βιογραφία .....	13
1.2. Οι συνθετικές περίοδοι του Leo Brouwer .....	20
1.3. El Decameron Negro .....	25
<b>2. ΑΝΑΛΥΣΗ.....</b>	<b>30</b>
2.1. Δομική και Μοτιβική Ανάλυση του έργου.....	30
2.1.1. El Arpa del Guerrero .....	30
2.1.2. La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos .....	41
2.1.3. Balada de la Doncella Enamorada.....	49
<b>3. ΕΡΜΗΝΕΙΑ.....</b>	<b>59</b>
3.1. Η ερμηνευτική πρακτική.....	59
3.2. Σχέση ερμηνείας – ανάλυσης .....	62
3.3. Ερμηνεία του Decameron Negro .....	64
3.3.1. Γενικά ζητήματα .....	64
3.3.2. Ειδικά ζητήματα.....	68
3.3.2.1. El Arpa del Guerrero .....	68
3.3.2.2. La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos .....	72
3.3.2.3. Balada de la Doncella Enamorada .....	76
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>80</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>82</b>
<b>Παράρτημα .....</b>	<b>88</b>

## Συμβάσεις

---

Στην ανάλυση αναφέρονται πραγματικά ύψη των φθόγγων και όχι τα ύψη που αναγράφονται στην παρτιτούρα της κιθάρας, που διαβάζονται μια οκτάβα χαμηλότερα

Η αντιστοιχία γραμμάτων συμβολισμού φθόγγων στις διάφορες οκτάβες γίνεται ως εξής:



Οι τονικότητες δηλώνονται ως Ντο μείζονα, Ρε ελάσσονα, η χρήση τρόπων ως Λύδιος από Μι και οι οκτατονικές κλίμακες ως OCT1,2 [1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11] και OCT2,3 [2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 0].<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ακολουθείται το σύστημα σήμανσης των φθογγικών συλλογών που προτείνει ο Joseph N. Straus στο *Introduction to Post-Tonal Theory* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000), 112–135, 244.

## Πρόλογος

---

Η πρώτη μου επαφή με την μουσική του Leo Brouwer, και συγκεκριμένα με το *El Decameron Negro*, υπήρξε κομβικό σημείο στη ζωή μου, καθώς ήταν το έναυσμα που με οδήγησε στην σοβαρή ενασχόληση με την κλασική κιθάρα. Το δέος που ένιωσα όταν άκουσα τις πρώτες νότες της Άρπας του Πολεμιστή αποτελεί μια ανεξίτηλη ανάμνηση, η οποία ακόμα με εμπνέει και είμαι σίγουρος πως θα συνεχίζει να μου δίνει κίνητρο για τη μουσική μου, όσα χρόνια και αν περάσουν. Το έργο του Brouwer με έκανε να ανακαλύψω νέους ηχητικούς κόσμους και με έφερε με τον πλέον οργανικό τρόπο σε επαφή με την κλασική μουσική και το ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας και με οδήγησε στο να εντρυφήσω στο ρεπερτόριο του οργάνου γραμμένο κατά τον 20ό και 21ο αιώνα. Ταυτόχρονα και δίχως την πλήρη επίγνωσή μου, ξεκίνησε μια πνευματική οδύσσεια, η οποία έμελλε να χαρακτηρίσει αναρίθμητες πτυχές της ζωής μου και εύχομαι να συνεχίσει για πολλά χρόνια ακόμη. Δεν θα μπορούσα να φανταστώ την ζωή μου δίχως την καθημερινή τριβή με την μουσική, δίχως την πολυαγαπημένη μου (και ορισμένες φορές μισητή μου) κιθάρα και όλους τους ανθρώπους που έφερε και φέρνει η μουσική κοντά μου.

Επιθυμώ, λοιπόν, να ευχαριστήσω μερικούς ανθρώπους που υπήρξαν σημεία αναφοράς στην ζωή μου και που δεν θα βρισκόμουν στην τωρινή μου θέση αν δεν ήταν αυτοί. Εν αρχή, θερμές ευχαριστίες στον τέως δάσκαλο, νυν συνάδελφο και αείν αδελφικό μου φίλο, Αντώνη Λιοπύρη, ο οποίος με μύησε στην ερμηνευτική τέχνη και με έκανε να αγαπήσω την κιθάρα με όλη μου την καρδιά. Η στιγμή της γνωριμίας μας είναι εφάμιλλα σημαντική, όσο η πρώτη μου επαφή με τη μουσική του Brouwer και έκτοτε ο Αντώνης υπήρξε ίνδαλμα και μέντορας, πρωτίστως για την στάση του απέναντι στη ζωή και, βεβαίως, για την κιθαριστική του τέχνη.

Έπειτα, ο λόγος γίνεται για τον καθηγητή μου κατά τις σπουδές μου στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, Κώστα Κοτσιώλη. Ο Κώστας μου έδωσε μερικά από τα πολυτιμότερα εφόδια και διδαχές για την κιθάρα, τον μουσικό βιοπορισμό και την

ζωή εν γένει. Μέσα από τις συμφωνίες και τις διαφωνίες μας μου δίδαξε πως να ορθώνω το ανάστημά μου και να υποστηρίζω τις (μουσικές) επιλογές και απόψεις μου. Επιπλέον, η στενή φιλική και συναδελφική του σχέση με τον Leo Brouwer, συνέδραμε καταλυτικά στην περαιτέρω εμβάθυνση και κατανόηση του έργου του από μεριάς μου. Τον ευχαριστώ, επίσης, διπλά, για τον ρόλο του ως ο ιθύνων νους του Διεθνούς Φεστιβάλ Κιθάρας Αθηνών (τέως Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου), για όλα όσα μας έχει προσφέρει από γενιά σε γενιά και ειδικότερα για την ευκαιρία που μου προσέφερε να συμπράξω ως σολίστ με ορχήστρα για πρώτη φορά (και μάλιστα ερμηνεύοντας το Ελεγειακό Κοντσέρτο για κιθάρα του Brouwer), άλλη μια εμπειρία, η οποία έχει χαραχτεί για πάντα στη μνήμη μου.

Τέλος, οφείλω να ευχαριστήσω εκ βαθέων όλα τα αγαπημένα μου φιλικά και οικογενειακά πρόσωπα, χωρίς τα οποία η ζωή μου σίγουρα θα ήταν φτωχότερη. Προφανώς δεν μπορώ να αναφέρω τον καθένα και την καθεμία ονομαστικά, αξίζει, ωστόσο ειδική μνεία για τρεις πολύ σημαντικούς ανθρώπους της ζωής μου, την Μαργαρίτα, την Μελίνα και τον Νικόλα, οι οποίοι υπήρξαν φωτεινοί φάροι στις πιο λυσσασμένες φουρτούνες αυτού του ταξιδιού και άξια συντρόφια στα ηλιόλουστα πελάγη.

Και φυσικά δεν θα μπορούσα να παραλείψω την βαθύτατη ευγνωμοσύνη μου για τον επιβλέποντα της παρούσας εργασίας, Κωνσταντίνο Χάρδα. Αν και με τον κ. Χάρδα γνωριστήκαμε στα ύστερα χρόνια της φοίτησης μου στο Τμήμα, από την πρώτη κιόλας στιγμή με ενέπνευσε και με καθοδήγησε στις μουσικές μου αναζητήσεις. Από τις μακροσκελείς συζητήσεις μας στη διάρκεια των μαθημάτων, στα διαλείμματα ή μετά από εκδηλώσεις, μέχρι και τις συναντήσεις μας για την εκπόνηση της διπλωματικής μου, ο κ. Χάρδας πάντα μου παρείχε τροφή για σκέψη και εφόδια για έρευνα. Μου έδωσε να καταλάβω την οργανική σχέση της ανάλυσης με την ερμηνεία και με οδήγησε στην ανακάλυψη νέων δρόμων στην ερμηνευτική πρακτική, δρόμους που με το πέρας των προπτυχιακών μου σπουδών επιθυμώ να εξερευνήσω ενδελεχώς.

## Εισαγωγή

---

Αφορμή για το θέμα της παρούσας εργασίας υπήρξε πρωτίστως η επιθυμία μου να αποπερατώσω τις σπουδές μου με ένα πρακτικό αντίκρισμα. Κατά τα λεγόμενα του Γερμανού λογοτέχνη Johann Wolfgang von Goethe, δια στόματος Φάουστ: “Εν αρχή ην η Πράξις”. Πιστεύω ακράδαντα πως η οποιαδήποτε θεωρητική και αναλυτική μελέτη της μουσικής οφείλει να μετουσιώνεται σε ερμηνευτική πράξη. Υπήρξα περιχαρής, λοιπόν, όταν πληροφορήθηκα για την δυνατότητα εκπόνησης διπλωματικής εργασίας που συνδυάζει την ανάλυση και την ερμηνεία. Παράλληλα, την ίδια χρονική περίοδο στοχαζόμουν και διάβαζα εκτενώς στο ζήτημα της οργανικότητας, όπως την αντιλήφθηκα μέσα από τις διαλέξεις του κ. Χάρδα στα μαθήματα “Μορφές Σονάτας” και “Μουσική του 19ου αιώνα”. Καθαυτόν τον τρόπο οργανώθηκε η σκέψη μου και κατέληξα στο θέμα της παρούσας εργασίας, μια αναλυτική προσέγγιση, η οποία αποσκοπώντας στην οργανική θεώρηση και κατανόηση του έργου λαμβάνει υπόψη εκτός των αμιγώς μουσικών στοιχείων και τους πολιτισμικούς, κοινωνικούς και προσωπικούς παράγοντες που οδηγούν στην σύλληψη ενός μουσικού έργου από τον συνθέτη. Η επιλογή για την μελέτη του Decameron Negro έγινε δίχως δεύτερη σκέψη, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, είναι ένα από τα έργα που σημάδεψαν την καλλιτεχνική μου πορεία και μέσω της εργασίας αυτής θα μπορούσα να το κατανοήσω ακόμη βαθύτερα. Το Decameron Negro παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον λόγω των φιλολογικών του αναφορών στην αφρικάνικη παράδοση και στον τρόπο με τον οποίο στοιχεία της δυτικοαφρικανικής μουσικής παρεισφρύουν σε φόρμες και τεχνοτροπίες της έντεχνης δυτικής μουσικής. Η ώσμωση ετερόκλητων στοιχείων εξετάζεται ειδικά ως προς το συγκεκριμένο έργο, αλλά και γενικά ως βασικό στοιχείο της ιδιαίτερης συνθετικής ταυτότητας του Leo Brouwer, πάντα υπό το πρίσμα της οργανικότητας.

Για τον συνθέτη και το έργο του υφίσταται ένα μικρό μέρος βιβλιογραφίας, ξεκινώντας από την δεκαετία του 1980, με περισσότερο υλικό να γράφεται τα τελευταία χρόνια. Αυτό δεν προκαλεί έκπληξη, καθώς πρόκειται για έναν εν ζωή συνθέτη, ο οποίος καθιερώθηκε στο κιθαριστικό γίγνεσθαι τα τελευταία 40 χρόνια,

ενώ, παράλληλα, το κιθαριστικό ρεπερτόριο αποτελεί σπανιότερα αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης. Σημαντικότερο εφόδιο και οδηγός για την εργασία μου υπήρξε η διδακτορική διατριβή του Κ. Χίζαρη,<sup>2</sup> από την οποία αντλήθηκαν σημαντικές βιογραφικές και εργογραφικές πληροφορίες με την παράλληλη συμβολή των γραπτών του Paul Reed Century. Πρόκειται για τα τρία παρακάτω κείμενα: “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba.”,<sup>3</sup> “Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in The Solo Guitar Music of Leo Brouwer”<sup>4</sup> και “Principles of Pitch Organization in Leo Brouwer's Atonal Music for Guitar.”.<sup>5</sup> Σχετικά με το Decameron Negro δεν έχει γραφτεί πλήθος ακαδημαϊκών εργασιών και οι υπάρχουσες αξιοποιήθηκαν στο έπακρο. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τις εργασίες των J. Huston<sup>6</sup> και B. Crago.<sup>7</sup> Ιδιαίτερη εντύπωση μου προκάλεσε το γεγονός πως σε καμία υπάρχουσα εργασία δεν γινόταν λεπτομερής ανάλυση του τρίτου μέρους του έργου, την οποία και δόμησα ο ίδιος εξολοκλήρου.

Η καινοτόμος ιδέα που προτείνει η παρούσα εργασία αφορά στο πώς συνδυάζονται τα επιλεγμένα μεθοδολογικά εργαλεία για να δημιουργηθεί μια υποκειμενική ανάλυση υπό ένα καθολικό πολιτισμικό πρίσμα, η οποία αλληλεπιδρά με μια επίσης υποκειμενικά δομημένη ερμηνεία. Αυτή η ερμηνεία στηρίζεται τόσο στα θεωρητικά επιχειρήματα που τίθενται, όσο και στον εμπειρικό παράγοντα. Η πρωτοτυπία του εγχειρήματος έγκειται στην εφαρμογή ήδη υπάρχουσών ιδεών, όπως αυτές παρουσιάζονται στη βιβλιογραφία, με έναν

---

<sup>2</sup> 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”».

<sup>3</sup> Paul Reed 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. Ανακτήθηκε στις 8/6/2024. <https://www.jstor.org/stable/780096>.

<sup>4</sup> Paul Reed Century, “Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in The Solo Guitar Music of Leo Brouwer” MA diss., University of California, 1985.

<sup>5</sup> Paul Reed Century “Principles of Pitch Organization in Leo Brouwer's Atonal Music for Guitar.” PhD diss., University of California, Santa Barbara, 1991.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Bartholomew Crago, “Some Rhythmic Theories Compared and Applied in an Analysis Of *El Decameron Negro* by Leo Brouwer” MA Diss., McGill University, 1991.

προσωπικό τρόπο προσέγγισης της ερμηνείας, με ιδιαίτερη έμφαση στην ανάδειξη των στοιχείων ετερόκλητων μουσικών κουλτούρων και την οργανική τους συνέργεια. Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης, η ζωντανή εκτέλεση του έργου αποτελεί μέρος της διαδικασίας, η οποία υποστηρίζεται από τα ευρήματα της γραπτής εργασίας. Επιπλέον, ο τρόπος καταγραφής της ανάλυσης αποσκοπεί στο να αναδείξει την αλληλεξάρτηση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, ακριβώς όπως αυτές πραγματοποιήθηκαν ως διαδικασίες κατά το ερευνητικό σκέλος της προσπάθειας, έτσι ώστε να γίνει απόλυτα σαφές ότι δεν πρόκειται για δύο διακριτές διαδικασίες.

Η κύρια δομή της γραπτής εργασίας βασίζεται σε τρία κύρια κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται ιστορικά στοιχεία που παρέχουν το βιογραφικό και πολιτισμικό πλαίσιο για την κατανόηση του εξεταζόμενου έργου. Η έρευνα εστιάζει στην προσωπικότητα του συνθέτη, την πορεία του και τις συνθετικές του τάσεις, καθώς και στην ιστορία σύνθεσης του έργου, την σχέση του με εξωμουσικά κείμενα και τις προγραμματικές του προεκτάσεις.

Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματοποιείται μια ενδελεχής ανάλυση των τριών μερών του έργου, μέσω διαφόρων μεθοδολογιών και προσεγγίσεων, αλλά και μια συνολική θεώρηση ως προς σύνδεσή του με την έντεχνη δυτική μουσική του 20ού αιώνα και την αφρικάνικη μουσική.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται οι κύριες θέσεις της ερμηνευτικής πρακτικής και η αλληλεπίδρασή της με τη διαδικασία ανάλυσης. Ανιχνεύεται η δυναμική της σχέσης μεταξύ αυτών των δύο διαδικασιών και παρουσιάζονται επιλεκτικά ερμηνευτικά ζητήματα που αφορούν το έργο.

Ακολουθεί η ζωντανή εκτέλεση του έργου, η οποία ενσωματώνει τα αποτελέσματα του ερευνητικού ερωτήματος σε συνδυασμό με την εμπειρική διάσταση της μελέτης και της ερμηνείας.

## Μεθοδολογία

---

Η μεθοδολογία μου βασίζεται σε μια data-driven ανάλυση, η οποία προσαρμόζεται στο υλικό του κάθε μέρους. Υπάρχει συνεχής αλληλεπίδραση με το μουσικό περιεχόμενο, η οποία βοηθά στην οργάνωση της πληροφορίας και στην εφαρμογή των κατάλληλων αναλυτικών εργαλείων. Δεν υπάρχει προκαθορισμένη κατηγοριοποίηση, παρά μόνο η κοινή ανάλυση των τονικών κέντρων, των κλιμάκων και της μορφολογίας για όλο το έργο. Δεν επιχειρήθηκε μια διεξοδική και καθολική αρμονική ανάλυση, καθώς ο συνθέτης σπάνια χρησιμοποιεί σχέσεις λειτουργικής αρμονίας ή συγχορδίες με αποκλειστική χρήση διαστημάτων 3ης. Η ερμηνευτική προσέγγιση έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αποκωδικοποίηση του υλικού, δίνοντάς μου άμεση επαφή με αυτό. Αυτή η μέθοδος επιλέχθηκε για να βοηθήσει στην ερμηνεία του έργου και στην ανάδειξη του κάθε μέρους με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Παράλληλα, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην μοτιβική ανάλυση υλικού που προέρχεται από τις δύο μουσικές παραδόσεις που μόνιμα αλληλεπιδρούν στο έργο, αυτή της έντεχνης δυτικής μουσικής και αυτή της δυτικοαφρικάνικης, με σκοπό να αναδειχθεί καθαρά η δυναμική τους διάδραση στο συνθετικό ιδίωμα του Brouwer.

Ένας ακόμη παράγοντας μείζονος σημασίας είναι η σχέση της μουσικής με το βιβλίο *Das Schwarze Dekameron* του Leo Frobenius και ο συνακόλουθος προγραμματικός χαρακτήρας του κάθε μέρους ξεχωριστά, αλλά και η συνολική αφήγηση που διέπει όλο το έργο. Αφιερώθηκε εκτενής έρευνα στην προέλευση και το περιεχόμενο του *Das Schwarze Dekameron*, αν και δυστυχώς δεν κατάφερα να εντοπίσω κάποιο αντίγραφο του ίδιου του βιβλίου, με αποτέλεσμα όλες οι αναφορές στο βιβλίο να προέρχονται από δευτερογενείς πηγές, ενώ σημαντική πηγή πληροφοριών αποτέλεσε ο Πρόλογος στην αναθεωρημένη έκδοση του *Decameron Negro* από τις εκδόσεις Espiral Eterna το 2021.

Ως προς τη σχέση ερμηνείας–ανάλυσης οι συλλογικοί τόμοι *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*<sup>8</sup> και *Musical Performance: A Guide to Understanding*<sup>9</sup> σε επιμέλεια John Rink υπήρξαν καταλυτικοί στην διαμόρφωση της προσωπικής μου σκέψης και της θεωρητικής υποστήριξης πολλών ερμηνευτικών μου πρακτικών. Ξεκινώντας το τρίτο κεφάλαιο της εργασίας θεώρησα απαραίτητη μια σύντομη ανασκόπηση των, συχνά αντικρουόμενων, θέσεων που παρουσιάζονται στους εν λόγω τόμους, ώστε να είναι ξεκάθαρη η θεωρητική βάση της δικής μου συλλογιστικής πορείας ως προς την ερμηνευτική δόμηση του έργου.

---

<sup>8</sup> John Rink, επιμ., *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

<sup>9</sup> John Rink, επιμ., *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

# 1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

---

## 1.1.Βιογραφία

Ο Leo Brouwer (Juan Leovigildo Brouwer Mezquida) γεννήθηκε στην Αβάνα της Κούβας την 1η Μαρτίου 1939.<sup>10</sup> Η Κούβα, ένα από τα μεγαλύτερα νησιά της Καραϊβικής και πρώην ισπανικό αποικιακό έδαφος, ήταν ο προορισμός εκατοντάδων χιλιάδων Αφρικανών υπηκόων που μεταφέρθηκαν στην Ισπανία μεταξύ του 16ου και του 19ου αιώνα μέσω του δουλεμπορίου. Έτσι, παρατηρείται ότι τόσο οι ισπανικές όσο και οι αφρικανικές πολιτιστικές παραδόσεις επηρεάζουν σημαντικά τη σύγχρονη κουβανική κουλτούρα και τις τέχνες, κάτι που αντικατοπτρίζεται και στο δημιουργικό έργο του Brouwer.<sup>11</sup>

Στην διάρκεια της πολυετούς καριέρας του ο Leo Brouwer έχει υπάρξει συνθέτης, κιθαρίστας, διευθυντής ορχήστρας, δάσκαλος και συγγραφέας.<sup>12</sup> Ο Brouwer γεννήθηκε και μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον με περιορισμένα καλλιτεχνικά και πολιτισμικά ερεθίσματα, παρόλο που η γιαγιά του ήταν η πιανίστα και παιδαγωγός Ernestina Lecuona (1882–1951) και αδερφός της ο παγκοσμίου φήμης Κουβανός συνθέτης και πιανίστας Ernesto Lecuona (1896–1963). Ο ίδιος, μάλιστα, αναφέρει πως ως παιδί δεν είχε επαφή με την ζωγραφική ή την μουσική.<sup>13</sup> Κομβικό σημείο στην ζωή του συνθέτη υπήρξε στην ηλικία των εννέα ετών η στιγμή που ήρθε σε επαφή με την μουσική των Yoruba,<sup>14</sup> κατά την διάρκεια μίας τελετής. Ο Brouwer

---

<sup>10</sup> Victoria Eli Rodríguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”, *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 14/3/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>.

<sup>11</sup> Clive Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, *Tempo* 62, no. 245 (2008), 30–46: 30–31, ανακτήθηκε στις 15/6/2024, <http://www.jstor.org/stable/40072820>.

<sup>12</sup> Paul Century, “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”, 162.

<sup>13</sup> Pixaudio. “Thinking Ibero–America: Leo Brouwer in conversation with John Williams and Stephen Goss”, Βίντεο, 1:24:56, αναρτήθηκε στις 26/5/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=xhGBq3YgyHA&t=1s>.

<sup>14</sup> Οι Yoruba αποτελούν μια φυλή της Δυτικής Αφρικής με έντονη πολιτισμική και θρησκευτική παρουσία στην ιστορία της Κουβανικής παράδοσης. Κωνσταντίνος 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”», 16.

γοητεύτηκε από τα αφρικάνικα κρουστά που έπαιζαν στην τελετή και για πρώτη φορά αντιλήφθηκε την ωμή δύναμη του ήχου.<sup>15</sup> Μεγαλώνοντας στο περιβάλλον της Κούβας η πολιτική ζωή της χώρας είχε άμεσο αντίκτυπο στην προσωπική και καλλιτεχνική πορεία του συνθέτη. Μετά το 1952 το δικτατορικό καθεστώς του Fulgencio Batista<sup>16</sup> περιόρισε σημαντικά την καλλιτεχνική δραστηριότητα και οδηγούσε τους καλλιτέχνες της Κούβας σε αποκοπή με τις πολιτισμικές τους ρίζες. Στα δώδεκα του χρόνια ο Brouwer ξεκίνησε να μαθαίνει κιθάρα από τον πατέρα του, ο οποίος ήταν ερασιτέχνης μουσικός. Έτσι, ήρθε σε επαφή με έργα συνθετών όπως ο H. Villa Lobos και ο E. Granados, χωρίς ωστόσο να μάθει ανάγνωση παρτιτούρας.<sup>17</sup> Η εξέλιξη του νεαρού Leo ήταν ραγδαία και το ίδιο διάστημα γνώρισε την παράδοση της ισπανικής φλαμένκο μουσικής. Μάλιστα, εξέτασε το ενδεχόμενο να αφοσιωθεί στην μουσική φλαμένκο,<sup>18</sup> αν και τελικά αυτή η ιδέα δεν υλοποιήθηκε. Συνεχίζοντας, ο Brouwer ξεκίνησε μαθήματα κιθάρας με τον Isaac Nicola, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Emilio Pujol<sup>19</sup> και ο ιδρυτής της κουβανικής σχολής κιθάρας.<sup>20</sup> Καθαυτόν τον τρόπο ο νεαρός Brouwer γνώρισε την κιθαριστική παράδοση των Tarrega<sup>21</sup> και Aguado<sup>22</sup>, καθώς και την μουσική της Αναγέννησης

---

<sup>15</sup> Pixaudio. "Thinking Ibero–America".

<sup>16</sup> Ο Fulgencio Batista y Zaldívar ήταν Κουβανός στρατιώτης και πολιτικός ηγέτης. Κυβέρνησε την Κούβα κατά το διάστημα 1933–1944, αλλά και το 1952–1959 ύστερα από την οργάνωση στρατιωτικού πραξικοπήματος στο νησί. [The Editors of Encyclopedia Britannica], "Fulgencio Batista", Encyclopedia Britannica, 12/1/2021, ανακτήθηκε στις 17/7/2024, <https://www.britannica.com/biography/Fulgencio-Batista>.

<sup>17</sup> Kronenberg, "Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a 'Universal Language'", 32.

<sup>18</sup> Ο.π.

<sup>19</sup> Ο Emilio Pujol ήταν Καταλανός κιθαρίστας, συνθέτης και μουσικολόγος. Υπήρξε μαθητής του F. Tarrega και συνεχιστής της ισπανικής σχολής κιθάρας. Thomas Heck & Ronald Purcell, "Pujol Vilarrubí, Emili". *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 17/7/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22541>.

<sup>20</sup> Dean Paul Suzuki, "The Solo Guitar Works of Leo Brouwer" (MA diss., University of Southern California, 1981), 6.

