

IDIOMATIEK IN GESELEKTEERDE SOLO KITAARWERKE VAN  
LEO BROUWER

MARTHINUS CHRISTOFFEL BOSHOFF

# **Idiomatiek in geselekteerde solo kitaarwerke van Leo Brouwer**

**Mini-verhandeling deur**

**Marthinus Christoffel (Thinus) Boshoff**

**ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad  
MMus (Uitvoerende Kuns)**

**in die Departement Musiek  
Fakulteit Geesteswetenskappe  
Universiteit van Pretoria**

**Studieleier: Mnr A P J Jordaan**

**Julie 2010**



**Leo Brouwer (1939- )**



## INHOUDSOPGAWE

### HOOFSTUK 1

#### Inleiding

1.1 Sleutelwoorde	1
1.2 Motivering	1
1.3 Agtergrond	2
1.4 Doel van navorsing	4
1.5 Literatuuroorsig	4
1.6 Navorsingsvrae	8
1.7 Waarde van die studie	8
1.8 Afbakening van die studieveld	9
1.9 Navorsingsmetodes	9

### HOOFSTUK 2

#### Die geskiedenis en ontwikkeling van Leo Brouwer as komponis

2.1 Kubaanse politieke, sosiale en musikale ontwikkelings in die 20ste eeu	
2.1.1 Inleiding: Agtergrond en sosiale aangeleenthede	10
2.1.2 Politieke agtergrond	11
2.1.3 Musikale ontwikkelings	12
2.2 Biografiese inligting oor Leo Brouwer	
2.2.1 Inleiding: Die klassieke kitaar in die 20ste eeu	14
2.2.2 Biografiese inligting	14

### HOOFSTUK 3

#### Brouwer se eerste komposisiefase: 1956-1964

3.1 <i>Danza Caracteristica</i> (1957)	18
3.2 <i>Elogio de la Danza</i> (1964)	20
3.3 <i>Estudios Sencillos</i> Nos. 1-10 (1973)	22
3.4 Karaktereienskappe van die eerste komposisiefase	
3.4.1 Inleiding	30



3.4.2 Harmoniese gebruik	31
3.4.3 Algemene idiomatiek in die eerste komposisiefase	31
3.4.4 Kubaanse volksritmes	32

## HOOFSTUK 4

### Brouwer se tweede komposisiefase: Laat 1960's - vroeë 1970's

4.1 Wêreldwye tendense en stilistiese veranderinge	35
4.2 <i>Canticuum</i> (1968)	36
4.3 <i>La Espiral Eterna</i> (1971)	39
4.4 Aleatoriese elemente en onkonvensionele <i>timbrés</i>	47

## HOOFSTUK 5

### Neosimplisiteit: Brouwer se derde komposisiefase

5.1 Inleiding	49
5.2 <i>El Decameron Negro</i> (1981)	49
5.3 <i>Paisaje Cubano con Campañas</i> (1987)	56
5.4 <i>Sonata</i> (1990)	57
5.5 Minimalisme	60

## HOOFSTUK 6

### 'n Samevatting van die idiomatiek in geselekteerde solo kitaarwerke van Leo Brouwer

6.1 Inleiding	62
6.2 Brouwer se invloed op ander bekende hedendaagse komponiste en -spelers	62
6.3 Samevatting van bevindinge	
6.3.1 Samevatting van Kubaanse politieke, sosiale en musikale ontwikkelings	64
6.3.2 Samevatting van Brouwer se agtergrond	64
6.3.3 Samevatting van Brouwer se eerste komposisiefase	65
6.3.4 Samevatting van Brouwer se tweede komposisiefase	66



6.3.5 Samevatting van Brouwer se derde komposisiefase	68
6.4 Gevolgtrekking	70
<b>Bylaag: Terminologie</b>	<b>73</b>
<b>Bronnelys</b>	<b>74</b>
<b>Opsomming/ Summary</b>	<b>80</b>

# HOOFSTUK 1

## Inleiding

### 1.1 Sleutelwoorde

- Aleatoriese musiek
- Idiomatiek
- Kitaarkomposisie
- Kitaristiese elemente
- Komposisiefases
- Kubaanse kultuur
- Leo Brouwer
- Minimalisme
- Solo kitaarwerke
- Speelbaarheid/ Toeganklikheid

### 1.2 Motivering

Idiomatiek in musiek word volgens die *Harvard Dictionary of Music* (Apel 1971:401) beskryf as komposisies wat bedoel is vir die spesifieke instrument waarvoor dit gekomponeer is. Dit is vir komponiste belangrik om in 'n idiomatiese styl te kan komponeer. In orkestrasie word idiomatiek prakties toegepas aangesien elke instrument 'n eie karakter en sonoriteit het. Volgens Apel (1971) word die kwaliteit van 'n komposisie grotendeels bepaal deur die mate waartoe elke orkespart die tegniese en sonoriese elemente van die betrokke instrument bevorder, sonder om die perke van elke instrument te oorskry. Apel verduidelik dat in vroeë barokmusiek idiomatiek nie altyd beskou kan word as 'n waardige kriteria om 'n komponis of sy komposisies te beoordeel nie. Ons vind dat in barokmusiek komposisies soms nie gevorm is rondom 'n spesifieke instrument of stem nie, maar in die idiomatiek van 'n ander instrument. 'n Werk soos die *E-majeur Fuga* (BWV 878) van J.S. Bach (1685-1750) is byvoorbeeld nie in 'n klawesimbelstyl gekomponeer nie maar in 'n orrelstyl (Apel 1971:401).