<sup>21</sup> Ο Francisco Tárrega ήταν Ισπανός συνθέτης και κιθαρίστας, ο οποίος οδήγησε στην αναβίωση της κιθάρας στα τέλη του 19ου αιώνα. Thomas Heck, "Tárrega (y Eixea), Francisco". *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 17/7/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27525>.

<sup>22</sup> Ο Dionisio Aguado ήταν Ισπανός συνθέτης και κιθαρίστας, ο οποίος υπήρξε εκ των επιφανέστερων κιθαριστών στην Ευρώπη των αρχών του 19ου αιώνα. Thomas Heck, "Aguado (y Garcia), Dionisio". *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 17/7/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00319>.

και του Μπαρόκ.<sup>23</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο η επαφή του με αυτές τις μουσικές παραδόσεις καθόρισε σημαντικά την σκέψη και την καλλιτεχνική του ευαισθησία και τον οδήγησε στην περαιτέρω εμβάθυνση και ενασχόληση με την κλασική κιθάρα.<sup>24</sup> Μέσα στα επόμενα δύο χρόνια ο Brouwer κατέκτησε ένα μεγάλο μέρος του κιθαριστικού ρεπερτορίου και στράφηκε στην σύνθεση για κιθάρα, αλλά και για άλλα όργανα και σύνολα.<sup>25</sup> Ο Brouwer συνειδητοποίησε πως η κιθάρα είχε παραγκωνιστεί από μεγάλους συνθέτες του 20ού αιώνα, αφήνοντας ένα μεγάλο κενό στο ρεπερτόριο του οργάνου. Έτσι, αποφάσισε να συνθέσει ο ίδιος έργα, εμπνευσμένος από τα πρότυπα συνθετών όπως ο Στραβίνσκι και ο Μπάρτοκ.<sup>26</sup> Ως κυρίως αυτοδίδακτος συνθέτης εξέδωσε τα πρώτα του έργα το 1956, ενώ τον επόμενο χρόνο ξεκινάει σπουδές στο Εθνικό Ωδείο Roldán.<sup>27</sup> Το 1959 του δόθηκε υποτροφία για σπουδές κιθάρας στο Τμήμα Μουσικής του Πανεπιστημίου του Hartford και σύνθεσης στην Σχολή Μουσικής Juilliard της Νέας Υόρκης, όπου μαθήτευσε δίπλα σε επιφανείς καθηγητές όπως ο Vincent Persichetti.<sup>28</sup> Όσο βρισκόταν στις ΗΠΑ, ο Brouwer γνώρισε καλύτερα τα πρότυπα της ευρωπαϊκής μουσικής και ταυτόχρονα συνέχισε να εξερευνά την εθνική του μουσική κληρονομιά,<sup>29</sup> δύο πτυχές που θα καθορίσουν την μετέπειτα συνθετική του πορεία.

Το 1959 μετά την Επανάσταση ηγουμένης του Fidel Castro,<sup>30</sup> η Επαναστατική Κυβέρνηση ανήλθε στην εξουσία της Κούβας, κάνοντας την το πρώτο σοσιαλιστικό κράτος στην αμερικανική ήπειρο. Αυτό οδήγησε την Κούβα σε στενότερες επαφές με την Σοβιετική Ένωση και σε πλήρη ρήξη με τις Ηνωμένες Πολιτείες, οι οποίες διέκοψαν εντελώς τις διπλωματικές επαφές με την Κούβα και επιχείρησαν την

---

<sup>23</sup> Kronenberg, "Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a 'Universal Language'", 32.

<sup>24</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 16

<sup>25</sup> Kronenberg, "Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a 'Universal Language'", 32.

<sup>26</sup> Constance McKenna, "An Interview with Leo Brouwer." *Guitar Review* no.75 (1988), ανακτήθηκε στις 17/6/2024, <http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>.

<sup>27</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 17.

<sup>28</sup> Rodríguez, "Brouwer (Mezquida), Leo".

<sup>29</sup> Paul Century, "Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar.", 2.

<sup>30</sup> Ο Fidel Castro υπήρξε επαναστάτης, πολιτικός και ηγέτης της Κούβας από το 1959 έως το 2008. Η δράση του οδήγησε την Κούβα να γίνει το πρώτο κομμουνιστικό κράτος στο Δυτικό Ημισφαίριο. Editors of Encyclopaedia Britannica. "Fidel Castro." *Encyclopædia Britannica*, July 11, 2024, ανακτήθηκε στις 17/7/2024, <https://www.britannica.com/biography/Fidel-Castro>.

Εισβολή στον Κόλπο των Χοίρων το 1961. Το πολιτικό αυτό κλίμα σαφέστατα επηρέασε τον Leo Brouwer, ο οποίος εκείνη την περίοδο βρισκόταν για σπουδές στις ΗΠΑ και αναγκάστηκε να γυρίσει στην πατρίδα του. Μετά την Επανάσταση στην Κούβα η μουσική έπαψε να είναι προνόμιο της αστικής τάξης και η Επαναστατική Κυβέρνηση υιοθέτησε τις στιλιστικές και ιδεολογικές επιταγές των προγενέστερων Grupo Minorista και Grupo de Renovación Musical. Το Grupo Minorista αποτελούνταν από μια ομάδα νεαρών ποιητών, συγγραφέων και μουσικών, οι οποίοι ακολούθησαν την αισθητική και εθνολογική προσέγγιση του Fernando Ortiz.<sup>31</sup> Την ομάδα οδήγησαν σημαντικοί συνθέτες της εποχής, όπως οι: Amadeo Roldán και Alejandro Caturla, οι οποίοι διατείνονταν πως η Ιεροτελεστία της Άνοιξης του Igor Stravinsky αποτελούσε το ιδανικό πρότυπο για την κουβανική μουσική, με τους κουβανικούς ρυθμούς και τις αφρικανικές χορευτικές φιγούρες.<sup>32</sup> Από την άλλη, το Grupo de Renovación Musical, το οποίο ιδρύθηκε από τον José Ardévol<sup>33</sup> στην Αβάνα, ακολούθησε μια πιο διεθνιστική αισθητική γραμμή, χωρίς ωστόσο να παραμελεί την σημασία του εθνικού στοιχείου. Στο μανιφέστο της η ομάδα δήλωσε πως το εθνικό στοιχείο αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της δημιουργίας, καθώς όλη η καλλιτεχνική έκφραση εκδηλώνεται σε ένα εθνικά προσδιορισμένο περιβάλλον.<sup>34</sup> Οι δύο αυτές ομάδες είχαν ως κύριο στόχο την δημιουργία μιας κουβανικής εθνικής σχολής με που να χαρακτηρίζεται από οικουμενικότητα και υψηλό κύρος, αλλά και με διακριτά κουβανικά χαρακτηριστικά, τα οποία, ωστόσο, θα απείχαν από την απλότητα και την γραφικότητα.<sup>35</sup> Με την επιστροφή του στην Κούβα το 1960 ο Leo Brouwer βρέθηκε σε ένα νέο πολιτισμικό

---

<sup>31</sup> Ο Fernando Ortiz ήταν Κουβανός εθνολόγος, εθνομουσικολόγος, δικηγόρος και συγγραφέας. Μελέτησε εκτενώς την Κουβανική λαϊκή μουσική και δημιούργησε πλήθος αρχείων στις αρχές του 20ού αιώνα. Béhague, Gerard, "Ortiz (Fernández), Fernando". *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 18/7/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20509>.

<sup>32</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 18.

<sup>33</sup> Ο José Ardévol ήταν ισπανικής καταγωγής Κουβανός συνθέτης και μαέστρος. Προώθησε ιδιαίτερα την σύγχρονη μοντερνιστική μουσική, αλλά και την σύγχρονη κουβανική μουσική κατά τον 20ό αιώνα. Victoria Eli Rodríguez, "Ardévol (Gimbernat), José". *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 18/7/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01201>.

<sup>34</sup> Ελένη Εφραιμίδου, «Η Σονάτα [No. 1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer: από την υφολογική προσέγγιση στη μουσική ερμηνεία». (Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021), 12.

<sup>35</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 18.

περιβάλλον και επηρεάστηκε βαθύτατα από τις εν λόγω αισθητικές επιταγές, τις οποίες ενσωμάτωσε στο δικό του προσωπικό στυλ γραφής. Την ίδια χρονιά άρχισε να διδάσκει στο Εθνικό Ωδείο της Αβάνας και να καταπιάνεται με την μουσική κινηματογράφου στο Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).<sup>36</sup>

Το 1961 ταξιδεύει στην Ευρώπη, στο Φθινοπωρινό Φεστιβάλ Μουσικής της Βαρσοβίας. Η συμμετοχή σε αυτό φεστιβάλ επηρέασε βαθύτατα την αισθητική του προσέγγιση και την καλλιτεχνική του πορεία, καθώς τότε ήρθε σε επαφή με έργα κορυφαίων συνθετών της μεταπολεμικής ευρωπαϊκής avant-garde,<sup>37</sup> όπως το *Threnody in Memory of the Victims of Hiroshima* (1960) του Krzysztof Penderecki, που παρουσιάστηκε εκεί σε παγκόσμια πρεμιέρα. Ο Brouwer γνώρισε τις νέες αισθητικές τάσεις στην μουσική, όπως ο αλεατορισμός και η ηλεκτροακουστική μουσική<sup>38</sup> και γυρνώντας στην Κούβα θεμελίωσε το εθνικό κίνημα της avant-garde μαζί με τους συνθέτες Juan Blanco, Carlos Fariñas και τον μαέστρο Manuel Duchesne Cuzán.<sup>39</sup> Παράλληλα συγγράφει τα βιβλία του *Síntesis de la armonía contemporánea* και *La música, lo cubano y la innovación*, τα οποία αποτελούν βασικά εγχειρίδια για τη μουσική του 20ου αιώνα στην κουβανική μουσική εκπαίδευση.<sup>40</sup> Από το 1960 έως το 1968 δουλεύει ως μουσικός σύμβουλος στο Radio Habana Cuba και σε άλλα κουβανικά κρατικά ιδρύματα<sup>41</sup>, ενώ το 1969 ιδρύει και διευθύνει το Grupo de Experimentación Sonora του ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos).<sup>42</sup> Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 κάνει περιοδείες στην Ευρώπη, ενώ απέρριψε πρόταση συμβολαίου από την δισκογραφική εταιρεία Decca, καθώς και υποτροφία του ιδρύματος Ford. Το

---

<sup>36</sup> Rodríguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

<sup>37</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 19.

<sup>38</sup> Kronenberg, “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”, 35.

<sup>39</sup> Rodríguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

<sup>40</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 20.

<sup>41</sup> Rodríguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

<sup>42</sup> Ο.π.

1972–1973 δραστηριοποιείται στο δυτικό Βερολίνο, όταν και απέρριψε πρόταση προώθησης της καριέρας του από την γερμανική κυβέρνηση.<sup>43</sup>

Επιπροσθέτως, ο Leo Brouwer υπήρξε ένας εκ των σημαντικότερων υποστηρικτών του εξαμηνιαίου Havana Concurso y Festival de Guitarra, ενώ το 1981 διορίστηκε ως κύριος διευθυντής της Εθνικής Συμφωνικής Ορχήστρας της Κούβας, θέση την οποία διατηρούσε μέχρι και το 2003. Ως μαέστρος έχει διευθύνει πληθώρα ορχηστρών, όπως την Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου, αλλά και την Ορχήστρα της Córdoba στην Ισπανία (ιδρ. 1992), της οποίας υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής μέχρι το 2001.<sup>44</sup> Επιπλέον, έχει συμμετάσχει ως προσκεκλημένος και έχει δώσει masterclasses σε μερικά από τα σημαντικότερα φεστιβάλ κλασικής κιθάρας ανά την υφήλιο, όπως το “Toronto Guitar Festival” και το Διεθνές Φεστιβάλ της Λιέγης, για τα οποία έχει συνθέσει τα ομώνυμα κοντσέρτα του.<sup>45</sup> Ακόμη, ο Brouwer αποτελεί μέλος της UNESCO, της Berlin Akademie der Künste, της Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias στη Γρανάδα (1996) και έχει ανακηρυχθεί Ομότιμος Καθηγητής Τέχνης στο Instituto Superior de Arte de Cuba (1996)<sup>46</sup> και του απονεμήθηκε το βραβείο Orden Félix Varela από το κράτος της Κούβας, η υψηλότερη τιμή όσον αφορά τον πολιτισμό.<sup>47</sup> Από το 2005 διατελεί πρόεδρος του Oficina Leo Brouwer με έδρα την Αβάνα και του εκδοτικού του οίκου Ediciones Espiral Eterna. Το 2008 ιδρύει το Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Leo Brouwer στο Σάο Πάολο της Βραζιλίας και από το 2009 έως το 2014 διατελεί πρόεδρος και καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου Leo Brouwer στην Αβάνα. Το 2010 και το 2017 απέσπασε δύο βραβεία των Grammy Latinos για τα κουαρτέτα εγχόρδων και την Sonata Del Decameron Negro, No 3 για κιθάρα, αντίστοιχα.<sup>48</sup> Τέλος, ο συνθέτης διατηρεί στενές σχέσεις με την Ελλάδα, έχοντας παρευρεθεί επανειλημμένα σε εγχώρια

---

<sup>43</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 20.

<sup>44</sup> Rodríguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

<sup>45</sup> Century, “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”, 151.

<sup>46</sup> Rodríguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

<sup>47</sup> Fourie–Gouws, “The Solo Classical Guitar Concerto: A Soloist’s Preparatory Guide to Selected Works”, 108.

<sup>48</sup> Leo Brouwer. *El Decameron Negro*. (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

φεστιβάλ, όπως το Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου, για το οποίο συνέθεσε το Κοντσέρτο του Βόλου το 1997 και έχοντας συνεργαστεί με πλήθος Ελλήνων κιθαριστών, με κύριο συνεργάτη του τον διεθνούς φήμης κιθαρίστα Κώστα Κοτσιώλη.<sup>49</sup> Ακόμη, ως μαέστρος έχει διευθύνει ελληνικές ορχήστρες, όπως η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και η Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης. Η μουσική του Leo Brouwer κατέχει εξέχουσα θέση στην ελληνική ωδειακή εκπαίδευση, καθώς και στους συναυλιακούς χώρους από την δεκαετία του 1980 έως και σήμερα.

## 1.2. Οι συνθετικές περίοδοι του Leo Brouwer

Η συνθετική πορεία του Leo Brouwer μπορεί να χωριστεί σε τρεις διακριτές περιόδους: η «Εθνικιστική» (1955–1962), η «Avant-garde» (1962–1977)<sup>50</sup> και η «Εθνικιστική Υπερομαντική» περίοδος<sup>51</sup> (μετά το 1980), την οποία ο ίδιος αποκαλεί «Νέα Απλότητα».<sup>52</sup> Κατά την πρώτη του περίοδο ο συνθέτης εμπνεύστηκε από τα ιδιώματα της λαϊκής κουβανικής και λατινοαμερικάνικης μουσικής και αξιοποίησε υπάρχουσες φόρμες της δυτικής έντεχνης μουσικής, όπως η σουίτα και η φούγκα (π.χ. Fuga No. 1). Ο Brouwer χρησιμοποίησε τις παραδοσιακές ευρωπαϊκές φόρμες ως μέσο, στο οποίο εναπόθεσε λαϊκότροπο αρμονικό και μελωδικό υλικό με ταυτόχρονη χρήση αφρο-κουβανικών ρυθμικών σχημάτων.<sup>53</sup> Ο ίδιος αντιλαμβάνεται την χρήση τέτοιου υλικού όχι ως απλή αναφορά (quotation), αλλά μια επανανακάλυψή του (rediscovery), η οποία οδηγεί

---

<sup>49</sup> Giorgos Sakallieros. “Kotsiōlēs, Kōstas.” *Grove Music Online*. 3/9/2014, ανακτήθηκε στις 14/3/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270920>.

<sup>50</sup> Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

<sup>51</sup> 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>.

<sup>52</sup> Rodriguez, “Brouwer (Mezquida), Leo”.

<sup>53</sup> 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)

σε κάτι καινούριο.<sup>54</sup> Έτσι, κατάφερε να εκφράσει την εθνική του ταυτότητα μέσα σε ένα οικουμενικό πολιτισμικό πλαίσιο.<sup>55</sup>

Πιο συγκεκριμένα, ο Brouwer κινείται στο πλαίσιο της τονικής γραφής, όμως τα έργα της πρώτης περιόδου χαρακτηρίζονται από την χρήση πολλαπλών τονικών κέντρων (ενίοτε ταυτόχρονα) και από μια απόπειρα δομικής τμηματοποίησης. Στα πρώιμα κιθαριστικά του έργα εμπεριέχονται διάφορα θεματικά και ρυθμικά στοιχεία, τα οποία προέρχονται από την παραδοσιακή αφρικανική τελετουργική μουσική, με το μελωδικό υλικό να πλαισιώνεται από μια σύνθετη αρμονική δομή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα έργα *Danza Caracteristica* και *Pieza sin Titulo no. 1*. Η αρμονική γλώσσα του συνθέτη, αν και οργανώνεται με βάση την τριαδική συγχορδιακή δομή, αρχίζει να επενδύεται με έντονα στοιχεία διαφωνίας, όπως συνηγήσεις διαστημάτων 2ας, τρίτονα και χρωματικότητα, προοικονομώντας την επόμενη δημιουργική του φάση.<sup>56</sup> Ως προς την ρυθμική οργάνωση, κατά κόρον χρησιμοποιούνται δύο ιδιαίτερα δημοφιλή ρυθμικά σχήματα, το tresillo και το cinquillo, τα οποία συνήθως μετασχηματίζονται σε κάτι νέο.<sup>57</sup>



**Παράδειγμα 1:** Ρυθμός του *tresillo*.

---

<sup>54</sup> Ο.π.

<sup>55</sup> Ο.π.

<sup>56</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 30.

<sup>57</sup> Ο.π.



ηχητική εντύπωση, απόρροια του ενδιαφέροντος του συνθέτη για την ίδια την ουσία του ήχου.<sup>62</sup> Συγκεκριμένα έχει δηλώσει : «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».<sup>63</sup> Η αισθητική εστίαση του συνθέτη στην αισθητηριακή αντίληψη του ήχου καταδεικνύει την επίδραση που άσκησε στον ίδιο, όπως και στην κουβανική Avant-garde εν γένει, η Πολωνική πρωτοποριακή σχολή.<sup>64</sup>

Κατά την τρίτη δημιουργική του περίοδο ο Brouwer επιστρέφει στην χρήση του τονικού ιδιώματος, περιορίζοντας τις Avant-garde τεχνικές και ενσωματώνοντας στην γραφή του στοιχεία από παραδοσιακά αφρικάνικα ιδιώματα.<sup>65</sup> Το κίνημα της «Νέας Απλότητας»<sup>66</sup> επηρέασε τον συνθέτη, με την μουσική του να εμφανίζει νεορομαντικά, μινιμαλιστικά και σύγχρονα τονικά στοιχεία,<sup>67</sup> καθώς και προγραμματικές αναφορές.<sup>68</sup> Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρεται σε αυτό το νέο ύφος με τον όρο «Νέα Απλότητα» και υποστηρίζει ότι αυτό το στυλ γραφής διαφοροποιείται από την Avant-garde, με ειδοποιό διαφορά την επίλυση της διαφωνίας μέσα στη μουσική, μια ιδιότητα που, κατά τον ίδιο, απουσιάζει από πολλές πρωτοποριακές συνθέσεις.<sup>69</sup> Στυλιστικά κυριαρχούν η πρόσμιξη της τονικότητας με την τροπικότητα<sup>70</sup>, ο έντονος λυρισμός, η χρήση ποικίλων

---

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> Rodriguez, "Brouwer (Mezquida), Leo".

<sup>64</sup> Ο.π.

<sup>65</sup> Kronenberg, "Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a 'Universal Language'", 43.

<sup>66</sup> Το κίνημα της Νέας Απλότητας εμφανίστηκε κατά την δεκαετία του 1970 με πρωτεργάτες συνθέτες όπως ο Henze και ο Reimann. Το κίνημα επιθυμούσε μια πιο άμεση σχέση με την μουσική και το κοινό, σε αντίθεση με τις εξεζητημένες τεχνοτροπίες της Avant-garde.

Christopher Fox, "Neue Einfachheit". *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 6/8/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51675>.

<sup>67</sup> Rodriguez, "Brouwer (Mezquida), Leo".

<sup>68</sup> Shaffer, "Compositional Practices in Leo Brouwer's Elogio de la Danza. Transitions from his Early Style to the Avant-Garde", 5.

<sup>69</sup> Rodolfo Betancourt, "A Close Encounter with Leo Brouwer," *Guitar Review*, no. 112 (Spring, 1998): 2.

<sup>70</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 34.

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*, *Manuscrito antiguo encontrado en una botella* και *La región más transparente*.<sup>71</sup> Σε αυτή την περίοδο ο συνθέτης χρησιμοποιεί πληθώρα δομών, παραδοσιακών και μη.<sup>72</sup> Σημαντικά κιθαριστικά έργα της περιόδου αποτελούν η *Sonata [No. 1]*, το *Variations sur un theme de Reinhardt*, το *El rito de los Orishas* και το *El Decameron Negro*, το δημοφιλέστερο έργο του συνθέτη.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ο συμβατικός χαρακτήρας του διαχωρισμού της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Leo Brouwer σε τρεις διακριτές περιόδους με σκοπό την διευκόλυνση της καθολικής θεώρησης και μελέτης του συνθετικού του έργου. Όπως με οποιαδήποτε δημιουργική πορεία, φαίνεται πιο σωστό να δούμε την εξέλιξη του έργου του ως μια γραμμική συνέχεια, καθώς άρχισε να ενσωματώνει καινοτόμα στοιχεία στη μουσική του γλώσσα ήδη κατά τη διάρκεια της πρώτης, της λεγόμενης "εθνικιστικής" του φάσης.<sup>73</sup> Στόχος του συνθέτη υπήρξε πάντα η ισχυρή καλλιτεχνική έκφραση σε καθολικό επίπεδο, δίχως στυλιστικές παρωπίδες και αισθητικά δόγματα, όπως και διαφαίνεται από τα ποικίλα ερεθίσματα που μετουσιώνει στην μουσική του. Τα χρωματικά στοιχεία και οι μουσικοί μορφολογικοί πειραματισμοί που πραγματοποίησε κατά τη μεσαία περίοδο, καθώς και η διευρυμένη τονική γλώσσα που χρησιμοποίησε σε συνδυασμό με τις παραδοσιακές μορφές και τους ρυθμούς του κουβανικού χορού, είναι χαρακτηριστικά που διακρίνουν το έργο του σε πολλαπλά επίπεδα. Επιπλέον, η εκτεταμένη χρήση διευρυμένων τεχνικών στις συνθέσεις του καταδεικνύει τη βαθύτατη γνώση του για την κλασική κιθάρα. Με τη μοναδική χρήση του ηχοχρώματος της κιθάρας και τις ανανεωμένες κιθαριστικές τεχνικές, ο Brouwer δημιουργεί ένα μοναδικό μείγμα στοιχείων που κυμαίνεται από το καθαρά

---

<sup>71</sup> Rodriguez, "Brouwer (Mezquida), Leo".

<sup>72</sup> Norton, "Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer", 16.

<sup>73</sup> Ο.π., 18.

παραδοσιακό έως το πρωτοποριακό, τοποθετώντας τον στην πρώτη γραμμή των κιθαριστών και συνθετών του 20ού και 21ου αιώνα.<sup>74</sup>

### 1.3. *El Decameron Negro*

Το *El Decameron Negro* αποτελεί έργο – ορόσημο στην πορεία του Leo Brouwer. Πρόκειται για ένα από τα πιο διάσημα και αγαπητά έργα στο ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας και αδιαμφισβήτητα το πιο γνωστό έργο του συνθέτη. Όντας ένα ημιπρογραμματικό έργο σε μορφή σονάτας, το οποίο βασίζεται στην Αφρικανική μυθολογία αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα της οικουμενικότητας που επιδιώκει ο συνθέτης στην μουσική του.<sup>75</sup> Γράφτηκε το 1981 και αφιερώθηκε στην Αμερικανίδα κιθαρίστρια Sharon Isbin.<sup>76</sup> Καθιερώθηκε γρήγορα στο ρεπερτόριο, παίζεται τακτικά σε συναυλίες και έχει ηχογραφηθεί σε ποικίλους δίσκους από κιθαρίστες όπως η Sharon Isbin και ο Alvaro Pierri. Παράλληλα, υπήρξε το πρώτο έργο του Brouwer για σόλο κιθάρα μετά από 7 χρόνια,<sup>77</sup> ενώ σηματοδοτεί μαζί με το Κοντσέρτο της Λιέγης (1980) την έναρξη της τρίτης συνθετικής του περιόδου,<sup>78</sup> την οποία ο ίδιος αποκαλεί «Υπερ–ρομαντική».<sup>79</sup>

Ο τίτλος του έργου αναφέρεται στο ομότιτλο βιβλίο του Γερμανού ανθρωπολόγου Leon Frobenius. Ο Frobenius υπήρξε μια από τις σημαντικότερες φιγούρες στον χώρο της εθνολογίας και της προϊστορικής τέχνης στις αρχές του 20ού αιώνα και μελέτησε εκτενώς τους πολιτισμούς της υποσαχάριας Αφρικής από το 1904 έως το 1935.<sup>80</sup> Αφού συνέλεξε διάφορους τοπικούς θρύλους και ιστορίες που του εξιστόρησαν οι χωρικοί, εξέδωσε το βιβλίο του *Das Schwarze Dekameron*, επηρεάζοντας τους λογοτεχνικούς κύκλους της Ευρώπης, φτάνοντας μέχρι και τον

---

<sup>74</sup> Ο.π., 18–19.