Idiomatiek in solo kitaarwerke kan soos volg gedefiniëer word: musiek waar elemente wat eie is aan die instrument, of aspekte wat dit meer toeganklik maak vir spelers, gebruik word. Die term

“kitaristies” word ook algemeen gebruik om sulke komposisies wat eie aan die kitaar is, te beskryf. Die bekende klassieke kitaarspeler John Williams (1941- ) bespreek in ’n 1995 video opname *The Seville Concert* die term kitaristiese musiek. Williams stel dit as komposisies wat as egte kitaarmusiek beskou kan word, soos byvoorbeeld *Usher Valse* deur N. Koshkin (1956- ) of *Cordóba* deur I. Albéniz (1860-1909). Kitaristiese komposisies kan ook beskryf word as werke wat op geen ander instrument so goed klink soos wat dit op die kitaar klink nie.

Met inagneming van die kitaar se ingewikkelde tegniese vereistes het die Kubaanse komponis Leo Brouwer (1939- ) ’n unieke idiomatiese styl of idiomatiek vir die kitaar ontwikkel wat met die eerste oogopslag ingewikkeld lyk (en klink), maar steeds logies is en gemaklik onder die vingers lê. Ons sou dus kon sê Brouwer se skryfstyl is idiomaties asook kitaristies.

In hierdie mini-verhandeling sal Brouwer bekendgestel word aan die leser, en veral aan jong kitaarspelers wat nie vertrou is met sy werk nie. As kitaarspeler en onderwyser het die outeur ervaar dat komponiste wat vir die kitaar wil komponeer, die probleem ondervind dat die werke van bekende en suksesvolle kitaarkomponiste (soos byvoorbeeld Brouwer) nie genoegsaam ge-analiseer en bestudeer word nie. As gevolg hiervan ontstaan die gevaar dat onnodig ingewikkelde werke gekomponeer word, of dat bestaande idees herhaal word. Deur die idiomatiek in geselekteerde solo kitaarwerke van Leo Brouwer te bespreek en op ’n logiese en praktiese wyse te verduidelik, kan ’n belangrike bydrae tot hedendaagse kitaarkomposisie gemaak word omdat dit hoofsaaklik die jong kitaarkomponis kan help om sinvolle styl- en komposisiebesluite te maak.

### **1.3 Agtergrond**

Brouwer komponeer in uiteenlopende genres, waarby ingesluit kan word orkes- en kamermusiek, *concerto’s*, *jazz-rock* idiome en rolprentmusiek. Afgesien van sy enorme bydrae tot die kitaarreperatorium, word hy ook as een van die belangrikste figure in Kubaanse musiek en kultuur beskou. ’n Kubaanse invloed kom sterk na vore in die meeste van sy werke ongeag die onderliggende genre (Century 1987:151).



Brouwer is tans een van die komponiste wie se kitaarkomposisies baie uitgevoer word. Dit kan tot 'n groot mate daaraan toegeskryf word dat hy vormstrukture en ingewikkelde idees eenvoudig stel, en sy komposisies se kwaliteit van so 'n aard is dat dit esteties aantreklik en steeds redelik maklik speelbaar is. Sy werke maak gereeld deel uit van konsertprogramme regoor die wêreld en bekende spelers soos Costas Cotsiolis, Elena Papandreou, Flavio Cucchi, John Williams en Julian Bream het merkwaardige opnames van sy werke gemaak.

Brouwer se werke kan in drie komposisiefases verdeel word (Rodriguez 2001:437). Die eerste periode (1956-1964) sluit sy vroeë liedverwerkings en oorspronklike solo kitaarwerke in. Hierdie fase toon 'n sterk invloed van Kubaanse volksmusiek. Brouwer se eerste solo kitaarkomposisies is in 1956 gepubliseer, en baie van sy vroeë werke (1956-1959) is ongedateer. Sy werke in die eerste fase is:

- *Suite No. 2*
- *Piezas sin titulos* nr. 1-3
- *Fuga* nr. 1
- *Two Popular Cuban Themes: Cancion de Cuna & Ojos Brujos*
- *Two Popular Cuban Airs: Guajira Criolla & Zapateado*
- *Danza del Altiplano*
- *Variations on a Piazzolla Tango*
- *Cancion Triste*
- *Preludio* (1956)
- *Danza Caracteristica* (1957)
- *Tres Apuntes* (1959)
- *Elogio de La Danza* (1964)
- *Etudes Simples* (nr. 1-10) (1972)<sup>1</sup>
- *Etudes Simples* (nr. 11-20) (1983)

Gedurende die middelperiode (laat 1960's tot vroeë 1970's) volg Brouwer *avant-garde* tendense deur aleatoriese elemente te gebruik en met onkonvensionele *timbrés* te eksperimenteer. Die werke uit hierdie periode is:

- *Un Dia de Noviembre* (1968)
- *Canticuum* (1968)
- *La Espiral Eterna* (1971)
- *Parabola* (1973)
- *Tarantos* (1974)

---

<sup>1</sup> Alhoewel die *Etudes Simples* (nr. 1-20) eers in 1972 en 1983 gepubliseer is, word dit beskou as deel van Brouwer se eerste komposisiefase.