<sup>75</sup> Χίζαρης, «Η Καλλιτεχνική Μορφή του Leo Brouwer και η Μουσική του για Σόλο Κιθάρα», 35.

<sup>76</sup> Paul Reed Century, "Idiom And Intellect: Stylistic Synthesis in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer", 37.

<sup>77</sup> Huston, "The Afro–Cuban and the Avant–Garde", 58.

<sup>78</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro* (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

<sup>79</sup> Huston, "The Afro–Cuban and the Avant–Garde", 58.

<sup>80</sup> Editors of Encyclopaedia Britannica, "Leo Frobenius." *Encyclopedia Britannica*, August 5, 2023, ανακτήθηκε στις 13/7/2024, <https://www.britannica.com/biography/Leo-Frobenius>.

Pablo Picasso.<sup>81</sup> Το *Dekameron* αποτελεί μια ανθολογία αφρικανικών λαϊκών ιστοριών και θρύλων χωρισμένη σε δύο μέρη. Το πρώτο τμήμα τιτλοφορείται “Libro de Caballería y de Amor” (Βιβλίο της ιπποσύνης και της αγάπης) και αφηγείται έξι ιστορίες με επίκεντρο τα κατορθώματα φημισμένων πολεμιστών, ενώ το δεύτερο τμήμα του βιβλίου, “Cuentos y Fábulas Populares” (Λαϊκά παραμύθια και μύθοι), εξυμνεί τις αρετές και την ευφυΐα των Αφρικανών, ώστε να αναδείξει την ιστοτιμία τους με τους λευκούς.<sup>82</sup> Το βιβλίο γοήτευσε τον Leo Brouwer, ο οποίος με την σειρά του εμπνεύστηκε από μια ιστορία την οποία χώρισε σε τρία μέρη, χωρίς ωστόσο να είναι ξεκάθαρο ποια ιστορία του βιβλίου επέλεξε.<sup>83</sup>

Το πρώτο μέρος του έργου τιτλοφορείται ως *El Arpa del Guerrero*, που μεταφράζεται ως “Η Άρπα του Πολεμιστή”. Η ιστορία που ενέπνευσε αυτό το μέρος αφορά έναν πολεμιστή, ο οποίος κουρασμένος από τις μάχες, επιλέγει να γίνει μουσικός. Καθώς η τάξη των μουσικών βρισκόταν στο χαμηλότερο στρώμα της κοινωνικής ιεραρχίας στο καστικό σύστημα που επικρατούσε στην φυλή του, ο πρώην πολεμιστής απορρίφθηκε κοινωνικά και εκδιώχθηκε από την φυλή. Ωστόσο, η φυλή του σταδιακά χάνει όλες τις μάχες της και τα μέλη της ζητούν από τον πρώην πολεμιστή να τους βοηθήσει. Αυτός επιστρέφει για να πολεμήσει μια τελευταία φορά πριν γυρίσει ως μουσικός στα βουνά.<sup>84</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη η Άρπα του Πολεμιστή αποτελεί το μέρος που είναι πιο άμεσα συνδεδεμένο με τις προγραμματικές αναφορές στο βιβλίο του Frobenius.<sup>85</sup> Μουσικά αυτό είναι εμφανέστατο στις έντονα διαφοροποιημένες ενότητες που απαρτίζουν το πρώτο μέρος του *Decameron Negro*. Τα έντονα ρυθμικά στοιχεία της Α ενότητας φέρνουν στο νου εικόνες από μάχες, η λυρικότητα της Β ενότητας μπορεί να ερμηνευθεί ως η αγάπη του πολεμιστή για την μουσική, είτε και ως μια

---

<sup>81</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro* (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

<sup>82</sup> Felipe Silva, “El Decameron Negro de Leo Brouwer: Epopeías do hiper-romantismo” (PhD diss., Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010), 26–27.

<sup>83</sup> Huston, “The Afro-Cuban and the Avant-Garde”, 59.

<sup>84</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro* (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

<sup>85</sup> Kim Nguyen Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Learnings, and New Simplicity” (Senior Honor Thesis, Dartmouth College Music Department, 2007), 29.

γενική αναφορά στο ερωτικό στοιχείο, προοικονομώντας την θεματική του δεύτερου μέρους, ενώ η ενότητα Γ με την συγχορδιακή γραφή και τον ήρεμο χαρακτήρα αποτελεί ξεκάθαρη αναφορά στο παίξιμο της αφρικανικής άρπας Kora από τον πολεμιστή.

Στην συνέχεια της ιστορίας που ενέπνευσε το έργο ο συνθέτης αναφέρει πως ο μουσικός–πολεμιστής δεν δικαιούνταν να δει την γυναίκα του και, αφότου επέστρεψε και έσωσε την φυλή του από τον αφανισμό, κατέφυγαν μαζί στα βουνά.<sup>86</sup> Από εκεί προκύπτει το δεύτερο μέρος του έργου με τίτλο *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, δηλαδή “Η Φυγή των Εραστών από την Κοιλιάδα της Ηχούς”. Η αναφορά στην κοιλάδα της ηχούς είναι πιθανότατα μια επινόηση του ίδιου του συνθέτη, καθώς δεν εμφανίζεται σε κάποια από τις ιστορίες του *Decameron Negro*.<sup>87</sup> Το δεύτερο μέρος του *Decameron Negro* χαρακτηρίζεται από απλότητα, ομοιογένεια και λυρισμό, ενώ βρίθει προγραμματικών αναφορών. Σε συνδυασμό με την γραμμική του εξέλιξη το εν λόγω μέρος αποτελεί το μοναδικό με αμιγώς αφηγηματικό χαρακτήρα.

Στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης του 2021 δεν γίνεται κάποια μνεία σχετικά με κάποιο μέρος της ιστορίας από το οποίο εμπνεύστηκε ο συνθέτης το τρίτο μέρος του έργου με τίτλο *Balada de la Doncella Enamorada*, ήτοι την “Μπαλάντα της Ερωτευμένης Κοπέλας”. Από τον τίτλο απορρέει πως το μέρος αυτό αναφέρεται στη μνηστή του πολεμιστή και θα μπορούσε να αποτελεί μια προσωπογραφία της.<sup>88</sup> Ωστόσο, δεν υφίσταται κάποια ξεκάθαρη προγραμματική σύνδεση με την ιστορία που ενέπνευσε τον συνθέτη. Από την άλλη, ο κιθαριστής Joaquín Clerch, στενός φίλος και τέως μαθητής του Leo Brouwer, αναφέρει πως το τρίτο μέρος του έργου εμπνέεται από ένα μέρος της ιστορίας όπου η μνηστή του πολεμιστή

---

<sup>86</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro* (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

<sup>87</sup> Huston, “The Afro–Cuban and the Avant–Garde”, 67.

<sup>88</sup> Huston, “The Afro–Cuban and the Avant–Garde”, 71.

αποφασίζει να ντυθεί ως άντρας και να δώσει τις μάχες του για εκείνον,<sup>89</sup> αναφορά που υποστηρίζεται και από τον Huston.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Joaquin Clerch, “Brouwer – El Decameron Negro, Joaquin Clerch, Repertoire, 3 parts, 58:53 Mins.”, Διαδικτυακό masterclass, 31/5/2019, Βίντεο, 58:53, <https://www.tonebase.co/guitar-course/joaquin-clerch-teaches-el-decameron-negro-by-leo-brouwer>.

<sup>90</sup> Huston, “The Afro-Cuban and the Avant-Garde”, 72.

## 2. ΑΝΑΛΥΣΗ

---

### 2.1. Δομική και Μοτιβική Ανάλυση του έργου

#### 2.1.1. El Arpa del Guerrero

Το πρώτο μέρος του έργου με τίτλο *El Arpa del Guerrero* (Η Άρπα του Πολεμιστή) χαρακτηρίζεται από ένα περίτεχνο στυλ γραφής, το οποίο δομείται πάνω στις αντιθετικές συνθετικές αρχές της αυτούσιας επανάληψης και της ανάπτυξης του υλικού. Ο Brouwer αξιοποιεί πλήθος εκφραστικών μέσων προερχόμενα από το μετατονικό ύφος σύνθεσης, δίχως να λείπουν οι αναφορές στην αφρικάνικη μουσική, καθώς και στον προγραμματικό χαρακτήρα του έργου. Πιο συγκεκριμένα, το μέτρο ορίζεται ως  $\frac{5}{8}$ , ένα ασύμμετρο μέτρο, που παραπέμπει σε εξωδυτικές λαϊκές κουλτούρες, ενώ το φθογγικό υλικό προκύπτει από κλίμακες που χρησιμοποιήθηκαν εκτενώς στην έντεχνη μουσική του 20ού αιώνα, όπως η ολοτονική και η οκτατονική.<sup>91</sup> Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης, η μορφή του πρώτου μέρους του έργου είναι αυτή της διπλής ρόντο–σονάτας (ΑΒΑΓΑΒΑΓΑ).<sup>92</sup>

**Πίνακας 1:** Δομή του I Μέρους (El Arpa del Guerrero)

A1	B1	A2	Γ1	A3	B2	A4	Γ2	A5	Coda
1–44	45–57	58–80	81–107	108–115	11–145	146–165	166–175	176–196	197–207

Στα μ.1–2 θεμελιώνεται το τονικό κέντρο του φθόγγου Μι μέσω ενός μοτίβου αποτελούμενου από διαστήματα 2ας μεγάλης. Αν και το μέτρο ορίζεται ως  $\frac{5}{8}$ , το εναρκτήριο μοτίβο είναι οργανωμένο ανά δύο όγδοα. Ο John Huston υποστηρίζει πως το υλικό εδώ προκύπτει από την ολοτονική κλίμακα και αντιπαραβάλλεται με

---

<sup>91</sup> Stefan Kostka και Matthew Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (Routledge, 2018), 19–20, 26–28.

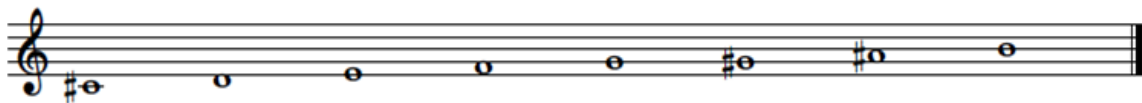
<sup>92</sup> Brouwer, *El Decameron Negro*, 1.

την οκτατονική κλίμακα που θα ακολουθήσει στα επόμενα μέτρα.<sup>93</sup> Ωστόσο, μπορεί και να θεωρηθεί ως ένα προανάκρουσμα του βασικού μοτιβικού υλικού της Α ενότητας, όπως και θα αναδειχθεί από την ακόλουθη ανάλυση.



**Παράδειγμα 3:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *El Arpa del Guerrero*, Εναρκτήριο Μοτίβο, μ.1–2.

Στα μ. 3–23 εξελίσσεται η ενότητα Α1 με κύριο χαρακτηριστικό την χρήση προσθετικού ρυθμού, στοιχείο της δυτικο–αφρικάνικης μουσικής και την χρήση της οκτατονικής κλίμακας, στοιχείο της συνθετικής πρακτικής του 20ού αιώνα. Σύμφωνα με τον Huston, όλο το φθογγικό υλικό των μ. 3–23 προκύπτει από την χρήση της οκτατονικής κλίμακας (OCT1,2),<sup>94</sup> με έμφαση στα διαστήματα 2ας μικρής και μεγάλης και 3ης μικρής.



**Παράδειγμα 4:** Οκτατονική (OCT 1,2) από Ντο#.

Το τονικό κέντρο έχει μετατοπιστεί στην Ντο#/Ρεβ και εμφανίζονται δύο αντιθετικά μεταξύ τους στοιχεία. Το πρώτο (μ.3–4) είναι μια ανελυμένη πολυσυγχορδία<sup>95</sup> με

<sup>93</sup> Huston, “The Afro–Cuban and the Avant–Garde”, 61.

<sup>94</sup> Huston, “The Afro–Cuban and the Avant–Garde”, 63.

<sup>95</sup> Μια πολυσυγχορδία αποτελείται από δύο διακριτές συγχορδίες, που δημιουργούν ένα πολύπλοκο άκουσμα και γίνεται αντιληπτή ως δύο διαφορετικά μορφώματα που συνυπάρχουν ταυτόχρονα. Kostka και Santa, *Materials and Techniques of Post–Tonal Music*, 59.

χαρακτήρα *ostinato* (Μοτίβο 1), αποτελούμενη από μια Ρεβ Μείζονα (εναρμόνια Ντο#) σε 2η Αναστροφή (στις μπάσες χορδές του οργάνου) και τις νότες Σολ και Σι (οι φθόγγοι της ανοιχτής 3ης και 2ης χορδής αντίστοιχα). Η ρυθμική διάρθρωση του Μοτίβου 1 χωρίζεται σε 2+2+1, όπως υποδηλώνεται από την γραφή του συνθέτη<sup>96</sup> και εξελίσσεται πολλαπλασιαστικά, με την προσθήκη μιας αυτούσιας επανάληψης σε κάθε φράση. Το Μοτίβο 1 προσομοιάζει τα αφρικάνικα κρουστά και συγκεκριμένα μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα είδος *tabele* που καλεί σε μάχη.<sup>97</sup>



**Παράδειγμα 4:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *El Arpa del Guerrero*, Μοτίβο 1, μ.3–4.

Ως απάντηση στα “κρουστά” έρχεται ένα εκ διαμέτρου αντιθετικό Μοτίβο στα μέτρα 4–5. Πρόκειται για μια τραγουδιστική μελωδική γραμμή (Μοτίβο 2), με αντίθετη ρυθμική διάρθρωση (3+2), η οποία αναπτύσσεται διαρκώς προσθετικά και σε μόνιμη παραλλαγή, με την πρώτη επέκταση του Μοτ. 2 (μ.11) να αποτελεί την αναστροφή του.

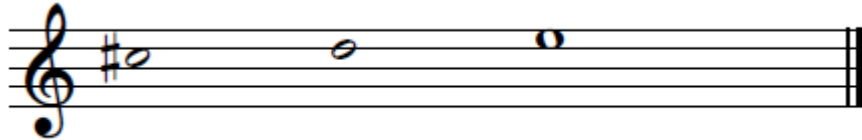


**Παράδειγμα 5:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *El Arpa del Guerrero*, Μοτίβο 2 και η αναστροφή του, μ.10–12.

<sup>96</sup> Century, “Idiom And Intellect”, 38.

<sup>97</sup> Huston, “The Afro-Cuban and the Avant-Garde”, 60–61.

Η μελωδία κινείται χαρακτηριστικά σε διαστήματα 2ας μικρής/μεγάλης και 3ης μικρής, ενώ η μακροδομική κίνηση της μελωδικής γραμμής, όπως αναδεικνύεται στα κλεισίματα των φράσεων και με χρήση κορώνας, ανάγεται σε Ντο# (μ. 6), Ρε (μ. 12), Μι (μ. 21). Η υποενότητα κλείνει χαρακτηριστικά με το φθογγικό μοτίβο Ρε–Μι και την παρήχησή του μια οκτάβα χαμηλότερα, προσδίδοντας εσωτερική συνοχή σε σχέση με το κλείσιμο της εισαγωγικής χειρονομίας.



**Παράδειγμα 6:** Αναγωγή της μακροδομικής μελωδικής πορείας των μ. 3–21.

Στα μ. 24–25 επαναλαμβάνεται το Μοτίβο 1, δίνοντας την αίσθηση της επανεκκίνησης, ωστόσο εμφανίζεται ένα μεταβατικό τμήμα (μ. 26–44) που οδηγεί στην ενότητα Β1. Το φθογγικό υλικό του μεταβατικού τμήματος προκύπτει από την επεξεργασία του Μοτίβου 2 και –σε αντίθεση με την προηγούμενη υποενότητα– παρατηρείται εδώ μια αρμονική κινητικότητα με στόχο το Ντο#. Στα μ. 29 και μ. 33–36 το Μοτίβο 2 αποκτά κατοπτρική μελωδική κατεύθυνση, με βασικούς φθόγγους τους Φα#, Μι, Ντο# και στην συνέχεια τους Μι, Ρε, Ντο#. Πρόκειται για την αντίθετη μελωδική πορεία από την αναγωγική πορεία των μ. 3–23. Ταυτόχρονα, διακόπτεται η αποκλειστική χρήση της οκτατονικής, με αρμονικά μορφώματα που προέρχονται από την ολοτονική και διάφορες διατονικές κλίμακες.



**Παράδειγμα 7:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero, Παραλλαγή του Μοτίβου 2, μ. 33–36.

Ο συνθέτης εξακολουθεί να χειρίζεται τις αρχές της επανάληψης και της πρόσθεσης. Τα μ. 26–29 επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μ. 30–34, με την προσθήκη ενός ακόμη μέτρου (μ. 33). Στη συνέχεια, το επεξεργασμένο Μοτίβο 2 παρουσιάζεται ως οστινάτο (μ. 35–40) πάνω σε μια αρμονική αλληλουχία που οδηγεί στον Λύδιο από Μι. Στα μ. 41–44 το Μοτίβο 2 γίνεται για μια ακόμη φορά το επίκεντρο της επεξεργασίας, ενώ η χρήση του Σιb ως αρμονικού υποβάθρου (σε σχέση τριτόνου) οδηγεί στην ενότητα Β και προοικονομεί την ίδια αρμονική ακολουθία στα μ. 54–56 της ενότητας Β1.



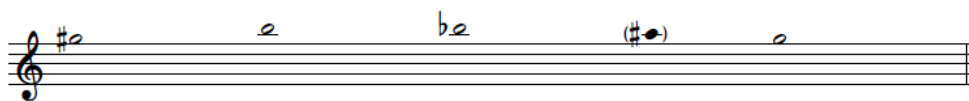
**Παράδειγμα 8:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero, Τελική επεξεργασία του Μοτίβου 2, μ. 41–44.

Στην ενότητα Β1 (μ. 45–57) παρατηρείται μια αλλαγή χαρακτήρα και tempo, η οποία δηλώνεται στην παρτιτούρα με την οδηγία **Un Poco Sostenuto (Lirico)**. Παράλληλα, η παρατακτική αντίθεση μεταξύ των δύο διαφορετικών υφών που κυριαρχούν στα Μοτίβα 1 και 2 αντίστοιχα, έχει μετουσιωθεί σε μια καθολική ομοφωνική υφή. Το τονικό κέντρο έχει επιστρέψει στο Μι, αυτή την φορά, ωστόσο, στον Λύδιο τρόπο από Μι. Το βασικό μελωδικό θέμα αποτελεί εκ νέου επεξεργασμένη μορφή του Μοτίβου 2.



**Παράδειγμα 9:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *El Arpa del Guerrero*, μ. 45–48.

Μετά από την αρμονική στάση στο Μι (μ. 45–50), παρατηρείται μια αρμονική κινητικότητα, ενώ η πορεία του μπάσου παραπέμπει σε χρήση λειτουργικής αρμονίας, η οποία εμπλουτίζεται μόνιμως με πληθώρα αποτζιατούρων, επεκτάσεων και εξωσυγχορδιακών φθόγγων, ως είθισται στο μετατονικό στυλ γραφής του 20ού αιώνα.<sup>98</sup> Παράλληλα, η μακροδομική μελωδική πορεία ανάγεται σε Σολ#, Σι, Σιβ (Λα#), Σολ# (μια 5η καθαρή πάνω από την πορεία της προηγούμενης Ενότητας) και καταλήγει σε ένα πτωτικό σχήμα στο Μι, μέσω μιας δεσπόζουσας βεβαρυμένης κατά ένα ημιτόνιο, δημιουργώντας σχέση τριτόνου, ακόμη ένα χαρακτηριστικό της μετατονικής αρμονικής γραφής.<sup>99</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως οι νότες που πλαισιώνουν μελωδικά το Σολ# στην αρχή της ενότητας (μ. 47 και μ. 50) αποτελούν συνάμα τον μακροδομικό μελωδικό σκελετό όλης της Β ενότητας.

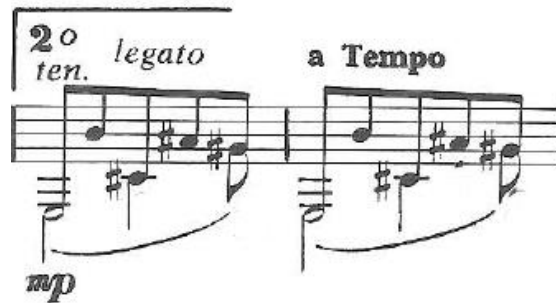


**Παράδειγμα 10:** Αναγωγή της μακροδομικής μελωδικής πορείας των μ. 45–57.

<sup>98</sup> Kostka και Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 43–47.

<sup>99</sup> Ο.π.

Στα μ. 58–80 επαναφέρεται η ενότητα A ως A2, με την μόνη διαφοροποίηση να έγκειται στο υλικό του Μοτίβου 1. Η συγχορδία μετατρέπεται σε Ντο# Ελάσσονα σε α' αναστροφή και σύμφωνα με τον Huston εξακολουθεί να προκύπτει από την οκτατονική κλίμακα, ωστόσο με διαφορετικό διαστηματικό περιεχόμενο.<sup>100</sup>



**Παράδειγμα 11:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero, Μοτίβο 1, μ. 58.

Τα μ. 79–80 αποτελούν μια Codetta, η οποία εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά διαστήματα της 2ας μεγάλης και της 3ης μικρής και εντείνει την αίσθηση του τονικού κέντρου του Μι, ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζει την επόμενη ενότητα.

Η ενότητα Γ1 (Tranquillo) (μ. 81–107) δημιουργεί έντονη και πολυεπίπεδη αντίθεση σε σχέση με το υπόλοιπο μέρος. Χαρακτηρίζεται από χαμηλή δυναμική (piano), ενώ στη θέση της συνεχόμενης ροής ογδών εμφανίζεται η πρώτη καθαρά συγχορδιακή υφή.<sup>101</sup> Η υφή αποτελούμενη από σπασμένες συγχορδίες μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια απόπειρα του συνθέτη να προσομοιάσει το αφρικάνικο όργανο Kora, ένα είδος άρπας που συναντάται στην Δυτική Αφρική.<sup>102</sup>

<sup>100</sup> Huston, "The Afro-Cuban and the Avant-Garde", 65.

<sup>101</sup> Century, "Idiom And Intellect", 40.

<sup>102</sup> Huston, "The Afro-Cuban and the Avant-Garde", 67.



**Παράδειγμα 12:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero, μ. 81–88.

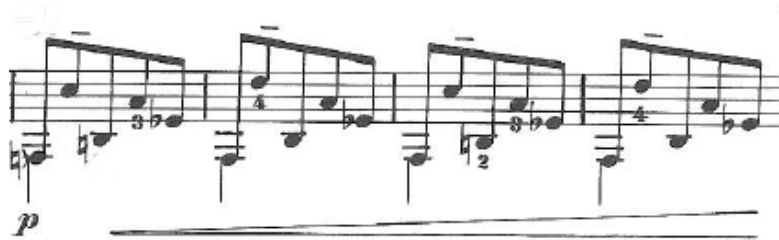
Το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στο Λα και συγκεκριμένα στον τονικό χώρο της Λα Ελάσσονας, ενώ μια εσωτερική φωνή (alto) κινείται σε μια εκδοχή της οκτατονικής κλίμακας (OCT 2,3). Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ημιτονιακού μοτίβου, που έρχεται σε αντιδιαστολή με το εναρκτήριο μοτίβο των πρώτων 2 μέτρων. Ο παλμός είναι μόνιμα 2+3 με εξαίρεση την ρυθμική αναδιοργάνωση στα μ. 92–93. Για άλλη μια φορά ο συνθέτης χρησιμοποιεί συνδυαστικά την οκτατονική με την ολοτονική στα μ. 87–90. Στα μ. 97–107 ξαναρχίζει με πιο αμφίσημη αρμονία και η ημιτονιακή κίνηση μετατρέπεται σε αποκλειστικά κίνηση σε τόνους, προετοιμάζοντας το εναρκτήριο μοτίβο που θα εμφανιστεί αμέσως μετά. Η ενότητα κλείνει σε κατάσταση τονικής αστάθειας με την ελαττωμένη συγχορδία με 7η μικρή πάνω στο Ρε#, η οποία μπορεί να γίνει κατανοητή ως η vii μεθ'εβδόμης του τονικού χώρου σε Μι.



**Παράδειγμα 13:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero, μ. 101–107.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης πλαισιώνει την μελωδική κίνηση. Η οκτατονική χρησιμοποιείται μόνο στην οριζόντια μελωδική

γραμμή, ενώ η εναρμόνιση γίνεται με ελάσσονες συγχορδίες σε δεύτερη αναστροφή, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει σαφής τονική αίσθηση. Στα μ. 108–111 επανεμφανίζεται το εναρκτήριο μοτίβο, αρχικά αυτούσια και έπειτα ανεπτυγμένο με επανάληψη φθόγγων. Η κίνηση αυτή δίνει τον χαρακτήρα της επανεκκίνησης και αναμένεται η επανεμφάνιση της ενότητας Α. Μολαταύτα, παρουσιάζεται μόνο το Μοτίβο 1 στα μ. 112–115. Το φθογγικό υλικό έχει μεταβληθεί, καθώς ο συνθέτης εδώ αξιοποιεί την OCT 2,3, δίνοντας, έτσι, εσωτερική συνοχή με την ενότητα Γ1. Δίνεται έμφαση στην 2η νότα του μοτίβου, η οποία τονίζεται με *marcato* και εναλλάσσεται μεταξύ Ντο και Ρε.



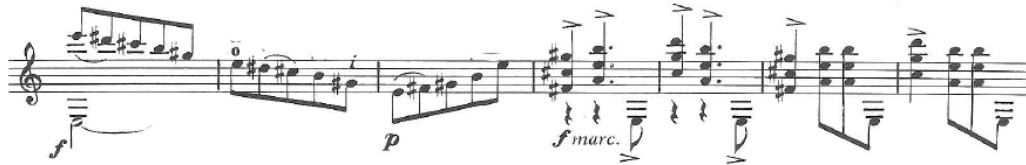
**Παράδειγμα 14:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero*, Μοτίβο 1, μ. 101–107.

Η επιλογή του συνθέτη να εμφανίσει το A3 τόσο κατακερματισμένο σίγουρα προκαλεί εντύπωση και μπορεί να ερμηνευθεί ως μια άμεση σύνδεση με την απόρριψη της πανομοιότυπης επανάληψης σε δομικό επίπεδο και την θέληση πειραματισμού σε καθιερωμένες φόρμες. Έτσι, δημιουργούνται διαρκώς εκπλήξεις και διαταράσσονται οι δομικές συμμετρίες.

Στα μ. 116–145 εμφανίζεται η ενότητα B2, αυτή τη φορά στο τονικό χώρο του Λύδιου από Λα (μια 4η Καθαρή πάνω σε σχέση με την B1). Ο Brouwer “σπάει” την ακριβή επανάληψη της ενότητας B1 με την προσθήκη ενός ακόμη μέτρου (μ.125). Από το μ. 134 ξεκινάει μια διαδικασία κορύφωσης με υλικό από τα μοτίβα της ενότητας Α.<sup>103</sup> Ταυτόχρονα, η μοτιβική ανάπτυξη του διαστήματος 3ης μικρής από

<sup>103</sup> Century, “Idiom And Intellect”, 41.

το Μοτίβο 2 καταλήγει σε συγχορδίες 5ών Καθαρών στα μ. 140–143,<sup>104</sup> όπου και κορυφώνεται όλο το πρώτο μέρος του έργου.



**Παράδειγμα 15:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero, μ. 137–143.

Η ενότητα A3 επανέρχεται στα μ. 146–165 με ειδοποιό διαφορά την αλλαγή του φθογγικού υλικού στο Μοτίβο 1 με εναλλαγή της χαμηλότερης νότας μεταξύ Μι και Σολ#. Η επαναφορά της OCT1,2 δίνει δομικά τον χαρακτήρα της Επανεκθεσης.



**Παράδειγμα 16:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, El Arpa del Guerrero, Μοτίβο 1, μ. 146–147.

Ακολουθεί η Ενότητα Γ2 (μ.166–176). Τα μ. 166–171 αποτελούν ακριβή μεταφορά των μ. 81–86 μια 4η Κ. προς τα πάνω (όπως ακριβώς συνέβη και με τις Ενότητες Β), συμβάλλοντας περεταίρω στον επανεκθετικό χαρακτήρα των μ. 146–207. Στα μ. 172–176 γίνεται μια κατάληξη στην Φα# ελαττωμένη σε 2η αναστροφή, η οποία λειτουργεί ως νήι ελαττωμένη στο τονικό χώρο του Μι. Η μελωδική κίνηση αυτών

---

<sup>104</sup> Ο.π., 41.



Αναλύοντας τη δομή του *El Agra del Guerrero*, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι περιλαμβάνει χαρακτηριστικά της μορφής *rondo*, καθώς η ενότητα Α επανεμφανίζεται περιοδικά, λειτουργώντας ως ρεφραίν.<sup>105</sup> Ο *Century* αναφέρει ότι το κομμάτι παρουσιάζει επίσης δομικά στοιχεία της μορφής *sonáta*, λόγω της επανάληψης των θεματικών ενοτήτων Β και Γ σε διαφορετικά τονικά ύψη, αν και οι σχέσεις των τονικών μεταβολών αποκλίνουν από τις παραδοσιακές τονικές συσχετίσεις της κλασικής *sonáta*.<sup>106</sup> Μια συγκριτική θέαση της δομής είναι αυτή του ίδιου του συνθέτη, ο οποίος την χαρακτηρίζει ως διπλή *rondo-sonáta*.<sup>107</sup> Βέβαια, αντί για επανάληψη των μεγάλων ενοτήτων *aparállaxτων*, ο *Brouwer* τις αναδημιουργεί διαρκώς, διαταράσσοντας τις εσωτερικές αναλογίες και δίνοντας έναν κυβιστικό χαρακτήρα στον τρόπο σύνθεσής του. Επιπροσθέτως, όλο το πρώτο μέρος δομείται μέσα από τις αντίρροπες διαδικασίες της αυτούσιας επανάληψης και της ανάπτυξης του υλικού. Η αυτούσια επανάληψη συνδέεται άμεσα με τις μουσικές πρακτικές της αφρικανικής λαϊκής μουσικής, ενώ η διαρκής ανάπτυξη του υλικού αποτελεί ταυτοτικό στοιχείο της έντεχνης δυτικής μουσικής. Καθαυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται η φιλολογική και φολκλορική έμπνευση του συνθέτη σε συνδυασμό με τις επιρροές από τον μοντερνιστικό τρόπο γραφής. Το φθογγικό υλικό πηγάζει από κλίμακες που χαρακτηρίζουν το *meta-tonικό* *styl* γραφής και αξιοποιείται μέσα σε ένα πλαίσιο δομημένο από ερεθίσματα της αφρικανικής κουλτούρας δείχνοντας έναν συνθέτη πολυσχιδή και με ένα έντονα προσωπικό *styl* γραφής. Τα δομικά στοιχεία της τρίτης συνθετικής περιόδου του συνθέτη βρίσκονται εδώ πλήρως ανεπτυγμένα.

### 2.1.2. *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*

Το δεύτερο μέρος τιτλοφορείται *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos* (Η Φυγή των Εραστών μέσα από την Κοιλιάδα της Ηχούς). Εδώ ο *Brouwer* αξιοποιεί στο μέγιστο το αρχικό θέμα, από όπου προκύπτει όλο το υλικό και χειρίζεται με μέγιστη αποτελεσματικότητα τεχνικές της σχολής του *μινιμαλισμού* με

---

<sup>105</sup> Malcolm S. Cole, "Rondo". *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 15/11/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787>.

<sup>106</sup> *Century*, "Idiom And Intellect", 38.

<sup>107</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro* (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

τις επαναληπτικές επιφάνειες και τη χρήση προσθετικού ρυθμού<sup>108</sup> να αποτελούν τα βασικά εκφραστικά μέσα του συνθέτη. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο ίδιος σε μια συνέντευξή του το 2006, οι μινιμαλιστικές τεχνικές του είναι ιδιαίτερα προσφιλείς, καθώς συναντώνται στη μουσική παράδοση της Αφρικής, στις ίδιες τις ρίζες του.<sup>109</sup> Η δομή οργανώνεται σε πέντε βασικές ενότητες, οι οποίες καθορίζονται από σαφείς αλλαγές στον ρυθμό και την υφή και δημιουργούν μια σύνθετη τριμερή φόρμα (ABA'–Γ–A'').<sup>110</sup> Επιπλέον, οι ενότητες αυτές διαφοροποιούνται και ως προς την ταχύτητα εκτέλεσης, ακολουθώντας μια εναλλαγή μεταξύ αργού, γρήγορου, αργού, γρήγορου και, στη συνέχεια, πάλι αργού tempo. Κάθε ενότητα χαρακτηρίζεται από έναν υπότιτλο, ο οποίος λειτουργεί ως ένδειξη για την ερμηνεία και την εκτέλεση, με βάση την άρθρωση και την υφή όπως αυτές αποτυπώνονται στην παρτιτούρα.<sup>111</sup>

**Πίνακας 2:** Δομή του II Μέρους (La Huida de los Amantes)

<b>ABA'</b>	<b>Γ</b>	<b>A''</b>
μ. 1–27	μ. 28–57	μ. 58–64

Στην αρχή του 2ου μέρους εμφανίζεται ένα τραγουδιστικό θέμα (Declamato, μ. 1–3), το οποίο αναπτύσσεται με την χρήση του προσθετικού ρυθμού, χαρακτηριστικού της Αφρικανικής και Αφρο–Κουβανικής μουσικής,<sup>112</sup> αλλά και της μετατονικής μουσικής.<sup>113</sup> Ο προσθετικός ρυθμος θα αποτελεσει τον πυρήνα της αναπτυξιακής διαδικασίας καθ'όλη την διάρκεια του δεύτερου μέρους.<sup>114</sup>

<sup>108</sup> Ο όρος προσθετικός ρυθμός χρησιμοποιείται μερικές φορές για περάσματα, όπου η χρήση κάποιας νότας σύντομης αξίας παραμένει σταθερή, αλλά χρησιμοποιείται σε ομάδες απρόβλεπτα μεταβαλλόμενου μήκους.

Kostka και Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 108.

<sup>109</sup> Tran, “The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods”, 30.

<sup>110</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro* (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

<sup>111</sup> Crago, “Some Rhythmic Theories”, 57.

<sup>112</sup> Huston, “The Afro-Cuban and the Avant-Garde”, 67.

<sup>113</sup> Kostka και Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 108.

<sup>114</sup> Crago, “Some Rhythmic Theories”, 57.

LEO BROUWER  
(1981)

**A** *Declamato pesante*

**Παράδειγμα 20:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *La Huida de los Amantes*, *Declamato Pesante*, μ. 1–3.

Η ανοιχτή Μι της 6ης χορδής χρησιμοποιείται ως ισοκράτης στα πρώτα 3 μέτρα και θεμελιώνει το τονικό κέντρο της Μι. Η βασική συνήχηση του θέματος είναι οι νότες Μι – Σι (5η Κ. πάνω) – Ρε# (3η Μ. πάνω και 7η Μ. από την βάση), οι οποίες επεκτείνονται μέσω βηματικών κινήσεων. Ακολουθεί το **Presagio** (Οιωνός) στα μ. 4–10, μια σειρά συγχορδιών, που ξεκινώντας από την πιο σύμφωνη συνήχηση (5ες καθαρές και οκτάβες) οδηγείται σταδιακά σε πιο διάφωνες συνηχήσεις μέσω της τροποποίησης δύο φθόγγων την φορά. Εξακολουθεί να ηχεί η ανοιχτή Μι ως ισοκράτης, ωστόσο το *Presagio* κλείνει με ένα μπάσο Ντο# (αν και ο απόηχος της Μι δεν έχει ακόμη εκλείψει), το οποίο συνδέει, αφενός, με το τονικό κέντρο της Λα της επόμενης ενότητας και συνάμα προοικονομεί τη σημασία που θα λάβει ως τονικό κέντρο το Ντο# στην εξέλιξη του μέρους. Χαρακτηριστικό και ενωτικό στοιχείο των δύο αυτών υποενοτήτων είναι η αργή ρυθμική αγωγή και η ασαφής αίσθηση του παλμού.<sup>115</sup>

<sup>115</sup> Ο.π., 56.

**B** Presage

**Παράδειγμα 21:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *La Huida de los Amantes*, Presagio, μ. 4–10.

Στην Ενότητα Β (μ. 11–19), με τίτλο ***Primer galope de los amantes*** (Ο πρώτος καλπασμός των εραστών), η υφή και ο χαρακτήρας αλλάζουν ολοκληρωτικά. Η υφή χαρακτηρίζεται από έντονη αίσθηση παλμού και γρήγορες συνεχόμενες νότες. Το μοτιβικό υλικό του *Declamato* έχει μετατραπεί σε μια επαναληπτική–μινιμαλιστική επιφάνεια που αναπτύσσεται προσθετικά. Χαρακτηριστικά στοιχεία της μινιμαλιστικής σχολής που εμφανίζονται σε αυτή την ενότητα είναι είναι η απαλοιφή του μέτρου (0/4), ο σταθερός παλμός, οι απανωτές επαναλήψεις και η αρμονική στάση στην Λα μείζονα.<sup>116</sup>

**C** Primer Galope de los Amantes  
 (♩ = ♩) Poco a poco accel. -----  
 [x 4] 4 6

**pp** (2º, 3º, 4º, = rapido)  
 (cresc. 3º et 4º)

<sup>116</sup> Kostka και Santa, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 301.

**Παράδειγμα 22:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, La Huida de los Amantes, Primer Galope de los Amantes, μ. 11–12.

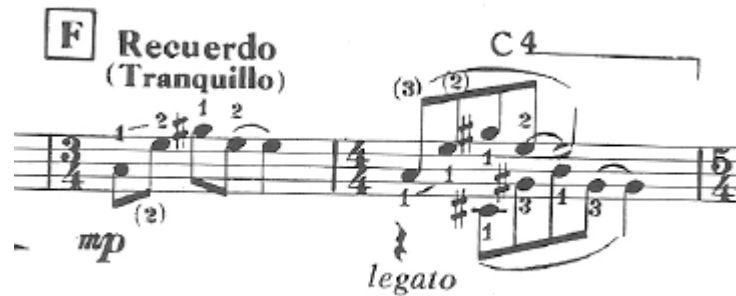
Ξεκινώντας από ένα κύτταρο 4 νοτών, το πρώτο μόρφωμα καταλήγει σε μια φιγούρα 20 νοτών (μ.11–12). Στα μ. 13–18 το μπάσο αλλάζει απο Λα σε Μι, δίνοντας μια ψευδή αίσθηση σχέσης τονικής – δεσπόζουσας.<sup>117</sup> Ωστόσο, το υλικό των μορφωμάτων εξακολουθεί να αποτελείται από το συγχορδιακό υλικό της Λα μείζονας. Η κορύφωση φτάνει στο μ.14 με ένα άρπισμα της Λα μείζονας αποτελούμενο από 14 φθόγγους σε έκταση δύο οκτάβων.

**Παράδειγμα 23:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, La Huida de los Amantes, Primer Galope de los Amantes, μ. 13–18.

Σταδιακά το άρπισμα εξασθενεί και φθίνει σε διάρκεια και δυναμική και εμφανίζεται ένα νέο μόρφωμα που προϋπαντεί την Ντο# Ελάσσονα της επόμενης ενότητας. Ουσιαστικά, ο συνθέτης παρουσιάζει μια ανελυμένη συγχορδία Ντο# ελάσσονα μεθ'εβδόμης με την προσθήκη αποτζιατούρων. Το συγκεκριμένο τμήμα κορυφώνεται σε ένα ψηλό Μι στο μ. 19 και αποκλιμακώνεται με όλα τα Μι της κιθάρας, αξιοποιώντας με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο την φυσιολογία του οργάνου. Σε όλη αυτή την υποενότητα ο συνθέτης χρησιμοποιεί την διαδικασία του προσθετικού ρυθμού ως εργαλείο της μοντερνιστικής σύνθεσης, δημιουργώντας διαρκώς μεταβαλλόμενες μουσικές χειρονομίες και επιφάνειες με την μέγιστη οικονομία υλικού. Μετά την κορύφωση αυτή επανέρχεται η χαλάρωση μέσω του

<sup>117</sup> Huston, "The Afro-Cuban and the Avant-Garde", 70.

Presagio (μ. 20) και του Declamato (μ. 21–23). Δομικά πρόκειται για έναν κατοπτρισμό της ενότητας Α με τονικό κέντρο την Ντο# Ελάσσονα. Το Recuerdo (Ανάμνηση) στα μ. 25–27 αποτελεί ένα μιμητικό επεισόδιο πάνω σε μια ανελυμένη πολυσυγχορδία που δομείται από την Λα μείζονα μεθ εβδόμης στην ψηλότερη φωνή και την Ντο# ελάσσονα μεθ εβδόμης στην χαμηλότερη και λειτουργεί ως Coda στην πρώτη μακροδομική ενότητα (ABA').



**Παράδειγμα 24:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *La Huida de los Amantes*, *Recuerdo*, μ. 24–25.

Η ενότητα ***Por el Valle de los Ecos*** (Στην Κοιλάδα της Ηχούς, μ. 28–57) σηματοδοτεί την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, τουτέστιν ολόκληρης της ενότητας Γ. Το αρχικό θέμα επαναπλαισιώνεται με γρήγορο παλμό και ένα οστινάτο αποτελούμενο από τις ανοιχτές χορδές Μι και Σι με την ταυτόχρονη χρήση της ανοιχτής 6ης χορδής Μι ως ισοκράτη. Χωρίζεται σε 3 ομάδες φράσεων και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ενότητας είναι το εφέ της ηχούς, το οποίο ο συνθέτης επιτυγχάνει με την απότομη αλλαγή σε δυναμική *piano* και σταδιακό *diminuendo*.<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Huston, “The Afro-Cuban and the Avant-Garde”, 71.

**G** **Por el Valle de los Ecos**  
*Rapido (galopante)* *(eco) (como resonancia)*  
*simile*  
*f* *resonante (eguale)* *p sub. legato* *pp*

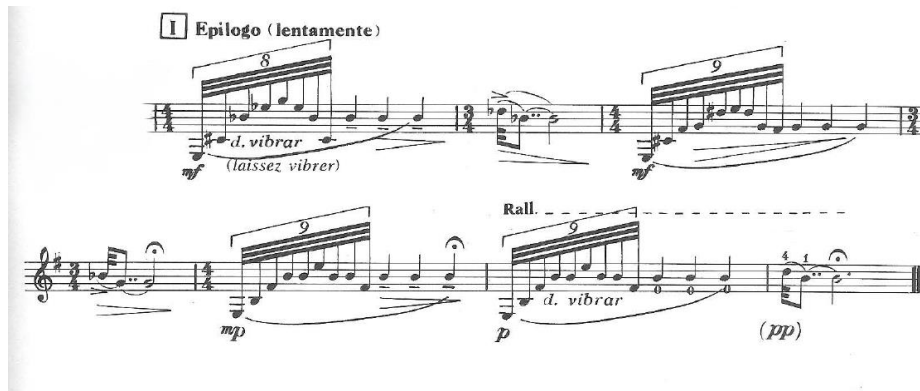
**Παράδειγμα 25:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *La Huida de los Amantes*, *Por el Valle de los Ecos*, μ. 28–29.

Στην πρώτη ομάδα η κάθε φράση αναπτύσσεται προσθετικά και οι φράσεις–ηχώ αποτελούνται σταθερά από 8/8 (εκτός της πρώτης που είναι σε 6/8). Στις φράσεις–ηχώ επαναλαμβάνονται τα 4 τελευταία όγδοα της κύριας φράσης και έπειτα τα 2 τελευταία όγδοα από δύο φορές. Η ίδια φόρμουλα ακολουθείται και στην τρίτη ομάδα φράσεων (**Retorno**, μ. 50–57), που αποτελεί επανέκθεση της πρώτης. Στη δευτέρα ομάδα φράσεων η αναπτυσσική διαδικασία διαφοροποιείται. Αρχικά, το αρμονικό κέντρο μετατοπίζεται σε μια Σι μείζονα, την δεσπόζουσα της Μι, αν και η νότα Μι εξακολουθεί να υφίσταται ως ισοκράτης. Η βασική φράση αρχίζει και εδώ συνεπτυγμένη και σταδιακά αναπτύσσεται, ωστόσο οι φράσεις–ηχώ δεν αποτελούνται σταθερά από την ίδια έκταση. Αλλάζουν διαρκώς, με ορισμένες φορές να είναι ίδιες ή και μεγαλύτερες σε έκταση από τη βασική φράση που συνοδεύουν.

*(II poss.)* *(eco)*  
*f* *p sub. legato*

**Παράδειγμα 26:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *La Huida de los Amantes*, *Por el Valle de los Ecos*, μ. 28–29.

Εν γένει, το βασικό μοτιβικό υλικό αναπτύσσεται μέσω των προσθετικών διαδικασιών, τις οποίες ο συνθέτης έχει ήδη αξιοποιήσει στις προηγούμενες ενότητες. Ταυτόχρονα, είναι η μοναδική ενότητα του έργου, όπου ένα μέρος της επαναλαμβάνεται αυτούσιο (αβα')<sup>119</sup> [τμηματική επανάληψη], δίνοντας, έτσι μια αίσθηση κυκλικότητας. Το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται με την κατοπτρική επανεμφάνιση του **Presagio** (μ. 4–10) ως **Epilogo** (μ. 58–64), εντείνοντας περαιτέρω την αίσθηση κυκλικότητας στην μακροδομή του έργου και δίνοντας μια παλινδρομική αίσθηση.<sup>120</sup>



**Παράδειγμα 27:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *La Huida de los Amantes*, *Epilogo*, μ. 57–64.

Η *Huida de los Amantes* αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα οικονομίας στην γραφή, καθώς όλο το μέρος αναπτύσσεται από ένα μοτίβο, που αποτελεί το *Declamato*. Εδώ μπορεί να γίνει ένας παραλληλισμός με τον όρο *Grundgestalt* (βασική ιδέα) του Arnold Schoenberg, ο οποίος αναφέρεται στην κύρια μοτιβική ιδέα ενός έργου, η οποία περιλαμβάνει τις διαστηματικές ή/και ρυθμικές της διαστάσεις. Αυτή η ιδέα αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία διαμορφώνεται και εξελίσσεται το έργο σε όλη του την έκταση, μέσω μοτιβικών μετασχηματισμών και μεταμορφώσεων, δημιουργώντας έτσι μια εσωτερική συνοχή.<sup>121</sup> Ακριβώς με αυτόν τον τρόπο ο Brouwer έχει συνθέσει την *Huida de los Amantes*. Σε αντίθεση με τα

<sup>119</sup> Crago, "Some Rhythmic Theories", 59.

<sup>120</sup> Tran, "The Emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods", 31.

<sup>121</sup> Michael J. Schiano, "Grundgestalt," *Grove Music Online*, ανακτήθηκε στις 22/11/2024 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11868>.

δύο υπόλοιπα μέρη του Decameron Negro, το φθογγικό υλικό προκύπτει αποκλειστικά από διατονικές κλίμακες και απουσιάζει εντελώς η χρήση χρωματικότητας. Τα αρμονικά μορφώματα αποτελούνται από συνηχήσεις με βάση τα διαστήματα τρίτης, δημιουργώντας ξεκάθαρες μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες, εμπλουτισμένες με επεκτάσεις και στολίδια μελωδικού χαρακτήρα. Η δομή εξελίσσεται γραμμικά, με τον προγραμματικό χαρακτήρα να βρίσκεται στο επίκεντρο της συνθετικής διαδικασίας. Αυτό είναι εμφανές τόσο από την ξεκάθαρη τμηματοποίηση των ενότητων του έργου, τα οποία έχουν επεισοδειακό χαρακτήρα, καθώς και από τις προγραμματικές αναφορές που τα συνοδεύουν. Η επιστροφή της Α ενότητας στο τέλος, ως επίλογος, εντείνει περαιτέρω την προγραμματικότητα, δίνοντας το αφηγηματικό κλείσιμο μέσω της κυκλικής δομής.<sup>122</sup>

### 2.1.3. Balada de la Doncella Enamorada

Στο τελευταίο μέρος, με τίτλο *Balada de la Doncella Enamorada* (Μπαλάντα της ερωτευμένης κοπέλας) και σε φόρμα Ροντό (ΑΒΑΓΑ), ο συνθέτης επικεντρώνεται στη δημιουργία μιας μουσικής αναπαράστασης του γυναικείου ερωτικού ενδιαφέροντος για τον πολεμιστή.<sup>123</sup> Το προγραμματικό στοιχείο που υποδηλώνει ο τίτλος του τρίτου μέρους υπάρχει αυτόνομα, χωρίς άμεση σύνδεση με το έργο του Frobenius. Είναι πιθανό ότι ο Brouwer ήθελε να απελευθερώσει τους εκτελεστές από περιοριστικές προγραμματικές ερμηνείες, προσβλέποντας σε μια πιο ελεύθερη προσέγγιση της εκτέλεσης.<sup>124</sup>

**Πίνακας 3:** Δομή του III Μέρους (Balada de la Doncella Enamorada).

---

<sup>122</sup> Για περαιτέρω πληροφορίες στην κυκλική δομή ως αφηγηματική τεχνική βλ. <https://english-studies.net/circular-structure-in-literature-literary-theory/>.

<sup>123</sup> Huston, "The Afro-Cuban and the Avant-Garde", 71.

<sup>124</sup> Marthinus Christoffel, Boshoff, "Idiomatism in Chromatic Solo Guitar Works of Leo Brouwer." M. (Mus. Dissertation, University of Pretoria, 2010), 54.

A	B	A	Γ	A
1–22	22–80	3–11+81	82–109	3–11+110–111

Στα μ. 1–2

παρουσιάζεται το βασικό συνοδευτικό ρυθμο–μελωδικό μοτίβο του μέρους. Θα αποτελέσει το θεμελιώδες υλικό πάνω στο οποίο θα χτιστούν όλες οι ενότητες του μέρους. Παρά την φαινομενική απλότητά του, μέσα από την χρήση των δύο Ρε (ένα ανοιχτό στην 4η χορδή και ένα στην 5η) και των δεμένων νοτών (slurs) στα ισχυρά μέρη του μέτρου, αναδύεται μια σύνθετη πολυρυθμική υφή, η οποία πηγάζει από την μουσική παράδοση της Δυτικής Αφρικής και της Κούβας.<sup>125</sup> Παράλληλα, αυτό το συνοδευτικό μοτίβο σκιαγραφεί την τροπικότητα του Μιξολύδιου από Ρε, ενός ακόμη χαρακτηριστικού στοιχείου της λαϊκής αφρικάνικης μουσικής.<sup>126</sup>



**Παράδειγμα 28:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *Balada de la Doncella Enamorada*, μ. 1–3.

Στα μ. 3–13 εμφανίζεται το τραγουδιστικό θέμα (*Lirico*) που θα αποτελέσει το ρεφρέν της φόρμας ροντό. Δομείται με μια υφή τριών φωνών που ρυθμικά λειτουργούν συμπληρωματικά μεταξύ τους, ως είθισται σε πολλά είδη αφρικάνικης

<sup>125</sup> Huston, "The Afro–Cuban and the Avant–Garde", 73.