Die derde periode begin in die 1980's wat Brouwer self as neo-simplisties en ook as neo-romanties beskryf (Rodriguez 2001:437). Solo kitaarwerke uit die derde fase is:

- *El Decameron Negro* (1981)
- *Preludios Epigramaticos* (1981)
- *Variations on a theme of Django Reinhardt* (1984)
- *Paisaje Cubano con Campañas* (1987)
- *Sonata* (1990)
- *Rito de los Orishas* (1993)
- *Paisaje Cubano con Tristeza* (1996)
- *Hika: In Memoriam of Toru Takemitsu* (1996)
- *An Idea (Passacaglia for Eli)* (1999)
- *Viaje a la Semilla* (2000)
- *Nuevos Estudios Sencillos nos. 1-10* (2003)
- *Sonata no. 2* (2008)

#### 1.4 Doel van navorsing

Die navorsing oor idiomatiek in geselekteerde solo kitaarwerke van Leo Brouwer het ten doel om sy solo kitaarwerke uit elk van drie komposisiefases te bestudeer en 'n duidelike beeld van sy ontwikkeling as komponis en idiomatiese skryfstyl te kry. 'n Sekondêre doel van die navorsing is om te bepaal tot watter mate politieke en kulturele omstandighede in Kuba Brouwer beïnvloed het om hierdie idiomatiese styl te ontwikkel.

#### 1.5 Literatuuroorsig

Heelwat navorsing oor Brouwer se werk en lewe is reeds gedoen, met Paul Reed Century en Clive Kronenberg wat die belangrikste bydraes lewer.

In die tydskrifartikel "Leo Brouwer: a portrait of the artist in socialist Cuba" bespreek Century (1987) Brouwer as politieke en sosiale figuur in post-revolusionêre Kuba aan die hand van sy bydraes en invloedryke posisies in die Kubaanse musiekkultuur. Sy posisies as hoof van die musiekafdeling van die Kubaanse filminstituut (ICAIC), musiekadviseur van die Kubaanse Minister van Kultuur en hoofdirigent van die Havana simfonie-orke, word bespreek. Century beskou sy artikel as 'n "portret" van Brouwer, eerder as 'n uitgebreide tegniese bespreking van sy komposisies. Hy handhaaf hierdie siening op grond van Brouwer se stelling: "The total world surrounding the composer is essential to a complete appreciation of his music" (Century

1987:152). Die artikel bespreek ook algemene Kubaanse kultuur met verwysing na Brouwer se musikale ontwikkeling en biografiese agtergrond.

In sy meestersgraadverhandeling volg Century (1985) 'n baie soortgelyke benadering ten opsigte van die bespreking van die idiomatiek in geselekteerde solo kitaarwerke van Leo Brouwer. Uit sy titel *Idiom and intellect: stylistic synthesis in the solo guitar music of Leo Brouwer* kan afgelei word dat die stilistiese elemente met verwysing na Brouwer se idiomatiek en filosofiese denkwyses bespreek word. Century (1985: VI) verduidelik in die volgende aanhaling wat die kern van sy studie is:

The study reveals that Brouwer's approach to composition is continually guided by organizing principles from other art forms and by a process of synthesis. Functional distinctions between popular and art music are blurred. In the solo guitar music a synthesis between intellect (the musical conception) and idiom (technical accessibility on the instrument) is achieved.

Brouwer se eie aantekeninge oor sy idees vir komposisie word in Century se meestersgraadverhandeling vir die eerste keer van Spaans na Engels vertaal en dit verskaf inligting oor al Brouwer se solo kitaarwerke. In gedetailleerde analyses van *El Decameron Negro* en *La Espiral Eterna* wys Century op die kontrasterende karakter van die twee werke, en verduidelik hoe elkeen tiperend is van 'n ander stylperiode van Brouwer.

Brouwer se atonale musiek, wat veral kenmerkend is van sy tweede komposisiefase, word in Century se doktorsgraadverhandeling *Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar* (Century 1991) bespreek. Gedurende hierdie periode het Brouwer met die spanning tussen intervalle in atonale musiek geëksperimenteer. Brouwer se gebruik van idiomatiese kitaarvingerssettings om spanning aan sekere toonhoogtes en spesifiek geordende intervalle te gee, word bespreek. Century plaas hierdie tendens in die konteks van Kubaanse kunsmusiek in die twintigste eeu. Werke soos *Canticuum*, *La Espiral Eterna* en *Parabola* word analities bespreek.

Die elektroniese tydskrifartikel in *Guitarra* (Kronenberg 1999) beklemtoon die pedagogiese waarde van Brouwer se *20 Etudes Simples* vir jong kitaarspelers.<sup>2</sup> Vir sy meestersgraadverhandeling fokus Kronenberg (2000) hoofsaaklik op Brouwer se solo kitaarwerke en aspekte van Kubaanse kultuur gedurende sy eerste komposisiefase (1956-1964). Met behulp van analyses gee Kronenberg aandag aan die idiomatiese en pragmatiese kitaartegnieke (gemik op onervare spelers), asook nasionalistiese en tradisionele Afro-Kubaanse elemente wat deur meer gevorderde komposietegnieke vertoon word (Kronenberg 2000: i).