<sup>126</sup> Antoni Pizà "Chapter 1: The Music of Africa," *The APIZA Project*, ανακτήθηκε στις 16/9/2024, <https://pressbooks.cuny.edu/apiza/chapter/chapter-2-the-music-of-africa/>.

μουσικής.<sup>127</sup> Η ψηλή και η μεσαία φωνή κινούνται κατά κύριο λόγο βηματικά με παράλληλες 6ες και 3ες, ενώ η χαμηλή λειτουργεί ως αρμονικός πυλώνας στο τονικό κέντρο της Ρε. Μέσω της τεχνικής legato (slurs) και των δεμένων νοτών δεν αρθρώνεται καμία νότα στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δίνοντας μια ασαφή αίσθηση στην τοποθέτηση του παλμού (μετεωρισμός).<sup>128</sup> Στα μ. 9–10 διαταράσσεται η παράλληλη κίνηση των ψηλότερων φωνών, οι οποίες αρχίζουν να κινούνται αντιθετικά. Η ψηλή φωνή συνεχίζει τη βηματική διατονική κατιούσα πορεία, ενώ η μεσαία κινείται χρωματικά προς τα πάνω. Οι φράσεις οργανώνονται σε τετράμετρα, ενώ τα μ. 12–13 λειτουργούν ως μια επιμήκυνση της πτώσης στη Ρε μείζονα.

---

<sup>127</sup> Gerhard Kubik και Donald Keith Robotham. "African music." *Encyclopedia Britannica*. 27/5/2024. Ανακτήθηκε στις 13/6/2024. <https://www.britannica.com/art/African-music>.

<sup>128</sup> Huston, "The Afro-Cuban and the Avant-Garde", 74–76.

III. Ballade de la Demoiselle Amoureuse  
BALLADA DE LA DONCELLA ENAMORADA

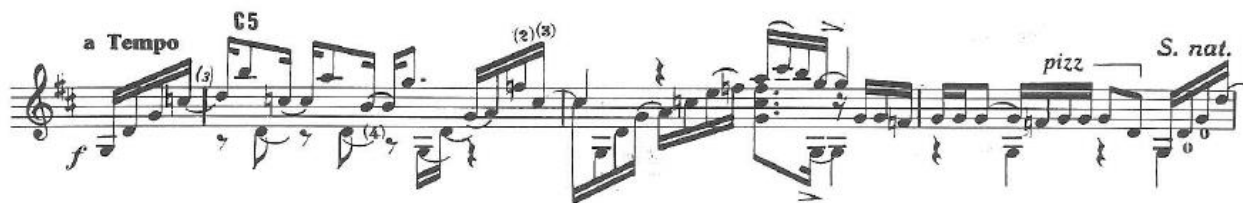
LEO BROUWER  
(1981)

Moderato  
*p i*  
(5) 0 1 3 0  
*sempre lirico*  
Rall. ---  
Rit. ---

E.M.T.17 04

**Παράδειγμα 29:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, Balada de la Doncella Enamorada, μ. 1–13.

Στα μ. 14–22 αναπτύσσεται το ίδιο υλικό στον χώρο της υποδεσπόζουσας (Σολ) και με διαφορετική φραστική δομή (τρίμετρες φράσεις έναντι των τετράμετρων που προηγήθηκαν). Η φράση των μ. 14–16 παραμένει στάσιμη στον τονικό χώρο του Σολ, ενώ οι άλλες δύο ακολουθούν πτωτική πορεία προς αυτόν του Ρε. Μάλιστα, η τρίτη φράση (μ. 20–22) αποτελεί πανομοιότυπη επανάληψη της προηγούμενης με διαφορετικές ερμηνευτικές υποδείξεις. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην υποενότητα αυτή είναι η έναρξη της φράσης στον 4ο παλμό του προηγούμενου μέτρου, μετατοπίζοντας το συνοδευτικά μοτίβο ένα τέταρτο πίσω. Καθ' αυτόν τον τρόπο εντείνεται η ασάφεια ως προς την αίσθηση του ισχυρού και αποφεύγεται η στείρα επανάληψη του υλικού από άλλο τονικό κέντρο.



Παράδειγμα 30: Leo Brouwer, El Decameron Negro, Balada de la Doncella Enamorada, μ. 14–16.

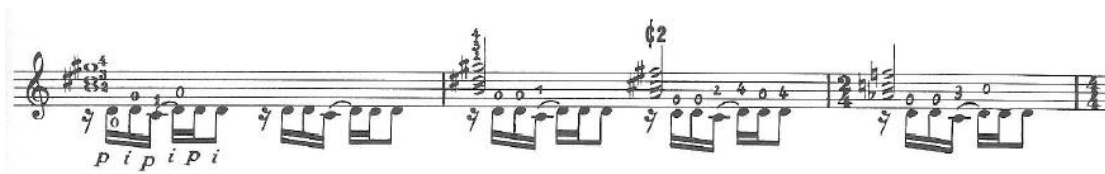
Στην ενότητα Β (***Più Mosso***) αλλάζει το τέμπο και ο χαρακτήρας, χωρίς όμως να εμφανίζεται νέο μοτιβικό υλικό. Το συνοδευτικό μοτίβο μετατρέπεται σε ένα οστινάτο καθαρά κρουστού χαρακτήρα ενώ ηχεί το μπάσο Σολ σε δυναμική *sforzando* στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δημιουργώντας έτσι ένα νέο στοιχείο έκπληξης.



Παράδειγμα 31: Leo Brouwer, El Decameron Negro, Balada de la Doncella Enamorada, μ. 23–24.

Παράλληλα, ο συνθέτης αξιοποιεί, αρχικά μονοφωνικά, την κατιούσα μελωδική κίνηση του ***Lirico*** (μ. 25–32), την οποία εναρμονίζει με μια 3η μεγάλη προς τα πάνω (μ. 33–41). Στα μ. 40–42 το μετατροπικό πέρασμα χρησιμοποιεί την κατιούσα μελωδική πορεία στα μπάσα και καταλήγει στο τονικό κέντρο της Ρε. Στα μ. 46–53 επαναλαμβάνεται η ίδια συνθετική διαδικασία, ωστόσο, διαφοροποιείται ως προς την έκταση, καθώς ο συνθέτης αξιοποιεί το πρώτο τετράμετρο της αρχικής περιόδου με δύο μελωδικές φωνές σε παράλληλες 4ες Κ. (μ. 46–49) και

αμέσως το επαναλαμβάνει με την προσθήκη μιας 3ης φωνής σε διάστημα 6ης Μ. χαμηλότερα από τη ψηλότερη, δημιουργώντας μια ελάσσινα συγχορδία σε πρώτη αναστροφή (μ. 50–53) – αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό ως μια αναφορά στο αφρικάνικο ομοφωνικό στυλ τραγουδιού.<sup>129</sup> Εδώ αναδεικνύεται η εξαιρετική γνώση της κιθάρας από τον Brouwer, καθώς, η τρίφωνη ελάσσινα συγχορδία σε α΄ αναστροφή προκύπτει από τη χρήση της τεχνικής του μισού μπαρέ<sup>130</sup> στις ψηλότερες χορδές του οργάνου, επιτρέποντας, έτσι την απρόσκοπτη συνέχιση της συνοδείας στα μπάσα.



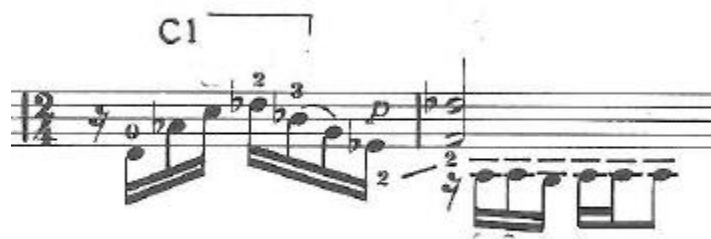
**Παράδειγμα 32:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro, Balada de la Doncella Enamorada*, μ. 50–52.

Μέσω της μετρικής τροποποίησης (εναλλαγές μέτρων 4/4 με μέτρων 2/4) ο συνθέτης δημιουργεί διαρκείς εκπλήξεις και αστάθεια ως προς την εμφάνιση των τονισμένων ισχυρών παλμών.<sup>131</sup> Στα μ. 52–60 εμφανίζεται μια γέφυρα, το φθογγικό υλικό της οποίας προκύπτει από την οκτατονική κλίμακα (OCT1, 2) με την προσθήκη μια Ρε<sup>β</sup> ως αποτζιατούρας, που προέρχεται από τις ανοιχτές χορδές του οργάνου, δημιουργώντας μια μακροδομική αναφορά στο πρώτο μέρος του έργου.

<sup>129</sup> Kubik και Robotham. "African music."

<sup>130</sup> Το μπαρέ αποτελεί μια τεχνική διάφορων (νυκτών) εγχόρδων, όπου το πρώτο δάχτυλο του αριστερού χεριού τοποθετείται ευθύ είτε σε όλες τις χορδές (πλήρες) ή σε σε κάποιες από αυτές (μισό). Η τεχνική αυτή διευκολύνει το παίξιμο συγχορδιών, καθώς τα υπόλοιπα δάχτυλα μπορούν να κινηθούν ελεύθερα. Ian Harwood. "Barring (iii)". *Grove Music Online*. 2001, ανακτήθηκε στις 20/7/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53731>.

<sup>131</sup> Huston, "The Afro-Cuban and the Avant-Garde", 74–76.



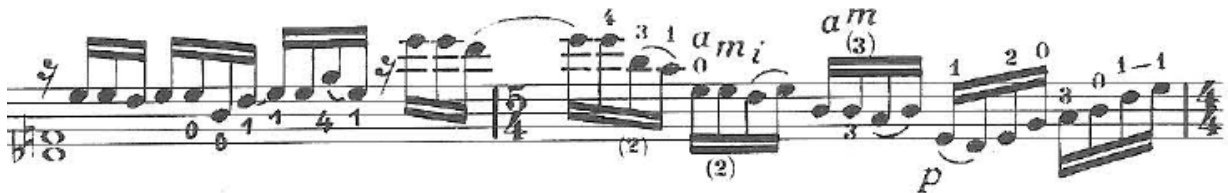
**Παράδειγμα 33:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *Balada de la Doncella Enamorada*, μ. 54–55.

Στα μ. 61–65 συντελείται μια αναδιοργάνωση του υλικού, με το ρυθμικό οστινάτο να περνάει στην ψηλή φωνή και η μελωδική κίνηση στην χαμηλή. Η μελωδική κίνηση εδώ γίνεται αντικείμενο επεξεργασίας και πιο συγκεκριμένα, η βηματική κίνηση ημιτονίου–τόνου, που υπήρχε στην αρχική μελωδία, αντικαθίσταται από μια κίνηση που βασίζεται αποκλειστικά σε ημιτονικές αποστάσεις μεταξύ παράλληλων μεγάλων τριτών.



**Παράδειγμα 34:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *Balada de la Doncella Enamorada*, μ. 61–63.

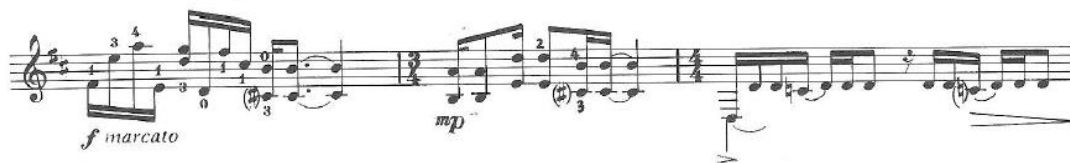
Στα μ. 65–66 χρησιμοποιείται η πεντατονική κλίμακα, σε ένα σχήμα που παραπέμπει στο ρυθμομελωδικό σχήμα της εναρκτήριας φράσης και οδηγεί στην κλιμάκωση της ενότητας.



**Παράδειγμα 35:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, Balada de la Doncella Enamorada, μ. 65–66.

Στη συνέχεια, στα μ. 67–71 και μ. 76–78, η αρχική μελωδική κίνηση μεταμορφώνεται εκ νέου, δημιουργώντας ένα κατίον τετράχορδο της ολοτονικής κλίμακας. Στα μ. 71–79 η ενότητα Β αποκλιμακώνεται περαιτέρω και ακολουθεί η μετάβαση πίσω στο Α. Χαρακτηριστική είναι εδώ η χρήση επεξεργασμένου υλικού από το μ. 15, η οποία συνδράμει στην εσωτερική συνοχή και οικονομία υλικού ανάμεσα στις διαφορετικές ενότητες.

Στην ενότητα Γ (***Più Mosso***) ο συνθέτης χρησιμοποιεί πάλι τα δύο βασικά μοτίβα. Το συνοδευτικό μοτίβο επανέρχεται στο τονικό κέντρο της Ρε, ενώ το λυρικό μοτίβο επεξεργάζεται εκ νέου (αυτή την φορά από το Φα# έως το Ντο#), εμπλουτισμένο με αναλυμένες συγχορδίες 7ης σε εναλλασσόμενα ρυθμικά *claves*<sup>132</sup> με συνεχόμενα δέκατα–έκτα.



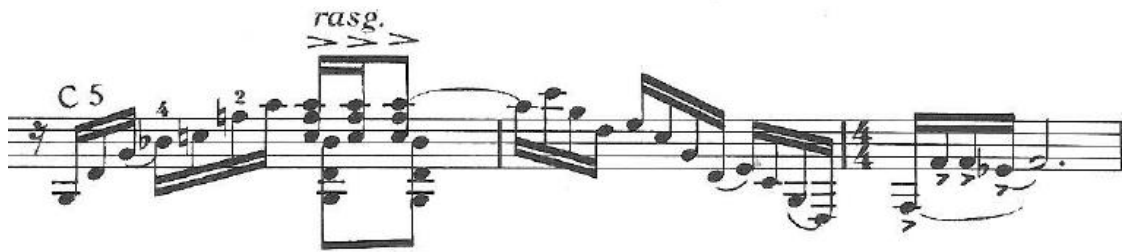
<sup>132</sup> Το Clave αποτελεί την κύρια αρχή ρυθμικής οργάνωσης στην Λατινοαμερικάνικη μουσική, με ρίζες στην μουσική παράδοση της Υποσαχάριας Αφρικής. Καθορίζει τον την χορευτική και ρυθμική διάρθρωση ενός κομματιού. Katherine Hagedorn. "Clave." *Grove Music Online*. 16/10/2013, ανακτήθηκε στις 21/6/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248920>.

**Παράδειγμα 36:** Leo Brouwer, El Decameron Negro, Balada de la Doncella Enamorada, μ. 83–85.

Η ρυθμική οργάνωση των δεκάτων–έκτων εναλλάσσεται μεταξύ ομάδων 2 και 3 φθόγγων, αλλάζοντας διαρκώς τη “θέση” του αρμονικού παλμού και δημιουργώντας μια πολυρυθμική υφή. Ταυτόχρονα, φέρνει ως αντιθετικό στοιχείο τις κάθετες συνηχήσεις διαστημάτων 7ης μικρής σε ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα. Η συνεχής εναλλαγή μεταξύ των ρυθμικών ομάδων δημιουργεί μια ακατάπαυστη αίσθηση κινητικότητας και σπάει την μονοτονία των συνεχόμενων δεκάτων–έκτων. Μετά την κορύφωση και επανήχηση του συνοδευτικού μοτίβου (μ. 93) γίνεται μετατροπία στο Δώριο από Φα. Το επεξεργασμένο *Lirico* επαναλαμβάνεται, αυτή την φορά από την Φα εως την Ντο. Η ενότητα κορυφώνεται στα μ. 98–102 με την χρήση της πολυσυγχορδίας Σολ Μείζονα + Φα Μείζονα που λειτουργεί ως Υποδεσπόζουσα, την οποία ακολουθεί μια ανελυμένη Ντο Μείζονα (Δεσπόζουσα). Θέλοντας να δημιουργήσει ένταση, ο συνθέτης αξιοποιεί την κιθαριστική τεχνική του *rasgueado*<sup>133</sup> στο μ. 100. Η χρήση τονικής αρμονίας σε ένα περίτεχνο ρυθμικό πλαίσιο αποτελεί χαρακτηριστικό της τρίτης περιόδου του συνθέτη. Στα μ.102–107 επαναλαμβάνεται η υποενότητα συνεπυγμένη καταλήγοντας στον τονικό χώρο της Λα και οδηγώντας στο κλείσιμο του τρίτου μέρους του έργου.

---

<sup>133</sup> Στην τεχνική *rasgueado* οι χορδές της κιθάρας (συνήθως 5 ή και οι 6) κρούονται ταυτόχρονα μέσω μιας απότομης κίνησης του δεξιού χεριού προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Αυτό δημιουργεί μεγάλη δυναμική ένταση στο όργανο και ένα ιδιαίτερο ηχόχρωμα συνδεδεμένο άμεσα με την μουσική flamenco, αλλά έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς και από τους μοντέρνους συνθέτες του 20ού και 21ου αιώνα. Stritzich Robert και James Tyler. “Rasgueado [Golpeado]”. *Grove Music Online*. 2001, ανακτήθηκε στις 20/7/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22914>.



**Παράδειγμα 37:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *Balada de la Doncella Enamorada*, μ. 100–102.

Όπως και στο δεύτερο μέρος, έτσι και εδώ, ο Brouwer δομεί τη σύνθεση με την μεγαλύτερη δυνατή οικονομία υλικού. Η ειδοποίησή, ωστόσο, διαφορά με το δεύτερο μέρος έγκειται στη χρήση δύο αντιθετικών ιδεών, έναντι της μιας βασικής ιδέας στο δεύτερο μέρος. Ο τρόπος με τον οποίο επεξεργάζεται και παραλλάσσει διαρκώς τα μοτιβικά του μορφώματα σε πολλαπλά επίπεδα αποδεικνύει περίτρανα πως ο Leo Brouwer είναι ένας συνθέτης με πλήρη μαεστρία της μοντερνιστικής μουσικής γλώσσας. Συγχρόνως, η προγραμματική αναφορά σε θρύλους και η χρήση μουσικών φιγούρων από την αφρικανική παράδοση τοποθετούν τον Brouwer πέραν των στενών ορίων του μουσικού μοντερνισμού,<sup>134</sup> συνδέοντας τον με το κίνημα του πριμιτιβισμού στις εικαστικές τέχνες.<sup>135</sup> Η ώσμωση τόσων ετερόκλητων στοιχείων δημιουργεί μια τέχνη με χαρακτήρα εθνικό και συνάμα παγκόσμιο, αντανακλώντας έτσι την ίδια την ιστορία και τον πολιτισμό της πατρίδας του συνθέτη, μέσα, όμως, από το καθαρά προσωπικό του πρίσμα.

<sup>134</sup> Huston, "The Afro-Cuban and the Avant-Garde", 77.

<sup>135</sup> Dr. Charles Cramer και Dr. Kim Grant, "Primitivism and Modern Art,". *Smarthistory*. 07/03/2020, ανακτήθηκε στις 12/09/2024, <https://smarthistory.org/primitivism-and-modern-art/>.

### 3. ΕΡΜΗΝΕΙΑ

---

#### 3.1. Η ερμηνευτική πρακτική

Ως ερμηνεία ορίζεται η ηχητική πραγμάτωση μιας παρτιτούρας, με σκοπό την απόδοση του νοήματος του έργου και των προθέσεων του συνθέτη.<sup>136</sup> Η ερμηνευτική πρακτική αποτελεί μια πολύπλευρη διανοητική διαδικασία, η οποία διαμορφώνεται από πλήθος διαφορετικών παραμέτρων, όπως η ιστορική και κοινωνική πλαισίωση, η εξοικείωση με το εκάστοτε στυλ γραφής, η σαφής κατανόηση των μουσικών χειρονομιών και η τεχνική κατάρτιση του ερμηνευτή.<sup>137</sup> Όπως ο συνθέτης φαντάζεται και οργανώνει τον ήχο, καταγράφοντας τον στην παρτιτούρα, έτσι και ο ερμηνευτής αναδημιουργεί και επιτελεί το όραμα του συνθέτη, δομώντας την ερμηνεία του.<sup>138</sup>

Σύμφωνα με τον Schoenberg : «η μουσική πρέπει να γίνεται κατανοητή προκειμένου να δημιουργήσει διανοητική και συναισθηματική ικανοποίηση».<sup>139</sup> Εδώ, λοιπόν έγκειται ο σημαντικός ρόλος και η ευθύνη του ερμηνευτή, καθώς και η επιτακτική ανάγκη μιας σφαιρικά και λεπτομερώς δομημένης ερμηνείας. Η μουσική ερμηνεία πρέπει να θεωρείται ως μια διαδικασία που βασίζεται σε προκαθορισμένες αποφάσεις σχετικά με τον τρόπο και τα στοιχεία του έργου που επιθυμεί να αναδείξει.<sup>140</sup> Η ίδια η φύση της ερμηνείας καθιστά την ερμηνευτική πρακτική ιδιαίτερα ανοιχτή και μεταβαλλόμενη. Η υποκειμενικότητα που ενέχει η ερμηνευτική διαδικασία εξασφαλίζει την πολυποικιλότητά της, καθώς και την ατέρμονη αναζήτηση προς την βελτιστοποίησή της. Συνεπάγεται, λοιπόν, πως δεν μπορεί να υπάρξει ποτέ μία μοναδική και απόλυτη ερμηνεία, αλλά μία παρουσίαση

---

<sup>136</sup> Peter Walls, "Historical performance and the modern performer," στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 17.

<sup>137</sup> Edward T. Cone, "The pianist as a critic." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 244.

<sup>138</sup> Peter Hill, "From score to sound," στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 129

<sup>139</sup> Schiano, "Grundgestalt", "*Grove Music Online*".

<sup>140</sup> Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 34..

επιλογών βασισμένων σε μια διανοητική διαδικασία δόμησης ισχυρών επιχειρημάτων, με γνώμονα συγκεκριμένες μεθοδολογικές παραμέτρους, οι οποίες ορίζονται από το κείμενο και τον ερμηνευτή.

Εμβαθύνοντας, η ερμηνευτική διαδικασία δεν διαμορφώνεται βάσει καθολικών κοινών κριτηρίων, αλλά μεταβάλλεται από πλήθος παραγόντων, σε συνδυασμό με το γνωστικό υπόβαθρο του κάθε ερμηνευτή. Παρόλο που πρόκειται για μια οργανωμένη διανοητική διαδικασία, οι ενστικτώδεις επιλογές που προκύπτουν από την εμπειρική συνιστώσα αποτελούν εγγενές στοιχείο της ερμηνείας. Ο John Rink το θέτει ως “διαισθητική ερμηνεία” (*informed intuition*) και αναφέρεται συγκεκριμένα στο αποτέλεσμα μιας συνεχούς διαδικασίας απόκτησης μουσικών γνώσεων και εμπειριών, απομακρύνοντας έτσι την διαισθητική ερμηνεία από την αυθαίρετη ή ατεκμηρίωτη προσέγγιση.<sup>141</sup> Επιπροσθέτως, ο Roy Howat δίνει έμφαση στην προσωπική μουσική αντίληψη του ερμηνευτή, καθώς και τη δυνατότητα να αμφισβητήσει και να αναθεωρήσει τα στοιχεία της καταγεγραμμένης μουσικής κατά την ερμηνεία της, αρκεί να γίνεται με σεβασμό στο κείμενο και να προέρχεται από μια ολοκληρωμένη κατανόηση του ύφους του εκάστοτε συνθέτη.<sup>142</sup> Βεβαίως, κύριο γνώρισμα μιας ερμηνείας οφείλει πάντοτε να είναι η αναδημιουργία του συνθετικού οράματος και όχι η προβολή των ικανοτήτων του ερμηνευτή, όπως π.χ. η δεξιοτεχνία.<sup>143</sup> Παράλληλα, το προσωπικό στοιχείο και ο αυθορμητισμός είναι στοιχεία απαραίτητα σε μια ορθώς δομημένη και πειστική ερμηνεία και αναδεικνύουν την μοναδικότητα του κάθε καλλιτέχνη, αλλά και την διαχρονική και ανοιχτή φύση της ερμηνευτικής τέχνης.

Επιπλέον, ένας εκ των σημαντικότερων παραγόντων που δομούν μια ερμηνεία είναι η ιστορική και κοινωνική πλαισίωση του εκάστοτε έργου, σε συνδυασμό με την άριστη γνώση του μουσικού ύφους της εποχής. Η μουσική, όπως κάθε μορφή τέχνης, αναπτύσσεται και υφίσταται σε ένα κοινωνικό πλαίσιο μοναδικό σε κάθε

---

<sup>141</sup> John Rink, “Analysis and (or?) performance,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 36.

<sup>142</sup> Roy Howat, “What do we perform?,” στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3–4.

<sup>143</sup> Walls, “Historical Performance and the modern performer,” 18.