Kronenberg doen verdere navorsing in die artikel “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a Universal Language” (Kronenberg 2008) waar Brouwer se tweede en derde komposisiefases kortliks op soortgelyke wyse as in sy meestersgraadverhandeling (Kronenberg 2000) bespreek word. Geen analyses is ingesluit nie. Die artikel fokus op Brouwer se vermoë om in soveel verskillende genres te komponeer dat sy werksywyses en styleienskappe as ’n “universele taal” beskou kan word. Hiermee word bedoel dat mense van verskillende kulture aanklank vind by Brouwer se werke. In dié sin is Brouwer dus ’n kommersieel suksesvolle komponis.

Suzuki (1981) plaas heelwat klem op Brouwer se tweede komposisiefase, met besprekings en analyses van al die werke uit daardie periode. Aangesien dit reeds in 1981 gepubliseer is, word die derde komposisiefase vanselfsprekend nie behandel nie. Brouwer se geskiedenis en ontwikkeling word met verwysing na Kubaanse dansritmes in sy vroeëre werke geïllustreer. Die idiomatiese styl en kitaartegnieke van die eerste periode word ook bespreek:

The idiomatic treatment of the guitar is a critical aspect of Brouwer’s music for the instrument. His rapid development as a performer testifies to his complete understanding of the guitar. This thorough knowledge of technique and his creative imagination led to the construction and development of a number of idiomatic structures (Suzuki 1981:74).

Deur middel van ’n uitgebreide analise van *El Decameron Negro* verduidelik Crago (1991) ritmiese teorieë wat deur Brouwer gebruik word. *El Decameron Negro* is ’n goeie voorbeeld van die ontwikkeling wat in Brouwer se derde “neo-simplistiese” komposisiefase aangetref word.

---

2 Guilherme Vincens se “Study Guide on Leo Brouwer’s First 10 Simple Studies for Guitar” (2008) is ’n soortgelyke artikel wat die eerste 10 studies in meer detail analiseer en as ’n studiehulp dien. Michael Decker het ook ’n artikel oor Brouwer se *20 Etudes Simples* geskryf: “The style and Idiomatic techniques of Estudios Sencillos by Leo Brouwer” (1986).

Crago bespreek dit teen die agtergrond van ander ritmiese teorieë deur musiekfilosowe soos Leonard Cooper, Grosvenor Meyer en William Benjamin.

Tran (2007) ondersoek die ontstaan en ontwikkeling van Brouwer se styl gedurende sy verskillende komposisiefases. Soortgelyk aan Century (1987) beklemtoon Tran se werk die sosiale en politieke kultuur in Kuba, met minder klem op die spesifieke idiomatiese elemente in Brouwer se komposisietegnieke. Die bespreking van die onderskeie komposisiefases is goed gestruktureer, maar verwys net na enkele van Brouwer se solo kitaarwerke. Politieke ontwikkelings voor en na die Kubaanse revolusie word in fyn besonderhede bespreek.

In die volgende onderhoude verduidelik Brouwer self van sy teorieë en werkswyses:

- Betancourt, R. A close encounter with Leo Brouwer: Festival Internacional de Agosto. *Guitar Review*, spring 1998: 2-5.
- Cooper, C. Binary rhythm: Leo Brouwer in Rome. *Classical Guitar*, December 1996: 11-14.
- Kronenberg, C. Meeting Cuban composer Leo Brouwer. *Guitar Review*, Summer 2004: 5-8.
- McKenna, C. Interview with Leo Brouwer. *Guitar Review*, summer 1988: 1-6.

Eduardo Fernández (1952- ) het 'n uitgebreide analise gedoen met die titel *Cosmology in Sounds (on Leo Brouwer's La Espiral Eterna)* (Fernández 1998). *La Espiral Eterna* dien as 'n sleutelement in Brouwer se tweede fase en dit wys duidelik sy akademiese benadering tot kitaarkomposisie. In hierdie analise beskryf Fernández Brouwer se bedoeling met die werk.

Biografiese inligting oor Leo Brouwer word slegs in enkele bronne gedokumenteer: Rodriguez (2001) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; Wade (1980) in *Traditions of the Classical Guitar*, en Wade (2001) in *the Concise History of the Classical Guitar*. Wade (2001) bespreek Brouwer en ook ander hedendaagse kitaarspelende komponiste soos Stephan Rak (1945- ) en Roland Dyens (1955- ).

Twee tydskrifartikels uit *Guitar Review* deur Carlos Molina is ander belangrike bronne. Die eerste, "Guitarists of Cuba" (1988), is relevant want dit bespreek Brouwer en ander Kubaanse kitaarspelers soos Isaac Nicola, Hector Garcia, Manuel Barrueco en Ricardo Iznaola. Die

tweede artikel, “The Guitar in Cuba: History, Contributions and Evolution; From its Beginnings to the Present” (1988), behandel die geskiedenis van die kitaar in Kuba.

Partiture van die volgende komposisies sal gebruik word:

- Brouwer, L. 1964. *Elogio de la Danza*. Mainz: Schott.
- Brouwer, L. 1968. *Canticuum*. Mainz: Schott.
- Brouwer, L. 1971. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott.
- Brouwer, L. 1972. *Danza Caracteristica*. Mainz: Schott.
- Brouwer, L. 1973. *10 Etudes Simples*. Paris: Max Eschig.
- Brouwer, L. 1982. *El Decameron Negro*. Paris: Edition musicales transatlantiques.
- Brouwer, L. 1987. *Paisaje Cubano con Campañas*. Milano: Ricordi.
- Brouwer, L. 1990. *Sonata*. Madrid: Edition musicales transatlantiques.