τόπο και χρονική περίοδο. Όσο κι αν ένας συνθέτης επιθυμεί να εκφράσει τις δικές του σκέψεις και συναισθήματα, δεν παύει να αποτελεί μέρος ενός κοινωνικού συνόλου και να επηρεάζεται συνειδητά και υποσυνείδητα από το κλίμα της εποχής του (zeitgeist).<sup>144</sup> Κατά συνέπεια, η εξοικείωση με το εν λόγω πλαίσιο από τον ερμηνευτή κρίνεται ως απαραίτητη για τη βαθύτερη κατανόηση ενός μουσικού έργου, αλλά και για την σχέση του έργου με το κοινωνικό πλαίσιο του ερμηνευτή. Ταυτόχρονα, εγείρεται το ζήτημα της μελέτης των ερμηνευτικών πρακτικών του κάθε τόπου και εποχής. Ήδη από τον 17ο αιώνα ο Couperin αναφέρεται στην αδυναμία ξένων ερμηνευτών να επιτελέσουν με πειστικότητα τη γαλλική μουσική, αφού δεν γνώριζαν τον γαλλικό τρόπο εκτέλεσης.<sup>145</sup> Ως προς την μουσική του 20ού και 21ου αιώνα το ζήτημα περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, καθώς ο ερμηνευτής καλείται να αποκωδικοποιήσει ιδιαίτερα περίπλοκες παρτιτούρες, αλλά και την βαθύτατα προσωπική γλώσσα κάθε συνθέτη ξεχωριστά.<sup>146</sup> Επομένως, δεν επαρκεί μια γενική στυλιστική γνώση, αλλά χρειάζεται μια εμβάθυνση στην εξέλιξη του ιδιώματος κάθε συνθέτη, καθώς και τις κοινωνικές συνθήκες και τα προσωπικά βιώματα που διαμορφώνουν τις αισθητικές και εκφραστικές του επιταγές. Γι αυτόν τον λόγο, το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας αφιερώθηκε σε μια σύντομη ιστορική θεώρηση της ιστορίας της Κούβας και της ζωής του Leo Brouwer εντός και εκτός της χώρας του, καθώς και στην ενδελεχή θεώρηση της συνθετικής του καριέρας και τη συνακόλουθη εξέλιξη του προσωπικού του στυλ γραφής.

### 3.2. Σχέση ερμηνείας – ανάλυσης

Η ανάλυση αποτελεί ένα εκ των πολυτιμότερων εργαλείων κατά την ερμηνευτική δόμηση και είναι σημαντικό να τονιστεί η διπλή και αλληλοσυνδεόμενη σχέση των δύο διαδικασιών. Θεωρώ πως ο συσχετισμός ανάλυσης και ερμηνείας ενός έργου δεν είναι μια μονοδιάστατη και οριζόντια διαδικασία. Η ανάλυση δεν προηγείται

---

<sup>144</sup> Georgina Barton, *The Relationship Between Music, Culture, and Society: Meaning in Music: Implications for Classroom Practice* (Palgrave Macmillan Cham, 2018), 49

<sup>145</sup> Walls, "Historical Performance and the modern performer," 18.

<sup>146</sup> Ο.π., 18.

απαραιτήτως της ερμηνείας – αν και η ερμηνεία συνήθως θεωρείται ως η τελική έκφραση της συνθετικής ιδέας – και η ερμηνεία που βασίζεται σε ανάλυση δεν εξαντλεί όλα τα συμπεράσματα της ανάλυσης. Ταυτόχρονα, διατείνομαι πως οποιαδήποτε ανάλυση οφείλει να έχει ένα πρακτικό αντίκρισμα, το οποίο συνηθέστερα είναι η ερμηνεία του εκάστοτε έργου, αλλά μπορεί να αφορά και σε διδακτικούς σκοπούς.

Ο σημερινός ερμηνευτής καλείται να γνωρίζει εις βάθος όλες τις πτυχές ενός μουσικού έργου, ώστε να λάβει συνειδητές αποφάσεις ως προς το ποιες από αυτές θα τονίσει ή θα αποκρύψει, όπως κάνει και ένας αναλυτής.<sup>147</sup> Συνεπώς, όπως δεν υφίσταται η έννοια της μίας απόλυτης ερμηνείας, δεν υφίσταται και η έννοια της απόλυτης ανάλυσης. Γι αυτόν τον λόγο, ο ερμηνευτής οφείλει να μελετάει διάφορες αναλύσεις του ίδιου έργου με κριτική ματιά και να αξιοποιεί και ο ίδιος πολλαπλές αναλυτικές μεθόδους ανάλογα την περίπτωση.<sup>148</sup> Μια λεπτομερής και πολυσχιδής ανάλυση επιτρέπει στον ερμηνευτή την επίγνωση και ενδελεχή κατανόηση της αρχιτεκτονικής μιας μουσικής σύνθεσης, η οποία με την σειρά της θα διαπλάσει αντίστοιχα την ερμηνεία του. Η κατανόηση της μουσικής δομής, της φραστικής οργάνωσης και του τρόπου με τον οποίο αυτή εκφράζεται, της αρμονικής πορείας και των νοημάτων που μεταφέρει, των αναπάντεχων ή ακόμα και ανεξήγητων επιλογών του συνθέτη, καθώς και η αντίληψη των μοτιβικών σχημάτων και των κρυφών ή φανερών σχέσεων μέσα στο έργο, αποτελούν απαραίτητα εργαλεία για τον ερμηνευτή στην απόφαση του για το πώς θα δομήσει τη μουσική αφήγηση μέσα από την ερμηνεία του. Αυτά τα στοιχεία προκύπτουν κυρίως από τη διαδικασία της ανάλυσης, η οποία, σύμφωνα με τον Rothstein, συνδυάζει το ένστικτο, την εμπειρία και τη λογική,<sup>149</sup> θέση με την οποία συμφωνεί και ο Howell, ο οποίος διατείνεται πως η ανάλυση αποτελεί μια ορθολογική διαδικασία, που

---

<sup>147</sup> 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), 219.

<sup>148</sup> Alison Hood, *Interpreting Chopin: Analysis and Performance* (Farnham: Ashgate, 2014), 3–4.

<sup>149</sup> William Rothstein, “Analysis and the act of performance”, 237.

αφορμάται από την συναισθηματική και διαισθητική ανταπόκριση σε ένα έργο.<sup>150</sup> Ο Rothstein, επιπλέον, προτάσσει την σημασία της αντίληψης της μικροδομής, δηλαδή των θεματικών και μοτιβικών στοιχείων και του ρόλου που διαδραματίζουν στην εξέλιξη του μουσικού έργου, τονίζοντας τον ρόλο του ερμηνευτή στην ισορροπημένη ανάδειξή τους.<sup>151</sup> Ο Rink υποστηρίζει πως ορισμένες αναλύσεις, που επικεντρώνονται στην κατάδειξη της μοτιβικής ενότητας, έχουν θεωρητικό αντίκρουσμα και γίνονται περισσότερο αντιληπτές οπτικά, παρά ακουστικά, αλλά συνεισφέρουν στην πιο ολοκληρωμένη δόμηση της ερμηνείας.<sup>152</sup> Συνοψίζοντας, καθίσταται πασιφανής ο εξέχοντας ρόλος της ανάλυσης, ως ενός εκ των κυριότερων εργαλείων που θα αξιοποιήσει ένας ερμηνευτής κατά την ερμηνευτική του δόμηση.

Παράλληλα, η ερμηνεία μπορεί να συνεισφέρει με την σειρά της στην αναλυτική διαδικασία. Σύμφωνα με τον Lester, η ανάλυση δεν πρέπει να θεωρείται ως μια άτεγκτη θεώρηση, η οποία επιβάλλεται στον εκάστοτε ερμηνευτή, αλλά οφείλει να συνδιαλέγεται με την ερμηνευτική πράξη και να την λαμβάνει υπόψιν, όπως ακριβώς υπολογίζει το μουσικό κείμενο.<sup>153</sup> Μάλιστα, η ανάλυση μπορεί να επωφεληθεί από τα στοιχεία μιας ερμηνευτικής πράξης, καθώς ο ερμηνευτής αφιερώνει αναρίθμητες ώρες μελετώντας τη μουσική και οι ερμηνευτικές χειρονομίες είναι πλουσιότερες σε πληροφορίες από ότι το μουσικό κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, η συνεχής ακρόαση και η εμπειρική εκτέλεση οδηγούν τον ερμηνευτή σε μια εξοικείωση με το μουσικό ιδίωμα και τις συνθετικές τεχνοτροπίες, καθώς και με το συναισθηματικό περιβάλλον ενός έργου. Τα στοιχεία αυτά δεν μπορούν να εξαχθούν αποκλειστικά από την ανάγνωση και την ανάλυση μιας παρτιτούρας.<sup>154</sup> Επιπροσθέτως, ο Rink επισημαίνει ότι οι αναλυτικές

---

<sup>150</sup> Tim Howell, "Analysis and Performance: The Search for a Middleground," στο Companion to Contemporary Musical Thought, τόμος 2, John Paynter, Tim Howell, Richard Orton και Peter Seymour (London: Routledge, 1992), 698–699, αναπαράγεται στο Hood, Interpreting Chopin, 3–4.

<sup>151</sup> William Rothstein, "Analysis and the act of performance", 219–222.

<sup>152</sup> Rink, "Analysis and (or?) performance," 37–39.

<sup>153</sup> 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), 198.

<sup>154</sup> Ο.π., 199

"ανακαλύψεις" της μουσικής δεν γίνονται μόνο μέσω της παρτιτούρας κατά την ώρα της συστηματικής ανάλυσης, αλλά κυρίως κατά τη διάρκεια της εκτελεστικής μελέτης –και ενδεχομένως ακόμη και κατά την ίδια την ερμηνεία του έργου.<sup>155</sup> Καταδεικνύεται, επομένως, πως η ανάλυση και η ερμηνεία δεν μπορούν να θεωρηθούν ως ανεξάρτητες διαδικασίες, αλλά βρίσκονται σε μια συνεχή δυναμική σχέση αλληλοτροφοδότησης. Εξάλλου, η αναλυτική διαδικασία δεν είναι παρά μια ακόμη ερμηνεία ενός μουσικού έργου, η οποία εστιάζει πρωτίστως στη φόρμα που το δομεί, έχοντας ως οδηγό την παρτιτούρα.<sup>156</sup> Εν κατακλείδι, διαφαίνεται η αμφίδρομη σχέση της ανάλυσης και της ερμηνείας, όπως και ταυτόχρονη και ετερόχρονη θεώρηση των κατά την διαδικασία σύνθεσης της μουσικής αφήγησης ενός ερμηνευτή.

### 3.3. Ερμηνεία του *Decameron Negro*

#### 3.3.1. Γενικά ζητήματα

Η βασική αρχή της ερμηνευτικής μου προσέγγισης υπήρξε η επιλογή να εξετάσω το *Decameron Negro* ως ένα ενιαίο πολιτιστικό σύνολο, υιοθετώντας μια ολοκληρωμένη θεώρηση, η οποία προσεγγίζει το φιλολογικό και πολιτισμικό υπόβαθρο που ενέμπνευσε το έργο, σε συνδιασμό με τον τρόπο που ο Brouwer λειτουργεί συγκριτικά κατά την συνθετική του διαδικασία με την απόδοση του εν μέρει προγραμματικού χαρακτήρα του έργου αποτελεί θεμελιώδη πυλώνα της ερμηνευτικής μου δόμησης. Παρόλο που δεν πρόκειται για αμιγώς προγραμματική μουσική, οι τίτλοι και τα σχόλια του συνθέτη δημιουργούν μια αφηρημένη αφήγηση μείζονος σημασίας, καθώς πλαισιώνουν περαιτέρω το μουσικό κείμενο και καθοδηγούν τον ερμηνευτή στους συναισθηματικούς τόπους (*loci*), όπου θα κινηθεί η ερμηνεία του.

Ταυτόχρονα, το *Decameron Negro* αποτελεί κομβικό σημείο στην πορεία του Brouwer, καθώς ανήκει στα έργα που σηματοδοτούν την στροφή προς την τρίτη

---

<sup>155</sup> Rink, "Analysis and (or?) performance," 36.

<sup>156</sup> William Rothstein, "Analysis and the act of performance", 218.

συνθετική του περιόδο. Συνεπώς, κρίθηκε αναγκαία μια εκτενής αναφορά στις στυλιστικές περιόδους του συνθέτη, με σκοπό την εμβάθυνση στο ιδίωμα του συνθέτη και την ορθότερη διαμόρφωση της ερμηνείας του έργου. Η τρίτη περίοδος του συνθέτη συνοψίζεται στην ώσμωση στοιχείων από την μουσική παράδοση της Κούβας με φόρμες, κλίμακες και μορφές επεξεργασίας υλικού προερχόμενες από την έντεχνη δυτική μουσική.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται, λοιπόν, στα μουσικά στοιχεία, τα οποία προέρχονται από την Αφρο–κουβανική και την Αφρικάνικη παράδοση. Πρόκειται πρωτίστως για σχήματα ρυθμικής οργάνωσης και όχι για αυτούσια παράθεση υλικού. Εξάλλου, όπως αναδείχθηκε στο Κεφάλαιο 2, το φθογγικό υλικό και η συνακόλουθη μελωδική και αρμονική του οργάνωση προκύπτουν κατεξοχήν από τις στυλιστικές τεχνοτροπίες της μοντερνιστικής γραφής του 20ού αιώνα. Το ζήτημα του ρυθμού και της πειστικής απόδοσης των ρυθμικών φιγούρων θα αποτελέσει έναν ακόμη πυλώνα της ακόλουθης ερμηνευτικής δόμησης, δεδομένου ότι ο ίδιος ο Brouwer έχει δηλώσει πως θεωρεί τον ρυθμό –και όχι την μελωδική γραμμή– ως το πρωταρχικό στοιχείο της μουσικής του.<sup>157</sup> Ως γενικό κανόνα ακολουθώ μια ρυθμικά αυστηρή και έντονα αρθρωμένη απόδοση σε όλες τις χειρονομίες ρυθμικού χαρακτήρα, εκτός των περιπτώσεων όπου υποδεικνύεται διαφορετικά από το κείμενο. Παράλληλα, αναδύεται ένα ακόμη σημαντικό ερώτημα σχετικά με την επιλογή του κατάλληλου tempo. Η αυστηρή ρυθμική προσέγγιση δεν συνεπάγεται απαραίτητα μιας άτεγκτης θεώρησης ως προς την αίσθηση του παλμού. Εξάλλου, οι ελαφρές διακυμάνσεις του tempo κατά την επιτέλεση ενός έργου αποτελούν μια ερμηνευτική πρακτική άμεσα συνδεδεμένη με την ανθρώπινη ψυχολογία και προσδίδουν φυσικότητα και ζωτικότητα στην ερμηνεία.<sup>158</sup> Το ίδιο το κείμενο καλεί συχνά για διαφοροποιήσεις στην παράμετρο του παλμού, κατά κύριο λόγο μεταξύ διαφορετικών ενοτήτων, με φραστικές υποδείξεις, όπως π.χ. *Un Poco Sostenuto* στην Β ενότητα του *El Arpa Del Guerrero*. Εξετάζοντας τις διαφορετικές εκδόσεις

---

<sup>157</sup> Pixaudio. “Thinking Ibero–America”.

<sup>158</sup> Eric Clarke, “Understanding the Psychology of Performance,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 64–65.

του έργου διαπιστώνει κανείς πως οι σαφείς μετρονομικές ενδείξεις είναι ελάχιστες. Στην πρώτη και την δεύτερη έκδοση μοναδική ένδειξη αποτελεί η δήλωση του παλμού της Ενότητας A του *El Arpa del Guerrero*, όπου αναγράφεται στα 70 BPM ο παλμός όλου του μέτρου  $\frac{5}{8}$ . Στην τελευταία έκδοση έχουν προστεθεί περισσότερες υποδείξεις από τον συνθέτη, ορισμένες αρκετά προβληματικές κατά την άποψή μου, τις οποίες θα εξετάσω αναλυτικά στην συνέχεια.

Ακόμη, καθώς η επανάληψη υλικού –τόσο σε μοτιβικό, όσο και σε δομικό επίπεδο– αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου, επιδιώκω στην ομοιότυπη εκτέλεση, ώστε να αναδεικνύεται κάθε φορά το κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα. Μέσω αυτής της προσέγγισης δημιουργείται μια ποικιλομορφία στην άρθρωση, το ηχόχρωμα και την δυναμική μεταξύ των διαφορετικών μοτίβων και ενοτήτων, καθιστώντας την κάθε οντότητα διακριτή και ευκατανόητη. Αντίστοιχα, επιδιώκω να αναδεικνύω την συνάφεια των μοτιβικών παραλλαγών, εκτός και αν το περιβάλλον αυτών, όπως διαφαίνεται μέσω του κειμένου, προστάζει την ανάδειξη μιας άλλης μουσικής παραμέτρου. Σε αυτό το σημείο χρειάζεται μια μνεία για την χρήση των ανοιχτών χορδών. Βάσει της φυσιολογίας των νυκτών οργάνων, οι ανοιχτές χορδές χαρακτηρίζονται από ένα ανοιχτό ηχόχρωμα και δυνατότερη ένταση. Γι αυτό τον λόγο, προτιμήθηκε η αποφυγή χρήσης τους, όποτε το επιτρέπει το κείμενο, ειδικά σε μοτίβα λυρικού χαρακτήρα, όπως το *Declamato* από το δεύτερο μέρος.

Ένα ακόμη ζήτημα έγκειται στην σειρά με την οποία παρουσιάζονται τα τρία μέρη του έργου. Στην πρώτη έκδοση του έργου αναφέρεται πως οι τρεις Μπαλάντες (δηλαδή μέρη) μπορούν να παιχτούν με οποιαδήποτε σειρά.<sup>159</sup> Ωστόσο, αυτός ο σχολιασμός απουσιάζει από όλες τις μεταγενέστερες εκδόσεις. Μάλιστα, στην τελευταία έκδοση, που έγινε το 2021 από τον οίκο Espiral Eterna, η εν λόγω οδηγία δεν συναντάται πουθενά, παρά την εκτενή εισαγωγή (Preface), η οποία αναφέρεται στην ιστορία της σύνθεσης του *Decameron Negro*. Η πιο πιθανή ερμηνεία αυτού είναι το ενδεχόμενο ο συνθέτης να άλλαξε γνώμη σχετικά με την ελεύθερη σειρά των μερών. Σημαντικό είναι, επίσης, να ληφθεί υπόψιν πως το

---

<sup>159</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro*. (La Habana: Editora Musical de Cuba, 1981), 15. βλ. Παράρτημα.

έργο καθιερώθηκε ανάμεσα στους κιθαρίστες και το κοινό με την σειρά που παρουσιάζεται στις έντυπες εκδόσεις και ίσως και γι αυτόν τον λόγο ο συνθέτης να μην προέβη σε μια ανανέωση της εν λόγω εκτελεστικής παρότρυνσης. Προσωπικά επιλέγω την καθιερωμένη σειρά, διότι θεωρώ πως με αυτόν τον τρόπο κατανέμεται καλύτερα το συναισθηματικό και διανοητικό βάρος του έργου. Το πρώτο μέρος είναι το πιο “άγριο” από τα τρία, με τον πιο “εγκεφαλικό” τρόπο οργάνωσης του φθογγικού υλικού και της φόρμας. Ήτοι, απαιτεί την απρόσκοπτη προσοχή του ακροατή και λειτουργεί κυρίως με τρόπο διανοητικό. Το δεύτερο μέρος έχει ερωτικό και λυρικό χαρακτήρα, με τονική οργάνωση και τη μεγαλύτερη συναισθηματική φόρτιση. Ακολουθεί, έτσι, το τρίτο μέρος, με το αρχικά ανάλαφρο ύφος, το οποίο εναλλάσσεται με ορμητικά ξεσπάσματα, για να επανέλθει πίσω στο ανάλαφρο τραγουδιστικό θέμα που θα επισφραγίσει το συναισθηματικό κλίμα που χαρακτηρίζει όλο το έργο. Επιπροσθέτως, υφίσταται ένα φιλοσοφικό προσκήνιο στην επιλογή αυτήν. Όπως αναφέρεται στο εισαγωγικό τμήμα της τελευταίας έκδοσης, το βιβλίο του Frobenius πραγματεύεται την αγάπη και τον πόλεμο.<sup>160</sup> Με το να προτάσσεται η *Άρπα του Πολεμιστή* και συνάμα να ολοκληρώνεται η ερμηνεία του έργου με την *Μπαλάντα της Ερωτευμένης Κοπέλας*, μετά την συναισθηματική κορύφωση της *Φυγής των Εραστών*, συντελείται μια έμμεση δήλωση οντολογικής υπεροχής του έρωτα και της αγάπης ενάντια στον πόλεμο και τον θάνατο.

Κλείνοντας, οφείλω να αναφερθώ στην επιλογή αξιοποίησης διαφορετικών εκδόσεων του έργου. Ήδη έχει γίνει η μνεία των τριών εκδόσεων,<sup>161</sup> τις οποίες προσεγγίζω συγκριτικά. Σε όλες τις εκδόσεις το μουσικό κείμενο παραμένει अपαράλλαχτο, ωστόσο σε κάθε μεταγενέστερη έκδοση προστίθενται πολύτιμες οδηγίες σε σχέση με την έκφραση και το tempo, οι οποίες συμβάλλουν καθοριστικά στην ερμηνευτική δόμηση, όπως έχει ήδη γίνει αντιληπτό. Ως βάση χρησιμοποιείται η δεύτερη έκδοση, καθώς έχουν διορθωθεί τυπογραφικά λάθη και την θεωρώ ως την ορθότερη διατύπωση του αρχικού συνθετικού οράματος.

---

<sup>160</sup> Leo Brouwer, *El Decameron Negro* (La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2021), 1.

<sup>161</sup> Απ’όσο γνωρίζω υφίσταται και μια ακόμη έκδοση ρωσικής προέλευσης. Πρόκειται για ακριβής ανατύπωση της πρώτης έκδοσης και γι αυτό δεν αναφέρεται στην παρούσα έρευνα.

Επιπλέον, στην έκδοση του 2021 ο συνθέτης έχει προσθέσει τρεις προαιρετικές εισαγωγές, μία για κάθε μέρος του έργου. Οι εν λόγω εισαγωγές δεν εξετάζονται στην παρούσα εργασία, καθώς επιλέγω να μην τις συμπεριλάβω στην ερμηνεία μου, θεωρώντας πως δεν προσθέτουν κάτι ουσιαστικό στο έργο και δεν έχουν ιδιαίτερη αισθητική αξία.

### 3.3.2. Ειδικά ζητήματα

#### 3.3.2.1. El Arpa del Guerrero

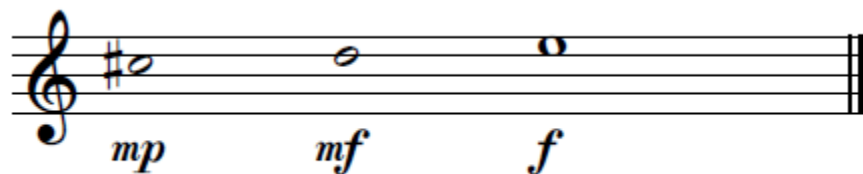
Στο πρώτο μέρος ο ερμηνευτής έρχεται αντιμέτωπος με την αποκωδικοποίηση της μοντερνιστικής γλώσσας και της καλειδοσκοπικής μορφολογικής δομής. Το πρώτο ζήτημα που χρήζει επίλυσης είναι η επιλογή του tempo καθώς, στην τελευταία έκδοση του έργου η ένδειξη των 70 BPM έχει αντικατασταθεί από το εύρος των 84–100 BPM. Πρόκειται για μια δραστική αλλαγή, η οποία αλλάζει ολοκληρωτικά τον χαρακτήρα του κομματιού. Θεωρώ την εν λόγω ταχύτητα υπερβολικά γρήγορη και, παρά τις εκτεταμένες απόπειρές μου στην ερμηνευτική εξερεύνησή της, κατέληξα πως δεν δύναται να λειτουργήσει με πειστικό και οργανικό τρόπο στην δική μου ερμηνευτική θεώρηση. Το κύριο πρόβλημα που αντιμετώπισα υπήρξε η αδυναμία ικανοποιητικής άρθρωσης σε τόσο ψηλή ταχύτητα και η έλλειψη ρυθμικής ζωτικότητας, που για μένα αποτελεί βασική παράμετρο στην ερμηνεία του έργου. «Μια έγκυρη ερμηνεία βασίζεται πρωτίστως στην κατανόηση και επικοινωνία της ρυθμικής ζωής του έργου».<sup>162</sup> Επιπλέον, η τήρηση ενός τόσο υψηλού tempo καθιστά περιττή την ένδειξη **Vivo** στην Coda (μ. 197–204) και εξουδετερώνει την αίσθηση και τον χαρακτήρα της καταληκτικής χειρονομίας. Επομένως, η εν λόγω οδηγία κρίνεται ως ασυμβίβαστη με την ερμηνευτική μου δόμηση εν γένει και δεν τηρείται.

Το εισαγωγικό μοτίβο αποτέλεσε σημείο εκτενούς περισυλλογής ως προς τις ερμηνευτικές του δυνατότητες. Θεωρώ ότι –όπως κάθε αφετηρία– χρήζει ιδιαίτερης προσοχής, αφού λειτουργεί ως το εναρκτήριο λάκτισμα που θα θέσει σε κίνηση την ερμηνευτική πραγμάτωση, αλλά και θα εισάγει το κοινό στην ακροαματική διαδικασία. Ταυτόχρονα, ορίζεται το τονικό κέντρο του Mi με το όργανο να ηχεί

---

<sup>162</sup> Cone, *Musical Form and Musical Performance*, 38.