## 1.6 Navorsingsvrae

### 1.6.1 Hoofnavorsingsvraag

Tot watter mate dra die idiomatiek in Leo Brouwer se solo kitaarwerke by tot die ontwikkeling in sy komposisiestyl?

### 1.6.2 Sekondêre navorsingsvrae

- Hoe is Brouwer se ontwikkeling as komponis beïnvloed deur kulturele en politieke omstandighede in Kuba? (Hoofstuk 2)
- Hoe kan begrip van Brouwer se idiomatiek vir kitaarkomponiste en -spelers van hulp wees? (Hoofstuk 3-6)

## 1.7 Waarde van die studie

Deur 'n suksesvolle en ervare komponis soos Brouwer van nader te beskou, kan unieke aspekte van sy werkswyse uitgelig word. Hierdie idiomatiese elemente kan as 'n bron van inspirasie vir komponiste dien deur 'n moontlike logika vir die komplekse proses van kitaarkomposisie voor te stel. 'n Bespreking van Brouwer se kitaar idiomatiek kan 'n belangrike bydrae tot hedendaagse kitaarkomposisie maak deur kitaarkomponiste te help om sinvolle styl- en komposisiebesluite te maak. Die waarde van hierdie mini-verhandeling word verder versterk deurdat Brouwer, wat 'n baie suksesvolle maar in nie-kitaarkringe 'n relatief onbekende komponis is, meer bekendgestel word.

## 1.8 Afbakening van die studieveld

Die navorsing dek nie die totale spektrum van Brouwer se komposisies in die onderskeie *genres* nie. Slegs enkele van sy solo kitaarwerke, waar sy unieke idiomatiek in voorkom, sal bespreek word. Die navorsing sal poog om die ontwikkeling in hierdie styleienskappe aan te dui. Slegs bekende kitaarkomponiste wie deur Brouwer beïnvloed is, word bespreek.

## 1.9 Navorsingsmetodes

Die aanvanklike inligting is verkry deur 'n literatuurstudie van die beskikbare bronne. Inligting is versamel deur boeke, internet-en tydskrifartikels, nagraadse verhandelings, musiekpartiture, opnames en genoteerde onderhoude. Hierdie inligting sal verwerk word deur bevindinge en kommentare te vergelyk, en elke navorser se benadering te bespreek. Belangrike aspekte van Brouwer se idiomatiese komposisiestyl sal uitgelig word en daar sal gevolgtrekkings en voorstelle vir verdere studie gemaak word.

Volgens Mouton (2001:172) word hierdie navorsing hoofsaaklik gekategoriseer as 'n lewensgeskiedkundige metodologie. Dit kan ook verder geklassifiseer word as 'n teorie-bouende of model-bouende studie, wat beskryf word as studies wat daarop gemik is om nuwe modelle of teorieë te verduidelik of, om soos in hierdie geval, bestaande modelle en teorieë te verfyn en toe te pas (2001:176).

## HOOFSTUK 2

### Die geskiedenis en ontwikkeling van Leo Brouwer as komponis

#### 2.1 Kubaanse politieke, sosiale en musikale ontwikkelings in die twintigste eeu

##### 2.1.1 Inleiding: Agtergrond en sosiale aangeleenthede

Christopher Columbus het die Karibiese eiland Kuba in 1492 ontdek en dit as “the most beautiful land human eyes have ever seen” (Barrueco 1999:03) beskryf. Kuba, die laaste Spaanse kolonie, is oorspronklik deur Indiane in besit geneem en bewoon, maar later deur Spanje as ’n strafkolonie verklaar waarheen Afrika slawe gestuur is. Saam met die slawe het hul musiek met gesinkopeerde ritmes gekom, en die vermenging van Afrika ritmes en Spaanse harmonieë en melodieë het ’n unieke Kubaanse volksmusiek laat ontstaan. Vandag is Kuba nie net meer vir suiker, tabak, rum en koffie bekend nie, maar ook op die gebied van navorsing en kunste (Molina 1988b:02).

Ten spyte van politieke onstuimigheid en swak sosio-ekonomiese omstandighede tussen 1940 en 1950 het die kunste in Kuba floreer. Havana was ’n groeiende kosmopolitaanse stad met ’n krioelende naglewe en plaaslike sowel as internasionale musieksterre het gereeld uitvoerings aangebied.

Volgens Tran (2007) het Noord-Amerikaanse besoekers teen die middel van die 1950’s, sowat 30 miljoen dollar per jaar in Kuba spandeer. Daar was ongeveer 70 vlugte per week tussen Miami en Havana en Havana is beskou as die “Parys van die Karibiese eilande”. Politieke figure soos Richard Nixon en John F. Kennedy het graag in Kuba gaan golf speel en ander internasionale bekendes soos Josephine Baker, Nat “King” Cole, Sarah Vaughn, Winston Churchill en Ernest Hemingway is maar enkeles wat Kuba as toeriste besoek het. Teen 1958 het Kuba drie televisiekanale en 145 radiostasies gehad. Kubaanse musiek was nasionaal en internasionaal baie gewild.