λαμπρά και γεμάτα. Επιλέγω, λοιπόν, έντονη άρθρωση και μια δυναμική κορύφωση στην τελευταία χτυπημένη νότα, με μεγάλη κορώνα, η οποία οδηγεί αβίαστα, μέσω της εξασθένησης του ήχου, στην σταδιακή ηχοτοπική μετάβαση στην Ενότητα Α. Μοτιβικά η ενότητα Α είναι ξεκάθαρη, με τα δύο αντιθετικά μοτίβα να συνδέονται διαρκώς παρατακτικά. Στο Μοτίβο 1 επιθυμώ την σαφή προβολή της χαμηλότερης φωνής, η οποία αρθρώνεται μονίμως με την χρήση του αντίχειρα του δεξιού χεριού. Σε αυτό συνάδει και το παίξιμο κοντύτερα στον καβαλάρη, που αποδίδει ένα πιο ανοιχτό και ξεκάθαρο ηχόχρωμα. Στο Μοτίβο 2 επιλέγεται η *aroyando* άρθρωση στα ισχυρά μέρη του μέτρου και η *tirando* στα ασθενή.<sup>163</sup> Με αυτόν τον τρόπο ενισχύεται η ρυθμική ζωτικότητα και συνάμα δίνεται μια αίσθηση προφορικού λόγου σχετιζόμενου με την αφρικανική μουσική παράδοση.<sup>164</sup> Μεγάλη προσοχή δίνεται στην διαχείριση των κορώνων, με την διάρκεια κάθε επόμενης κορώνας να αυξάνεται πάντα σε σχέση με την φραστική επιμήκυνση που προηγείται. Η μακροδομική διαχείριση της δυναμικής πορείας συνδέεται άμεσα με την αναγωγική πορεία της μελωδικής γραμμής των μ. 3–23, μέσω ενός σταδιακού *crescendo*, όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα.



<sup>163</sup> Αυτές είναι οι δύο θεμελιώδεις τεχνικές στο παίξιμο της κλασικής κιθάρας. Το Τιράντο (*Tirando*) πρόκειται για μια τεχνική, όπου το δάχτυλο κινείται μακριά από την χορδή μετά την κρούση της, παράγοντας έναν καθαρό και αντηχούντα ήχο. Η κίνηση είναι συνήθως πιο αποσπασμένη, και το δάχτυλο δεν τοποθετείται στην χαμηλότερη χορδή. Το Απογιάντο (*Aroyando*) πρόκειται για μια τεχνική, όπου το δάχτυλο, μετά την κρούση της χορδής, συνεχίζει σε μια καμπύλη κίνηση και τοποθετείται στην χορδή αμέσως από κάτω από αυτήν που παίχτηκε. Αυτό παράγει έναν πιο δυνατό και αρθρωμένο ήχο. Thomas F. Heck, Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev και Gerhard Kubik. "Guitar". *Grove Music Online*. 2001, ανακτήθηκε στις 28/11/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>.

<sup>164</sup> Clerch, Διαδικτυακό masterclass.

**Παράδειγμα 38:** Αναγωγή της μακροδομικής μελωδικής πορείας των μ. 3–21 με προσθήκη του δυναμικού επιπέδου.

Στο αναπτυσσόμενο τμήμα (μ. 26–44) ακολουθείται η ίδια ερμηνευτική προσέγγιση, ώστε να παραμείνει σαφής η συσχέτιση του επεξεργασμένου υλικού με το αρχικό και να αναδειχθεί περαιτέρω η αντίθεση μεταξύ της συγχορδιακής υφής, προερχόμενης από το Μοτίβο 1 και της ρυθμομελωδικής υφής του Μοτίβου 2. Συνεπώς, τα αρμονικά μορφώματα παίζονται κοντά στον καβαλάρη, ενώ το επεξεργασμένο Μοτίβο 2 αρθρώνεται αντίστοιχα με την αρχική του μορφή. Η μέριμνα μου εδώ είναι η διασαφήνιση της ομοιογένειας μεταξύ του αρχικού τμήματος και του αναπτυσσόμενου, καθώς ο αποσπασματικός τρόπος γραφής και ο εμπλουτισμός του φθογγικού υλικού δεν καθιστούν την σχέση αυτή άμεσα αντιληπτή.

Στην επόμενη ενότητα, όπου αναγράφεται η ερμηνευτική οδηγία ***Un Poco Sostenuto (Lirico)***, μειώνω την ταχύτητα του παλμού, ερχόμενος από την επιβράδυνση του μ. 44. Επιλέγω τη χρήση ενός διακριτικού *rubato* στην μελωδική γραμμή, η οποία πλέον σκιαγραφεί τον Λύδιο τρόπο από Μι, ενώ φροντίζω η συνοδεία να παρέχει μια σταθερή ρυθμική υποστήριξη. Η άρθρωση γίνεται αποκλειστικά μέσω *tirando*, ώστε να διατηρείται μόνιμα μια ελαφρότητα στον χαρακτήρα, ενώ η χρήση ενός ήπιου *vibrato* κρίνεται αναγκαία. Για να προταθεί ο λυρικός χαρακτήρας και η αντίθεση με την προηγούμενη ενότητα, όπως προκύπτει από την αλλαγή υφής και φθογγικού υλικού, αξιοποιώ το *sul tasto* παίξιμο<sup>165</sup> καθόλη την διάρκεια του ***Lirico***. Ταυτόχρονα, αυτό ενισχύει περαιτέρω την ανάδειξη της ομογενοποίησης της υφής, όπως φαίνεται μέσα από την γραφή του συνθέτη. Η αντιθετική παράταξη των οκτατονικών Μοτίβων 1 και 2 της Ενότητας Α έχει πλέον εξελιχθεί σε μια συνθετική ομοφωνική υφή, η οποία χαρακτηρίζεται

---

<sup>165</sup> Μεταφράζεται ως “στο τάστο” και αναφέρεται στην διαδικασία παίξιματος όσο πλησιέστερα στην ταστιέρα του οργάνου. Δίνει ένα γλυκό και ζεστό ηχώχρωμα, κατάλληλο για λυρικά και αργά περάσματα.

από την αρμονική στασιμότητα στην συγχορδία της Μι μείζονας (μ. 45–50) και τη χρήση λειτουργικής αρμονίας στο περιβάλλον του Λύδιου τρόπου (μ.51–55). Ετσι, το το παίξιμο της εν λόγω Ενότητας συνίσταται στην πλήρη ομοιογένεια στην άρθρωση και το ηχόχρωμα και την διατήρηση των αρμονικών συνηχήσεων στον βαθμό που επιτρέπει το όργανο.

Στην Ενότητα Γ, με την ερμηνευτική υπόδειξη *Tranquillo*, έχει προστεθεί στην τελευταία έκδοση η ένδειξη των 44 BPM. Με βάση το προηγούμενο επιχείρημά μου και λαμβάνοντας υπόψη την αναγωγική σχέση του παλμού μέσα στο έργο, επιλέγω και εδώ ένα ελαφρώς αργότερο από το αναγραφόμενο tempo, το οποίο θεωρώ ότι ταιριάζει καλύτερα με τον χαρακτήρα της μουσικής και συνδέεται αρτιότερα με την μακροδομική θεώρηση του παλμού στο πρώτο μέρος. Επιλέγεται εκ νέου ένα ζεστό ηχόχρωμα με μαλακή άρθρωση, με σκοπό να τονιστεί ο ήρεμος χαρακτήρας της Ενότητας, να αναδειχθεί το τονικό περιβάλλον του Μι και να συντελεστεί η συσχέτιση με το ηχόχρωμα και την κοινή πρακτική της άρπας. Η ομοιογένεια της άρθρωσης και του ηχοχρώματος σχετίζονται πάλι με την ομοιογένεια της υφής, με ιδιαίτερη προσοχή στην μόνιμα διάκριση της εσωτερικής φωνής της alto, στην οποία εναποτίθεται το μελωδικό ενδιαφέρον της Ενότητας. Η δυναμική πορεία ακολουθεί μόνιμα τις διακυμάνσεις του τονικού ύψους της alto φωνής με αναλογικό τρόπο, ως είθισται στις περισσότερες περιπτώσεις τραγουδιού προερχόμενου από λαϊκές παραδόσεις, ενώ παράλληλα η επιλογή αυτή εξυπηρετεί με τον πλέον κατάλληλο τρόπο την φραστική δομή της ενότητας.

Στην επιστροφή των Ενότητων Α (μ.108–115) και Β (μ.116–145) ακολουθώ την την πανομοιότυπη ερμηνευτική διαδικασία με τις αρχικές εμφανίσεις τους, ώστε να είναι ξεκάθαρη η συσχέτισή τους, παρά την αλλαγή του φθογγικού υλικού. Στην Ενότητα Β2 φροντίζω για την μέγιστη συνήχηση των αρμονικών μορφωμάτων, με το τονικό κέντρο να έχει μετατοπιστεί γύρω από το Λα ενώ στο μεταβατικό τμήμα (μ. 130–143) το τονικό κέντρο επανατοποθετείται γύρω από το Μι. Στα μ. 134–136 ακολουθώ μια επιτάχυνση του παλμού, ώστε στην κορύφωση των μ. 137–145 να υφίσταται το αρχικό tempo και να επανέλθει στη συνέχεια αβίαστα η ενότητα Α. Στα μ. 144–145, κατά το αποκορύφωμα όλου του μέρους, το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στο Λα, με χρήση του Αιολικού τρόπου, υπονοώντας μια σχέση

Υποδεσπόζουσας–Τονικής με το τονικό κέντρο από Μι της επόμενης ενότητας. Η σχέση αυτή αναδεικνύεται ερμηνευτικά με υψηλή δυναμική και λαμπρό ηχόχρωμα. Στην Ενότητα Γ2 (μ.166–175) τηρείται πανομοιότυπη η ερμηνευτική προσέγγιση της Ενότητας Γ1, για να είναι σαφέστατη η μεταξύ τους σχέση και να τονιστεί η αναπροσαρμογή του ίδιου υλικού, αυτή τη φορά στο τονικό κέντρο του Λα. Τέλος, στην Coda, όπου δίνεται η ένδειξη **Vivo**, επιταχύνω σταδιακά τον παλμό και παίζω κοντά στον καβαλάρη, για να αναδειχθεί με τον πλέον πειστικό τρόπο η θυελλώδης κατάληξη του πρώτου μέρους με την συγχορδία της Μι Μείζονας σε δυναμική *ff*. Μια μικρή, αλλά διόλου ασήμαντη λεπτομέρεια, υπήρξε η επιλογή να παίζω την Σολ# της συγχορδίας στην 4η χορδή και όχι την 3η. Αν και τεχνικά είναι λίγο ανορθόδοξο, εξαιτίας της μεγάλης επέκτασης που προκύπτει ανάμεσα στα δάχτυλα του αριστερού χεριού, η δακτυλοθεσία αυτή προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη ομοιογένεια στο ηχόχρωμα και καλύτερη δυναμική ισορροπία ανάμεσα στις φωνές.

### 3.3.2.2. La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos

Το δεύτερο μέρος του έργου είναι γραμμένο σε μια αμιγώς προγραμματική φόρμα που χαρακτηρίζεται από την μόνιμη γραμμική δομική ανάπτυξη με χρήση συγκεκριμένου θεματικού υλικού, το οποίο διαρκώς μεταμορφώνεται. Αυτό διευκολύνει την ερμηνευτική δόμηση, καθώς το μέρος χωρίζεται σε διακριτές ενότητες με μοναδικό χαρακτήρα. Ελλοχεύει, ωστόσο, ο κίνδυνος της αποσπασματικότητας στην ερμηνεία. Έτσι, πρόσεξα ιδιαίτερα να υφίσταται μια ενιαία ηχητική παλέτα καθόλη την διάρκεια του δεύτερου μέρους, με ιδιαίτερα οργανωμένη και λιτή επιλογή ηχοχρωμάτων, άρθρωσης και παλμού. Σκοπός μου ήταν η ερμηνεία να αναδείξει την ομοιογένεια, που προκύπτει μέσα από την αξιοποίηση κοινού θεματικού υλικού σε εκ διαμέτρου αντιθετικές μορφολογικά και υφολογικά ενότητες.

Αρχικά, το tempo που επιλέγεται για το **Tema** είναι σχετικά αργό, αποσκοπώντας στην πρόσδοση επιβλητικότητας, όπως ορίζεται από την οδηγία **Declamato**. Παίζεται όλο στην VII Θέση, η οποία προσδίδει μια πιο ζεστή και γεμάτη ηχητική παλέτα. Όλη η τραγουδιστική μελωδική γραμμή, δομημένη στο τονικό κέντρο του Μι, παίζεται με τον αντίχειρα, ώστε να παράγεται ομοιογένεια στον ήχο, και με

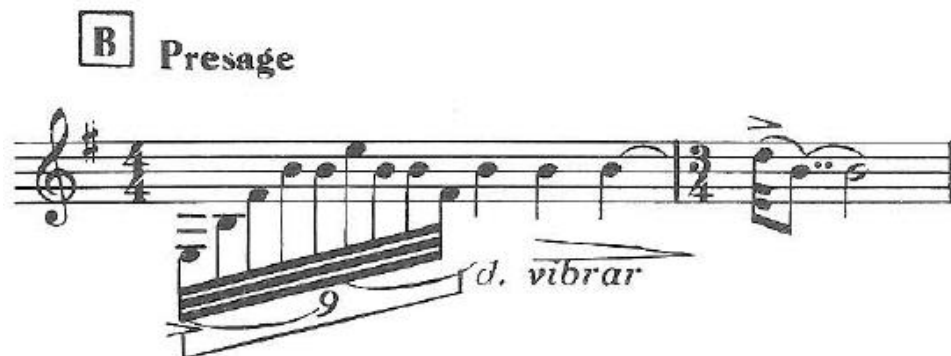
έντονο vibrato στο τέλος κάθε φράσης, ενώ ο ισοκράτης Μι στο μπάσο κρούεται μέσω του αντίχειρα, δίχως, ωστόσο, την χρήση νυχιού. Αυτό δημιουργεί μια ηχοχρωματική αντίθεση, με σκοπό την διασαφήνιση των δύο φωνών μεταξύ τους. Παρά τον επιβλητικό χαρακτήρα του θέματος επιλέγω ένα γενικό δυναμικό επίπεδο *mf*, ώστε να τονιστούν περισσότερο οι κορυφώσεις που ακολουθούν στις επόμενες ενότητες. Η οδηγία *Declamato* μετουσιώνεται περισσότερο ως προς την άρθρωση, παρά την ένταση, όπως προκύπτει από τον προφορικό λόγο.

Συνεχίζοντας στο **Presagio**, σε κάθε φράση ξεκινάω με ένα ένρινο ηχόχρωμα, παίζοντας κοντά στον καβαλάρη και σταδιακά κινούμαι προς το τάστο, θέλοντας καθαυτόν τον τρόπο να αποδώσω τον μυστηριακό χαρακτήρα που προκύπτει από τα ιδιαίτερα αρμονικά μορφώματα της ενότητας, τα οποία σκιαγραφούν την μεταβολή στην χρήση του Μι Ελάσσονα τρόπου και προτάσσοντας ταυτόχρονα τον προγραμματικό χαρακτήρα του Οικονομίου. Η δυναμική πορεία ακολουθεί την ηχοχρωματική μετάβαση μέσω *diminuendo*, σύμφωνα με την ένδειξη στην παρτιτούρα, ενώ κάθε φράση κινείται σε ένα δυναμικό πλαίσιο εντονότερο από αυτό της προηγούμενης. Συνεπώς, με αφετηρία τη δυναμική *p*, η ενότητα καταλήγει σε δυναμική *f* στην τελική κορώνα, η οποία επιμηκύνεται εκτενώς, έως ότου σβήσει φυσικά ο ήχος του οργάνου. Αυτό αφενός επισφραγίζει το κλείσιμο της πρώτης μακροδομικής ενότητας και συνάμα συνδέει με τον πλέον οργανικό τρόπο την εναρκτήρια χειρονομία της επόμενης ενότητας σε δυναμική *pp*. Όταν η ενότητα *Presagio* επανεμφανίζεται κατοπτρικά δομημένη ως **Epilogo** στα μ. 58–64, η ερμηνευτική δόμηση ακολουθεί την κατοπτρική προσέγγιση της συνθετικής δομής. Ένα σημαντικό ζήτημα είναι η ορθή εκτέλεση της φιγούρας με το τριακοστό–δεύτερο και το παρεστιγμένο όγδοο στο τέλος της κάθε φράσης. Σύμφωνα με τους Κώστα Κοτσιώλη και Marco Tamayo,<sup>166</sup> και οι δύο στενοί συνεργάτες του Brouwer εδώ και δεκαετίες, η εν λόγω φιγούρα πρέπει να αποδίδεται ρυθμικά πιο ελεύθερα, σαν στολίδι. Ο λόγος που ο συνθέτης επέλεξε

---

<sup>166</sup> Η πληροφορία αυτή προκύπτει μετά από εκτεταμένες συζητήσεις κατά την μαθητεία μου με τον Κώστα Κοτσιώλη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και από σεμιναριακά μαθήματα με τον Marco Tamayo.

τον συγκεκριμένο τρόπο αποτύπωσης στην παρτιτούρα αφορά στην επιθυμία του να είναι ξεκάθαρος ο τονισμός στην πρώτη νότα της φιγούρας.



**Παράδειγμα 39:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *La Huida de los Amantes*, *Presagio*, μ. 4–5.

Η ενότητα ***Primer Galope de los Amantes*** χαρακτηρίζεται από την αξιοποίηση μινιμαλιστικών επιφανειών με επαναλαμβανόμενα ρυθμο–μελωδικά μοτίβα και έτσι το παίξιμο οφείλει να είναι κινητικό και ανάλαφρο. Το τονικό κέντρο έχει πλέον μετατοπιστεί στον χώρο της Λα μείζονας και η ενότητα ξεκινά με αργό παλμό, ο οποίος σταδιακά επιταχύνεται. Αν και δεν δίνεται κάποια συγκεκριμένη μετρονομική ένδειξη, επιλέγω να καταλήξω σε έναν γρήγορο μεν, αλλά όχι υπερταχύ παλμό. Η επιλογή αυτή βασίζεται στην ερμηνεία του όρου *veloce*, που χρησιμοποιεί ο συνθέτης αναφερόμενος στο tempo. Σε άλλα έργα του, όπως π.χ. στις *Estudios Sencillos*, όταν επιθυμεί μια αστραπιαία αίσθηση επιτάχυνσης του παλμού ο Brouwer αναγράφει πάντοτε τον όρο *Rapido*, όπως κάνει και για την μεταγενέστερη ενότητα *Por El Valle de los Ecos*. Συνεπώς επιλέχθηκε ένα tempo που να προσδίδει την κινητικότητα που απαιτεί το υλικό, δίχως όμως να ακούγεται βιαστικό με αποτέλεσμα να μην ηχούν επαρκώς οι αρμονικές επιφάνειες της ενότητας. Παράλληλα, η αίσθηση κινητικότητας ενισχύεται από την συσχετιστική σταδιακή αλλαγή στις παραμέτρους της δυναμικής και του ηχοχρώματος. Αρχίζοντας από χαμηλή δυναμική και θολό ηχόχρωμα, με παίξιμο *sul tasto* και

μαλακή άρθρωση, καταλήγω στο μ.13 σε μια δυναμική *f* και έναν διαμπερές ήχο, με παίξιμο κοντύτερα στον καβαλάρη, με σκοπό να ηχεί με τον βέλτιστο τρόπο το όργανο και να αναδεικνύεται η χρήση σχεδόν όλης της έκτασης του οργάνου από το Mi2 έως το Mi5. Η αντίστροφη ερμηνευτική διαδικασία εξελίσσεται από το μ. 15 έως το μ. 18 και επαναλαμβάνεται εκ νέου, αλλά συνεπτυγμένα στο μ. 19, όπου και φθάνει στην κορύφωσή της με την συνήχηση όλων των Mi σε τρεις οκτάβες (Mi1–Mi4). Χαρακτηριστική είναι η αναλογική συσχέτιση της δυναμικής πορείας του μ. 19 ανάλογα με τις διακυμάνσεις του τονικού ύψου, ακριβώς με την ίδια προσέγγιση που συντελέστηκε στις ενότητες Γ του πρώτου μέρους. Στα μ. 20–23 επανέρχονται συνεπτυγμένα τα **Presagio** και **Tema** στο τονικό κέντρο της Ντο#, με το Θέμα να παίζεται για πρώτη φορά σε δυναμική *f*, όπως ορίζει η οδηγία στην παρτιτούρα. Στην ενότητα **Recuerdo** αξιοποιώ κατ' αποκλειστικότητα το *sul tasto* παίξιμο συνδυαστικά με μια ρευστή αίσθηση παλμού, για να αναδυθεί τόσο η προγραμματική χειρονομία της ανάμνησης, όσο και η δομική λειτουργία ως Coda στη δεύτερη μακροδομική ενότητα, ενώ η αντίθεση και η αίσθηση ανάπαυλας ενισχύονται περαιτέρω με την δυναμική να κυμαίνεται από *p* ως *mp*.

Στην καρδιά της ενότητας **Por El Valle de los Ecos** βρίσκεται η χειρονομία με το εφέ της ηχούς μετά από κάθε φράση. Αυτό επιτυγχάνεται με την προσεγμένη διαχείριση του δομικού υλικού από τον συνθέτη, όπως αναδείχθηκε στο Κεφάλαιο 2, και μέσω της προσεγμένης δυναμικής διαφοροποίησης. Κάθε φράση–ηχώ ξεκινά με *subito piano* και στην συνέχεια εξασθενεί. Η αντίθεση μεταξύ των φράσεων και των φράσεων–ηχώ υποστηρίζεται και από την διαφοροποίηση της άρθρωσης, καθώς σε κάθε φράση η μελωδία αρθρώνεται με τονισμό σε κάθε νότα, με την ταυτόχρονη υπόδειξη *resonante (equale)* και *marcato*, ενώ κατά την ηχώ δίνεται η οδηγία για ομοιογένεια στην υφή με την υπόδειξη *legato*. Συγχρόνως, στην απόδοση του εφέ της ηχούς επιλέγω την σταδιακή μετάβαση από το φυσικό ηχόχρωμα προς τον ήχο ronticello, αποσκοπώντας να μιμηθώ την συμπεριφορά του φαινομένου στην φύση. Δυνητικά, η ηχώ σε μια κοιλάδα θα χαρακτηριζόταν από καθαρότητα στις επαναλήψεις της. Γι αυτόν τον λόγο επιλέγεται το ηχόχρωμα του ronticello, το οποίο δίνει ένα ξεκάθαρο και λεπτό άκουσμα, απαλλαγμένο από πλήθος αρμονικών. Για να δηλώσει το tempo ο συνθέτης χρησιμοποιεί εδώ τον όρο *Rapido* και έτσι επιλέγω έναν γρήγορο παλμό, με ιδιαίτερη προσοχή, ώστε

ποτέ να μην χάνεται ο τραγουδιστικός χαρακτήρας του θέματος. Η γενική ένταση όλης της ενότητας βρίσκεται στο *f*, ωστόσο οι μικροδυναμικές πορείες ακολουθούν πάντοτε την πορεία της μελωδικής γραμμής, καθώς και την φραστική δομή των τριών ομάδων φράσεων, όπως καταγράφεται στο Κεφάλαιο 2.

Καθώς η ενότητα ***Epilogo*** αποτελεί κατοπτρική αναδιάταξη του υλικού του *Presagio*, έτσι και η ερμηνευτική δόμηση λειτουργεί αντίστοιχα. Η δυναμική οδηγείται σταδιακά από *mf* σε *pp* και το ηχόχρωμα ακολουθεί αντίστοιχα από λαμπρό σε σταδιακά σκοτεινότερο, με κίνηση ολοένα κοντύτερα προς την ταστιέρα από φράση σε φράση, ενώ στην τελευταία φράση προστίθεται ένα μακρύ *rallentando*, για να ενταθεί ακόμη περισσότερο η αίσθηση του οριστικού τέλους.

### 3.3.2.3. **Balada de la Doncella Enamorada**

Όπως αναδείχθηκε από την αναλυτική διαδικασία το εν λόγω μέρος είναι γραμμένο σε μια καθαρή φόρμα Ροντό, με την Ενότητα Α να επαναλαμβάνεται αυτούσια εν είδει ρεφρέν, σε αντίθεση με τις αποσπασματικές και επεξεργασμένες επαναλήψεις που συμβαίνουν στην Άρπα του Πολεμιστή. Ως εκ τούτου, η καθαρότητα της φόρμας οδήγησε σε μια πιο ξεκούραστη ερμηνευτική δόμηση, δίχως, ωστόσο, να απουσιάζουν οι περιστασιακές δυσκολίες και απαιτήσεις.