### 2.1.2 Politieke agtergrond

Kuba van die 1950's kan nie begryp word sonder inageneming van die stryd om onafhanklikheid sedert 1895 nie. Voor Kuba se onafhanklikheidswording in 1902 het die Amerikaanse regering sterk beheer oor dié eertydse Spaanse kolonie gehad en geen belangrike besluite kon sonder die Amerikaanse ambassadeur se goedkeuring geneem word nie. Die VSA se betrokkenheid het egter veral op die gebied van opvoedkunde, besigheidspraktyke, sanitasie en landbou 'n positiewe invloed gehad.

Na Thomas Palma se verkiesing as eerste Kubaanse president in 1902 het talle Noord-Amerikaners begin om die land te verlaat. Die daaropvolgende dekades was 'n tydperk van ekonomiese ondergang in Kuba – ten spyte daarvan dat die VSA-regering steeds 'n mate van beheer gehad het en militêre basisse in Kuba opgerig het om hul eie ekonomiese belange soos myne en landbou te beskerm. Te midde van korrupsie in die Kubaanse politiek, misbruik van fondse, rassisme en werkloosheid het ondergang geseëvier.

Politieke omwentelinge het teen die laat 1950's 'n klimaks bereik. Kort voor die algemene verkiesings in 1952 het Fulgencio Batista, 'n staatsgreep uitgevoer om 'n tweede ampstermyn as president af te dwing. Die publiek se misnoë met Batista se minagting van die verkiesing het Fidel Castro se opstand teen Batista in 1953 aangemoedig. Castro is egter gearresteer en eers in 1955 vrygelaat. Die Kubaanse rewolusie het gevolg en teen 1957 was bombarderings algemeen regoor die eiland. Tydens die rewolusie het duisende Kubane die land verlaat, en hul meestal in Miami gevestig. Batista het Kuba in 1958 verlaat.

Vanaf die 1950's het die Kubaanse regering nie toegelaat dat Kubaanse komponiste se werke uitgevoer of as pedagogiese materiaal gebruik word as hulle die land permanent verlaat het nie. Selfs hulle klankopnames en literêre bydraes tot hul vakgebied is gekonfiskeer (Molina 1988a:18). Vir iemand soos Brouwer kon dit dus ernstige gevolge gehad het om die land te verlaat.

Vanaf 1959 het Castro en die rewolusieleiers suksesvolle veranderinge aangebring om Kubane van Amerikaanse ekonomiese uitbuiting te bevry. Veral kuns-, kultuur- en opvoedkundige

belange was gefinansier. Die Amerikaanse president, John F. Kennedy, het egter in 1962 alle invoerhandel en diplomatieke bande met Kuba herroep. Kuba het gevolglik met die Ooste en Rusland begin handeldryf, maar met die val van die Sowjet-unie in 1980 is alle hulp beëindig.

### 2.1.3 Musikale ontwikkelings

Twee komposisieskole, naamlik die *Grupo Minorista* en die *Grupo de Renovación Musical* was prominent in Kubaanse kunsmusiek. Die *Grupo Minorista* (1923) is deur Amadeo Roldán en Frederico García Caturla gelei. Die groep is beïnvloed deur die etnologiese studies van Fernando Ortiz, 'n etnomusikoloog en navorser van Afro-Kubaanse kultuur. Na aanleiding van Ortiz se gebruik van kultuurvermenging (“transkultivering”) het die *Grupo Minorista* Strawinsky se *Rite of Spring* as voorbeeld gebruik om soortgelyke komposisies voort te bring. Hierdie musiek behels “primitiewe” Kubaanse ritmes en danse van Afrika-oorsprong (Century 1991:03). Die groep het gestrewe na oorspronklikheid in komposisies, wat Caturla geglo het bereik kon word deur die “rou” kwaliteite van die Kubaanse *rumba* en *danza* tot nuwe vorme te manipuleer.

Die *Grupo de Renovación Musical*, in 1942 deur José Ardévol gestig, het die soektog na oorspronklikheid voortgesit. Die groep se vroeë werke was baie konserwatief en kan moeilik van hul direkte voorgangers onderskei word. Die musiek was nasionalisties en tonaal van aard. Ardévol het egter baie op die konsep van neoklassieke musiek gesteun om 'n eie identiteit in Kubaanse kunsmusiek te bewerkstellig. Formele komposisie-tegnieke soos kontrapunt en orkestrasie, en bestaande vorme van die neoklassieke era is gebruik om aan Kubaanse kunsmusiek 'n groter “universele betekenis” te verleen.

Leo Brouwer, Juan Blanco en Carlos Fariñas het aan die *Grupo de Renovación Musical*, die tweede generasie van Kubaanse komponiste behoort. Op grond van Brouwer se inisiatief en sy gevolglike bydraes tot die ontwikkeling van die *avant-garde* beweging in Kuba word hy as die voorganger van die tweede generasie Kubaanse komponiste van die 1960's beskou. Teen die vroeë 1960's het hierdie groep in die voetspore van Stockhausen, Boulez, Penderecki, Cage en ander gevolg. Brouwer was die eerste Kubaanse komponis wat met aleatoriese elemente, oop serialistiese vorme en twaalftoon musiek geëksperimenteer het. Later het hy elektroniese aparate soos kassetopnemers gebruik, soos bv. in *Per Suonare a Duo* vir twee kitare en

kassetspeler.

Gedurende die 1960's en vroeë 1970's het Brouwer net atonale musiek gekomponeer. Hy skryf as volg aangaande sy filosofie oor die verhouding tussen die komponis en die Kubaanse gemeenskap, met sterk heenwysing na die *avant-garde* beweging in musiek:

The *avant-garde* in Cuba has been able to resolve two problems facing the modern composer: creative freedom, and the “reason to be” of this freedom, the public. On the one hand, the constant participation of the creative artist in the social and professional tasks with his work and, on the other hand, the favourable reaction of an unbiased public, presents an ideal situation for the formation of a “personal culture” without historical parallel. Example: Blanco realized electronic music for major events of the Revolution (celebrating of the National Olympics, commemorative events). My own work *Conmutaciones* (1966) celebrates the XIII *Anniversario Del 26 de Julio* (bombings of Castro) in 1966. It is obvious that the demand for such music reflects its serving a useful function in the present world (Century 1991:06).

Brouwer se ondersteuning van die sosiale, politieke en ekonomiese doelwitte van die Kubaanse rewolusieërs kom duidelik in die bogenoemde aanhaling na vore, en kan ook in sy komposisie *Homenaje a Lenin* (1970), wat ter viering van die honderdste herdenking van Lenin se geboorte gekomponeer is. Die werk is 'n week lank in Havana se stadsplein uitgevoer en ook by 'n uitstalling van Lenin-boeke gespeel.

Vir 'n relatiewe klein eiland het Kuba 'n merkwaardige getal bekende klassieke kitaarspelers van internasionale standaard opgelewer, soos bv. José Rey de la Torre (1917-1994), Isaac Nicola (1916-1998), Juan Antonio Mercadal (1925- ), Leo Brouwer (1939- ), Carlos Molina (1946- ), Flores Chaviano (1946- ), Ricardo Fernandez-Iznoala (1949- ), en die bekende Manuel Barrueco (1952- ). Molina het as konsertkitaarspeler die debuutvoordrag van die volgende van Brouwer se belangrike werke vir solo kitaar in Kuba gelewer:

- *Estudios Sencillos* reeks II (1968)
- *Canticuum* (1968)
- *La Espiral Eterna* (1975)
- *Tarantos* (1976)

## **2.2 Biografiese inligting oor Leo Brouwer**

### **2.2.1 Inleiding: Die klassieke kitaar in die twintigste eeu**

Die klassieke kitaar in die twintigste eeu is deur Andrés Segovia (1893-1987) se uitvoerings, styl en veral repertorium gewild gemaak. Alhoewel Segovia enkele eie komposisies vir die kitaar gekomponeer het, het verskeie nie-kitaarspelende twintigste-eeuse komponiste (bv. Castelnuovo-Tedesco, Falla, Martin, Ponce, Rodrigo en Villa-Lobos) op sy versoek werke vir die kitaar gekomponeer.

In die eerste helfte van die twintigste eeu was daar slegs enkele bekende kitaarspelende komponiste (bv Agustín Barrios (1885-1944), John W. Duarte (1919-2004) en Heitor Villa-Lobos (1897-1959)). Teen die laat twintigste eeu het die aantal kitaarspelende komponiste aansienlik toegeneem. Onder hulle tel Sergio Assad, Stephan Rak, Nikita Koshkin, Roland Dyens en Maximó Diego Pujol. Kitaarspelende komponiste se werke word in die algemeen meer idiomaties beskou as werke wat deur nie-kitaarspelende komponiste gekomponeer is.

Die Argentynse komponis Astor Piazzolla (1921-1992) het een oorspronklike solo kitaarwerk en 'n paar ensemblewerke vir die kitaar nagelaat. Alhoewel daar verskeie verwerkings vir solo kitaar van Piazzolla se werke bestaan, is dit nie deur Piazzolla self gedoen nie.

Vanaf die laat 1950's het gevestigde komponiste soos Benjamin Britten, Lennox Berkeley, Peter Maxwell Davies en Hans Werner Henze werke vir die virtuose kitaarspeler Julian Bream gekomponeer. Stephen Dodgen en Alberto Ginastera het enkele werke vir onderskeidelik John Williams en Carlos Barbosa-Lima gekomponeer.

### **2.2.2 Biografiese inligting**

Leovigildo Brouwer-Mezquida is op 1 Maart 1939 in Havana, Kuba gebore. Hy kom uit 'n musikale familie: sy vader was 'n bioloog en amateurkitaarspeler en sy ouma, Ernestina Lecuón, was 'n virtuose Kubaanse pianiste. Haar broer, Ernesto Lecuón (1896-1963) was een van die bekendste komponiste wat Kuba opgelewer het (Barrueco 1999:03). Mezquida is Brouwer se ma se van en Brouwer het albei vanne gebruik tot 1958. "Brouwer" is nie 'n

algemene Kubaanse van nie en alhoewel Brouwer se oupa van Nederlandse herkoms was, het hy sy hele lewe in Kuba gewoon. Brouwer het in sy jeug meestal na populêre musiek geluister, en aanvanklik belangstelling in die die *flamenco*-kitaarstyl getoon.