Ξεκινώντας, είναι σαφέστατη η διάκριση των τριών φωνών και των ρόλων τους μέσα στο περιβάλλον του Μιξολύδιου από Ρε. Η χαμηλότερη φέρει το ρυθμομελωδικό μοτίβο που θέτει σε κίνηση όλο το τρίτο μέρος και, κατά συνέπεια, αρθρώνεται έντονα και κοντύτερα στον καβαλάρη του οργάνου, ώστε να ηχούν καθαρά τα μπάσα και να διακρίνονται στο πολυφωνικό πλέγμα. Οι δύο ψηλότερες φωνές, που φέρουν το λυρικό θέμα, αρθρώνονται με πολύ μαλακές ατάκες και ζεστό ηχόχρωμα, παίζοντας κοντύτερα στην ταστιέρα, με σκοπό να αποδώσουν την αίσθηση και τον χαρακτήρα της ανθρώπινης φωνής. Όπως έχει προαναφερθεί, εφόσον πρόκειται για σαφέστατη αναφορά σε λαϊκό τραγούδι, η δυναμική πορεία της μελωδίας ακολουθεί πιστά τις διακυμάνσεις του τονικού ύψους, ενώ η γενική δυναμική όλης της ενότητας βρίσκεται στο *mf*, σύμφωνα με την ένδειξη στην παρτιτούρα. Στα μ. 13–21 το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στο Σολ και οι φράσεις μετατρέπονται σε τρίμετρες, αντί των προγενέστερων τετράμετρων. Ερμηνευτικά,

ωστόσο, η δόμησή μου μένει ίδια, επειδή θεωρώ αυτή την υποενότητα (η οποία δεν επαναλαμβάνεται στις επιστροφές της ενότητας A) ως μια περίτεχνη επανάληψη όσων έχουν ήδη προηγηθεί. Πρόθεση μου είναι όλη η ενότητα A να χαρακτηρίζεται από μια λιτή ερμηνευτική προσέγγιση, όπως προστάζει το υλικό και ο χαρακτήρας του. Συνάμα, η επιλογή αυτή συνδέεται με την αντίληψή μου πως ο έρωτας δεν χρειάζεται τίποτα παραπάνω από ειλικρίνεια και απλότητα για να εκφραστεί.<sup>167</sup> Για να προσδωθεί περαιτέρω πειστικότητα στο λυρικό παίξιμο, αξιοποιώ ένα ελαφρύ *rubato* καθόλη την διάρκεια της ενότητας A, το οποίο, συνδυαστικά με την απουσία άρθρωσης στα ισχυρά μέρη του μέτρου και τα συνεχή συγκοπτόμενα σχήματα, δημιουργεί την αίσθηση μετεωρισμού, η οποία θεωρώ πως συνοδεύει το ερωτικό συναίσθημα σε όλες του τις εκφάνσεις.

Στην ενότητα B αλλάζει η υφή και ο χαρακτήρας και η ερμηνεία προσαρμόζεται ανάλογα. Αναγράφεται η οδηγία ***Più Mosso***, ενώ στην έκδοση του 2021 δίνεται η μετρονομική ένδειξη του τετάρτου στα 132–144 BPM. Όπως και στην περίπτωση της Άρπας του Πολεμιστή, θεωρώ την εν λόγω οδηγία ελαφρώς υπερβολική και πιστεύω πως με ένα τέμπο γύρω στα 126 BPM δίνεται η αίσθηση της ορμής και της κίνησης, αφήνοντας το έργο να αναπνεύσει και συμβάλλοντας στην σαφή ανάδειξη των διαφορετικών ρόλων που κατέχουν οι φωνές μέσα στην πολυφωνική υφή της ενότητας B. Η δυναμική αρχικά αναγράφεται ως *f* με ταυτόχρονα την οδηγία *sempre ritmico e vivo*, ενώ στην συνέχεια στην ψηλότερη φωνή αναγράφεται *mf*, στην μεσαία *mp* και στην χαμηλότερη *sfz*. Συνεπώς, η διατήρηση της ρυθμικής ζωτικότητας και η ισορροπία ανάμεσα στις φωνές αποτελούν την κύρια ερμηνευτική μου μέριμνα σε αυτήν (και την επόμενη) ενότητα.

Το τονικό κέντρο τοποθετείται γύρω από το Σολ και, ενώ το πολυφωνικό πλέγμα παραμένει δομικά τρίφωνο (στην συνέχεια προστίθενται φωνές ως ντουμπλαρίσματα στην βασική μελωδική γραμμή), μεταβάλλεται η διάρθρωση των φωνών και των ρόλων τους. Η χαμηλότερη φωνή αποκτά τον ρόλο του αρμονικού

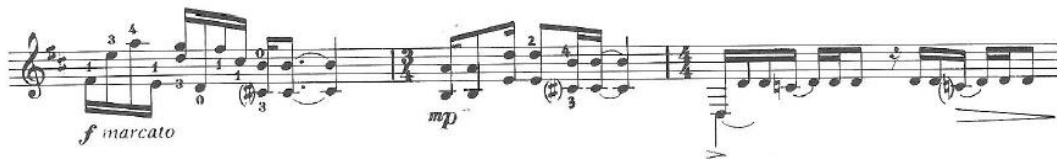
---

<sup>167</sup> Η σκέψη αυτή αποτελεί απόσταγμα της των μαθημάτων μου με Αντώνη Λιοπύρη, σύμφωνα με τον οποίο: “Απλό πράγμα η χαρά, δεν θέλει πολλά για να εκφραστεί, σε αντίθεση με την πολυπλοκότητα της λύπης”.

πυλώνα και αρθρώνεται με βαρύτητα και γεμάτο ήχο. Η μεσαία φωνή λαμβάνει το ρυθμομελωδικό μοτίβο και συνεπώς αρθρώνεται καθαρά, με ιδιαίτερη προσοχή στο να είναι πάντοτε ελαφριά και να μην επισκιάζει τις εξωτερικές φωνές. Τέλος, η ψηλότερη φωνή φέρει την παραλλαγμένη μορφή του λυρικού θέματος και ως εκ τούτου αρθρώνεται με πλατιά ατάκα με χρήση *apoyando* και ζεστό ηχόχρωμα. Όταν προστίθενται οι επιπλέον φωνές η άρθρωση γίνεται αναγκαστικά μέσω *tirando*. Ωστόσο, η ισορροπία του ήχου παραμένει απaráλλαχτη, καθώς ο όγκος της *apoyando* αθρωμένης μονοφωνικής κίνησης αντικαθίσταται από τον όγκο των δύο και στην συνέχεια τριών φωνών σε παράλληλη κίνηση. Στα μ. 61–65 η μελωδία περνάει στο μπάσο, το οποίο αρθρώνεται πιο έντονα και με χρήση *vibrato*. Για να παιχτούν οι παράλληλες τρίτες στην 4η και 5η χορδή χρησιμοποιείται ένα ενιαίο χτύπημα του αντίχειρα, το οποίο αφενός προσδίδει όγκο και ένταση και αφετέρου δίνει ομοιογένεια στον ήχο. Η ψηλότερη φωνή λαμβάνει το ρυθμομελωδικό μοτίβο και αποκτά συνοδευτικό χαρακτήρα. Κορυφώνεται μετά από ένα *crescendo* στο μ. 67, όπου και επανέρχεται η αρχική υφή της ενότητας. Η μεγαλύτερη, όμως, κορύφωση έρχεται στα μ. 72–75, όπου και συντελείται η μεγαλύτερη δυναμική έξαρση της ενότητας την στιγμή που η μελωδική γραμμή φτάνει στην ψηλότερή της έκταση σε όλο το έργο, με κορυφαία νότα την Φα5. Ακολουθεί η αποκλιμάκωση στα μ. 76–79, με κύρια μέριμνα τη δυναμική διάκριση των συγχορδιών από το μπάσο και την ξεκάθαρη προβολή της μελωδικής πορείας μέσα από τις συγχορδίες.

Στην Ενότητα Γ αναγράφεται εκ νέου η ένδειξη ***Più Mosso*** και υιοθετείται το ίδιο tempo με αυτό της Ενότητας Β. Οι δύο ενότητες μοιράζονται, εξάλλου, έναν κοινό χαρακτήρα, με χρήση συνεχόμενων γρήγορων αξιών και κοινό θεματικό υλικό, διαφοροποιούνται ωστόσο στην υφή και την διαχείριση του υλικού. Ο τρόπος σημειογραφίας δεν υποδηλώνει διάκριση των φωνών, είναι, εντούτοις, ξεκάθαρη η εκ νέου εμφάνιση του τρίφωνου πολυφωνικού πλέγματος, το οποίο εδώ δομείται μέσω της αρπιστικής ανάλυσης συγχορδιών 7ης στο τονικό περιβάλλον της Ρε Μείζονας (μ. 82–93) και της Φα ελάσσονας (μ. 94–107). Η χαμηλότερη φωνή φέρει την χαρακτηριστική κατιούσα κίνηση του λυρικού θέματος σε εναλλασσόμενα πολυρυθμικά σχήματα, ενώ οι ψηλότερες δύο λειτουργούν συμπληρωματικά. Καθαυτόν τον τρόπο, ερμηνευτικά προτάσσεται η χαμηλότερη φωνή σε όλη την

διάρκεια της ενότητας, με ιδιαίτερη προσοχή στην ανάδειξη των πολυρυθμικών σχημάτων, αλλά και του τραγουδιστικού χαρακτήρα, ώστε να μην χάνεται η μακροδομική αναφορά στο υλικό της Ενότητας Α. Η δυναμική διακύμανση της μελωδικής γραμμής σχετίζεται αντιστρόφως ανάλογα με την μελωδική της πορεία, δηλαδή ανιούσα δυναμική πορεία σε μια κατιούσα μελωδική. Καθαυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα στοιχείο έκπληξης, το οποίο συνδράμει καταλυτικά στο αίσθημα έντασης και αυξάνει την αντίθεση μεταξύ των συνεχόμενων και των συγκοπτόμενων ρυθμικών σχημάτων που δομούν την ενότητα, όπως φαίνεται στο παράδειγμα.



**Παράδειγμα 40:** Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, *Balada de la Doncella Enamorada*, μ. 83–85.

Στα μ. 97–102 συντελείται η κορύφωση της Ενότητας Γ, αλλά και όλου του τρίτου μέρους με την χρήση αρπιστικών φιγούρων πάνω σε μια πολυσυγχορδία Σολ ελάσσονας/Φα μείζονας, η οποία εν τέλει κρούεται σε δυναμική *ff* με την χρήση *rasgueado*, προσδίδοντας δυναμική κορύφωση και ένα έντονο ένρινο διαπεραστικό ηχόχρωμα και φέρνοντας την πλήρη αντίθεση με το ηχοτοπίο της Ενότητας Α που θα ακολουθήσει για το τελικό κλείσιμο της Μπαλάντας.

## Συμπεράσματα

---

Αφού έχει εξεταστεί η παραγωγική σκέψη στην παρούσα μελέτη και παρατηρηθεί η εφαρμογή των αποτελεσμάτων της με εποικοδομητικό τρόπο τόσο κατά τη διάρκεια της έρευνας και της καταγραφής, όσο και στη διαμόρφωση της τελικής ερμηνείας, είναι δυνατή η παράθεση ορισμένων συμπερασμάτων.

Κατέστη σαφές ότι, μέσα από μια συνεχώς ανανεούμενη και αλληλοτροφοδοτούμενη διαδικασία μεταξύ της αναλυτικής και της ερμηνευτικής προσέγγισης, η έρευνα απέκτησε σταθερά νέες διαστάσεις εμβάθυνσης, οι οποίες υποστήριζαν και υποστηρίζονταν εξίσου από τις δύο διαδικασίες. Διαπιστώθηκε ότι η αμοιβαία επιρροή των δύο πλευρών εμπλούτιζε την πορεία της μελέτης, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, με αποτέλεσμα αυτή η δυναμική αλληλεπίδραση να συνεισφέρει στη διαμόρφωση μιας ισχυρής αναλυτικής και ερμηνευτικής αντίληψης.

Η προσέγγιση αυτή βασίστηκε στην όλο και μεγαλύτερη εξοικείωση με το έργο, στην αξιολόγηση, τις αναθεωρήσεις, τις αμφιβολίες και τις αντιδράσεις στις αναλυτικές και ερμηνευτικές επιλογές, ενώ παράλληλα αναπτύχθηκαν έγκυρα επιχειρήματα στηριζόμενα σε μουσικά και εξωμουσικά δεδομένα. Συγκεκριμένα, το ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, καθώς και η θεωρητική βιβλιογραφία, ενίσχυσαν την εγκυρότητα και την αποτελεσματικότητα της μεθόδου, εξασφαλίζοντας αξιόπιστα αποτελέσματα στην ανάλυση και ερμηνεία. Και φυσικά η εξέταση των φιλολογικών αναφορών και προεκτάσεων προσέδωσε μια βαθύτερη διάσταση στην ερμηνευτική δόμηση του έργου. Το τελικό ερμηνευτικό αποτέλεσμα είναι το αμάγαλμα αυτών των παραμέτρων, με στόχο να αναδειχθεί αφενός η συνθετική πρόθεση και αφετέρου η προσωπική ερμηνεία.

Ως προς το συγκεκριμένο έργο, η εξέταση της βιογραφίας του συνθέτη, των συνθετικών περιόδων του και της σχέσης του με την Κούβα και την ιστορία της συνέδραμε καθοδηγητικά στην πολύπλευρη κατανόηση του *El Decameron Negro*.

Ειδικότερα, καθίσταται σαφές πως η ίδια η ιστορία της κουβανικής κουλτούρας και η συνακόλουθη ώσμωση πληθώρας ετερόκλητων στοιχείων σε μια νέα πολιτιστική ταυτότητα αποτελεί ταυτοτικό στοιχείο του συνθετικού ιδιώματος του Brouwer, ιδιαίτερα όσον αφορά την τρίτη και τρέχουσα συνθετική του περίοδο. Η έμπνευση και αναφορά στην αφρικάνικη λαϊκή παράδοση δίνει ένα νέο πρίσμα στο μοντερνιστικό στυλ γραφής και δημιουργεί ένα ύφος πρωτότυπο, εθνικό και συνάμα οικουμενικό. Αυτό υποστηρίζεται περαιτέρω από τις αρχετυπικές αναφορές που προκύπτουν από το *Das Schwarze Dekameron* του Frobenius, αφού ζητήματα όπως ο έρωτας, ο πόλεμος και ο κοινωνικός στιγματισμός δεν γνωρίζουν τοπικά ή χρονολογικά σύνορα.

Η αμφίδρομη δυναμική σχέση ερμηνείας–ανάλυσης συνέδραμε στην αποσαφήνιση του τρόπου γραφής του Brouwer και ανέδειξε με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο την διαλεκτική και οργανική σχέση των διαφορετικών μουσικών παραδόσεων στην μουσική του. Η θεώρηση, αρχικά, της φόρμας άνοιξε τον δρόμο στην εμβάθυνση της ερμηνείας, ώστε η λειτουργικότητα της συνθετικής μορφής να συνάδει με την αντίστοιχη λειτουργικότητα της ερμηνευτικής δόμησης. Η κατανόηση της προέλευσης του φθογγικού υλικού και των ρυθμομελωδικών μοτίβων, σε συνδυασμό με τις τεχνικές επεξεργασίας και διαχείρισης του υλικού, έδωσε απαντήσεις στα περισσότερα ζητήματα περί άρθρωσης και φραζαρίσματος, τόσο σε μικροδομικό, όσο και σε μακροδομικό επίπεδο. Τέλος, η εμπειρική συνιστώσα, όπως εννοείται από τον όρο *informed intuition* του John Rink, συνέβαλε στην καθολική και οργανική θεώρηση της ερμηνευτικής δόμησης, καθώς η κιθάρα αποτελεί ένα κατεξοχήν ιδιωματικό όργανο, η φυσιολογία του οποίου συχνά επηρεάζει την συνθετική του γραφή.

Κλείνοντας, θεωρώ πως η εν λόγω εργασία μου έδωσε αμέτρητα νέα εφόδια και τρόπους σκέψης πάνω στην καθολική μουσική πραγμάτωση, η οποία λαμβάνει υπόψη πλήθος μουσικών και εξωμουσικών παραμέτρων. Η ερευνητική μου ενασχόληση μου απέδειξε με εγκυρότητα πως η μουσική (όπως και κάθε μορφή ανθρώπινης δραστηριότητας) επηρεάζεται από ένα συνονθύλευμα πολιτισμικών, κοινωνικοπολιτικών και προσωπικών παραγόντων και πως η ενδελεχής εξέτασή τους σε συνδυασμό με την καθιερωμένη ερμηνευτική προσέγγιση (δηλαδή μέσω

της ανάλυσης και της εξοικείωσης με την εκάστοτε κοινή πρακτική) αποτελεί τον πλέον ενδεδειγμένο και ενημερωμένο τρόπο προσέγγισής της από τον εκάστοτε ερμηνευτή. Η εν λόγω διαδικασία είναι προφανώς ατέρμονη και εγείρει μονίμως νέα ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία θα χαρώ να εξερευνήσω μέσω της διττής μου ικανότητας ως ερμηνευτής και μουσικολόγος.

## Βιβλιογραφία

---

Agawu, V.Kofi. "The Rhythmic Structure of West African Music." *The Journal of Musicology* Vol. 5, No. 3 (Summer, 1987): 400–418. Ανακτήθηκε στις 24/06/2024. <https://www.jstor.org/stable/763699>.

Béhague, Gerard. "Ortiz (Fernández), Fernando." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 18/07/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20509>.

Béhague, Gerard & Robin Moore. "Cuba, Republic of." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 24/6/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06926>.

Betancourt, Rodolfo. "A Close Encounter with Leo Brouwer," *Guitar Review*, no. 112. Άνοιξη, 1998.

Boshoff, Marthinus Christofel. "Idiomatism in Chromatic Solo Guitar Works of Leo Brouwer." M. Mus. Dissertation, University of Pretoria, 2010.

Bradford, Werner. "Leo Brouwer – Sheet Music and Lessons for Classical Guitar." 2020. Ανακτήθηκε στις 03/05/2024. <https://www.thisisclassicalguitar.com/leo-brouwer-sheet-music-lessons-classical-guitar/>.

Century, Paul Reed. "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 8/6/2024. <https://www.jstor.org/stable/780096>.

Century, Paul Reed. "Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in The Solo Guitar Music of Leo Brouwer" MA diss., University of California, 1985.

Century, Paul Reed. "Principles of Pitch Organization in Leo Brouwer's Atonal Music for Guitar." PhD diss., University of California, Santa Barbara, 1991.

Clarke, Eric. "Understanding the Psychology of Performance." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 59–72. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Clerch, Joaquin. "Brouwer – El Decameron Negro, Joaquin Clerch, Repertoire, 3 parts, 58:53 Mins.", Διαδίκτυακό masterclass, 31/5/2019, Βίντεο, 58:53. <https://www.tonebase.co/guitar-course/joaquin-clerch-teaches-el-decameron-negro-by-leo-brouwer>.

Cone, Edward T. "The pianist as a critic." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 241–253. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Crago, Bartholomew. "Some Rhythmic Theories Compared and Applied in an Analysis Of *El Decameron Negro* by Leo Brouwer" MA Diss., McGill University, 1991.

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 17/06/2024. <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>.

Da Silva, Felipe Augusto Vieira. "El Decameron Negro de Leo Brouwer: Epopéias do hiper-romantismo." PhD diss., Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

Daly, Andy. "Leo Brouwer (1939–)." 2020. Ανακτήθηκε στις 21/05/2024. <http://www.musicweb-international.com/brouwer/>.

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

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

Fox, Christopher. “Neue Einfachheit.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 6/8/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51675>.

Hagedorn, Katherine. “Clave.” Στο *Grove Music Online*. 16/10/2013. Ανακτήθηκε στις 21/6/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248920>.

Harwood, Ian. “Barring (iii).” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 20/7/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53731>.

Heck, Thomas F. “Aguado (y Garcia), Dionisio.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 17/07/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00319>.

Heck, Thomas F. “Tárrega (y Eixea), Francisco.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 17/07/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27525>.

Heck, Thomas F., & Purcell, Ronald C. “Pujol Vilarrubí, Emíli.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 17/07/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22541>.

Heck, Thomas F., Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev, και Gerhard Kubik. “Guitar.” Στο *Grove Music Online*, 2001. Ανακτήθηκε στις 28/11/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>.

Hill, Peter. “From score to sound.” Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 129–143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Hood, Alison. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. Farnham: Ashgate, 2014.

Howat, Roy. "What do we perform?" Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 3–20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

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.

Kostka, Stefan και Santa, Matthew. *Materials and Techniques of Post–Tonal Music*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2018.

Kronenberg, Clive. "Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a 'Universal Language.'" *Tempo* 62, no. 245 (2008): 30–46. Ανακτήθηκε στις 15/06/2024. <https://www.jstor.org/stable/40072820>.

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.

Kubik, Gerhard & Robotham, Donald Keith. "African music." *Encyclopedia Britannica*. 27/05/2024. Ανακτήθηκε στις 13/6/2024. <https://www.britannica.com/art/African-music>.

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.

McKenna, Constance. "An Interview with Leo Brouwer." *Guitar Review* no.75 (1988). Ανακτήθηκε στις 17/6/2024. <http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.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.).

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.

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.

Piza Antoni, "The Music of Africa." The APIZA Project. Ανακτήθηκε στις 16/9/2024.

Rodríguez, Victoria Eli. “Brouwer (Mezquida), Leo.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 14/03/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>.

Rodríguez, Victoria Eli. "Ardévol (Gimbernat), José." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 18/7/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01201>.

Rink, John. “Analysis and (or?) performance.” Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 35–58. Cambridge: 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.

Sakallieros, Giorgos. “Kotsiolēs, Kōstas.” Στο *Grove Music Online*. 03/09/2014. Ανακτήθηκε στις 14/03/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270920>.

Schiano, Michael J. "Grundgestalt." Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 22/11/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11868>.

Strizich, Robert, & Tyler, James. “Rasgueado.” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 20/06/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22914>.

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

Tran, Kim Nguyen. "The Emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity." Senior Honor Thesis, Dartmouth College Music Department, 2007.

Walls, Peter. "Historical performance and the modern performer." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 17–34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Εφραιμίδου, Ελένη. «Η Σονάτα [No. 1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer: από την υφολογική προσέγγιση στη μουσική ερμηνεία». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.

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.

## Παράρτημα

---

la guitare contemporaine  
collection rafael andia

leo brouwer

EL DECAMERON NEGRO

pour guitare



éditions musicales  
transatlantiques  
paris



The musical score consists of eight staves. The first staff features a melodic line starting with an *a* (accents) and *m* (marcato) dynamic, followed by *i m i* (fingerings) and a *ten.* (tenuto) section. Chord diagrams for C6 and C4 are shown. The second staff includes a first ending (*1<sup>o</sup> C4*) and a second ending (*2<sup>o</sup> legato*) with *a Tempo* marking. Dynamics range from *mp* to *f*. The third staff shows a *cresc.* (crescendo) leading to *mp*. The fourth staff continues the melodic line with *f* and *mp* dynamics. The fifth staff features a *f* dynamic, a *p* dynamic section with a *XII VII* chord diagram, and a *p oscuro* (dark piano) section. The sixth staff includes chord diagrams for C3, C1, and C4, with a *poco* (decrescendo) marking. The seventh staff has a *dolce* (sweet) marking and a *poco* marking. The eighth staff includes a *Rall.* (Ritardando) section and a final *C4* chord diagram.

Tempo I'

Chords: C1, C1

Dynamics: *p*

Un poco sostenuto

Chords: C9

Dynamics: *1<sup>o</sup> dolce sub.*, *2<sup>o</sup> f*

Articulation: *m*, *i*, *m*, *i*, *a*

Chords: C9, C6, C9

Dynamics: *poco ten.*, *cresc.*

Chords: C7, C9

Articulation: (3), (4), (6), (6), (3), (4)

Chords: C9

Dynamics: *f*, *p*, *f marc.*

Articulation: *a*, *i*, *m*, *i*, *m*, *a*

Chords: C5

Dynamics: *p*

Dynamics: *mf*, *p*, *cresc*

Tranquillo

C5 C8 C5 C1

C3

Tempo I'

*p*

*pp*

legato

*cresc.*

Vivo

*f* molto

*a i m i*

*p*

*ff*

II. La Fuite des Amants par la Vallée des Échos  
LA HUIDA DE LOS AMANTES POR EL VALLE DE LOS ECOS

LEO BROUWER  
(1981)

**A** Declamato pesante

**B** Presage

**C** Primer Galope de los Amantes  
Poco a poco accel. - - - -

*pp* (2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>, = rapido)

(cresc. 3<sup>o</sup> et 4<sup>o</sup>)

*f* molto

dim. poco a poco

*pp* crescendo

Allargando

**D Presagio**

**E Declamato** *corto* *tambora* **F Recuerdo (Tranquillo)**

**C4**

**G Por el Valle de los Ecos**  
 Rapido (galopante) (eco) (como resonancia)  
*resonante (eguale)* *p<sub>sub.</sub> legato* *pp* *marcato (eguale)*  
*f<sub>sub.</sub>*

(eco) *p<sub>sub.</sub>* *pp* *f* (simile)

(eco) *p<sub>sub.</sub>* *f*

(eco) *p<sub>sub.</sub>* *f*



9

*f* marcato *p sub.* Rall. e dim. (5) (6) XII VII

**I Epilogo (lentamente)**

*mf* *p* Rall. (4) (1) (*pp*)

**III. Ballade de la Demoiselle Amoureuse**  
*BALLADA DE LA DONCELLA ENAMORADA*

LEO BROUWER  
(1981)

Moderato *p i*

*p i* sempre lirico Rall. Rit.

*a Tempo* C5

*Piú mosso*

*im mi im mi*

C3

C 2

*mf*

Cedendo -- a Tempo

(4) (4) 4 (3) (3) 2

4 0 2 4 0

*mf*

*p i p i p i*

C 2

*mf*

*p i p i p i*

C 2

*mf*

C 1 *m i* C 1 *m i*

*mf*

*m i* C 1 C 3

C 5 C 3

C5 4-4  
 (3) (2)  
 am am  
 p

(2) C1

C7  
 (6) 2 4 0  
 p i p i P i

C7  
 2 2 4 (5) 0  
 legato am

Rall. Cedendo Poco ritenuto  
 C7  
 legato

Tranquillo (T° I°) al ⌘ Rall. Più mosso (T° II°)

C2  
 3 4 (3) 3  
 f marcato mp

C2 C4  
 (4) 0 2 4  
 p

C5 C7

C1

(d. vib.) (d. vib.)

C5

mi p a mi p

C5

rasg.

C5

f p mf

C7

f p mf cantando

Un poco sostenuto

molto marcato

Tempo I°

al

Cedendo

C3

Rall. pizz

p