Brouwer het sy kitaarstudies in 1953 onder leiding van Isaac Nicola (1916-1998) begin. Nicola was 'n oudstudent van Emilio Pujol (1886-1980), wat op sy beurt weer een van Tárrega se studente en navolgers was. Brouwer skryf as volg oor sy ontmoeting met Nicola:

When I heard him play music from the Renaissance, Baroque-Milan, Sanz, de Visée as well as Sor, my whole aesthetic world suffered a great shock. Here was another kind of music that I must have! I began studying with Nicola and within three years had mastered the basic repertoire, giving my first recital with works of Narvaez, Milan, Sor, Villa-Lobos, Ponce, and the like. (Stover 1974:72)

Die volgende aanhaling dui aan dat Leo Brouwer begin komponeer het om die gapings in die twintigste eeuse kitaarliteratuur aan te vul.

Where was the Bartók of guitar? There was no Bartók of guitar...There was no *Octet* like Stravinsky's, no *Danse Sacree* and *Danse Profane* of Debussy for harp and strings... all this music was a discovery for me... and I said, I'm going to compose for guitar and strings, I wrote *Danza Concertante* (1959). -Leo Brouwer (Century 1985:09).

Brouwer het sy skoolopleiding aan die Nasionale Roldán Musiekkonservatorium in Havana voltooi, maar die meeste van sy musikale kennis egter deur eie pogings en navorsing verwerf. In 1959, as 19-jarige, het Brouwer met 'n beurs van die *People's Revolutionary Government of Cuba* vir ses maande komposisie aan die Universiteit van Hartford in Connecticut gaan studeer. Hy het ook 'n beurs ontvang vir 'n verdere ses maande se komposisiestudies aan die *Julliard School of Music* in New York.

In 1960 het Brouwer na Havana teruggekeer waar hy aangewys is as hoof van die *Cuban Institute of Cinema Arts and Industry* (ICAIC). Hy het sy werk as komponis hier voortgesit en uiteindelik musiek vir byna 100 rolprente gekomponeer (Saba 2010:12). Die bekendste rolprente waarvoor Brouwer musiek gekomponeer het, is *Like water for chocolate* en *A walk in the Clouds*. Brouwer is in 1961 ook as professor van komposisie, harmonie en kontrapunt aan die Nasionale Roldán Musiekkonservatorium in Havana, sowel as musiekadviseur vir Nasionale

Radio en Televisie aangestel. 'n Belangrike gebeurtenis in Brouwer se lewe was sy bywoning van die Warsaw *avante-garde* musiekfees in Pole in 1961 (sien p. 35 vir 'n meer in-diepte bespreking).

In die 1960's het Brouwer elektriese kitaar in 'n plaaslike *rock*-groep gespeel. Hulle het van sy eie komposisies sowel as *blues* en vrye improvisasie gespeel en is tot 'n groot mate deur Jimi Hendrix en Larry Coryell se onderskeidelik *rock*- en *jazz*-kitaarstyle beïnvloed. Brouwer het dikwels met style soos *Scott Joplin rags*, Brasiliaanse *bossa-nova*, *bebop* en *fusion* geëksperimenteer. *Jazz*-elemente kom ook duidelik na vore in komposisies soos *Homage to Mingus* (1965), 'n *concerto* vir *jazz*-kwintet (elektriese kitaar, kontrabas, klavier, saksofoon en dromme) en orkes, en *Variations on a theme of Django Reinhardt* (1984) vir solo kitaar.

Brouwer het ook al dikwels as dirigent opgetree, onder andere as hoofdirigent van die *Orquesta de Córdoba* (1992-2001) asook van die *Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba* (1981-2003), die Kubaanse Nasionale Simfonieorkes. Vir die uitvoering van sy eie orkestrale werke het Brouwer verskeie ander orkeste per geleentheid dirigeer, bv. die BBC konsertorkes, Meksikaanse Nasionale Simfonieorkes, Manson-ensemble in Londen, en die Teaterorkes van Rome vir die debuutuitvoering van sy musiek vir *Julius Caesar* (1971).

Tydens sy jaarlange verblyf in Berlyn in 1972, het Brouwer sy eerste kitaar-*concerto* voltooi. 'n Gevolglike platekontrak van *Deutsche Grammophon* sou hom toelaat om permanent in Europa te woon en as uitvoerende kunstenaar te werk, maar hy het verkies om na Kuba terug te keer. Brouwer is sedert 1980 die Kubaanse verteenwoordiger by die UNESCO-geaffilieerde Internasionale Musiekraad.

Brouwer het as kitaarspeler sowel as komponis aan verskeie feeste en kompetisies deelgeneem. Hy was self die stigter en direkteur van die Havana internasionale kitaarfees en -kompetisie in die vroeë 1980's. As kitaarspeler het Brouwer heelwat klankopnames gemaak van sy eie, sowel as ander komponiste se werke.

Die volgende is 'n lys van Brouwer se oorspronklike langspeelplate wat ook beskikbaar is in digitale formaat:

- *Les Classiques de Cuba*
- *Scarlatti – Twelve Sonatas*
- *Leo Brouwer - Rara*
- *Pennylane - Leo and Ichiro*
- *Guitarra*
- *Leo Brouwer – Guitarrista*
- *Contemporaneo 2*

Brouwer het tot dusver 12 *concerto*'s vir solo kitaar gekomponeer asook 'n *concerto* vir 100 kitare getiteld *Blue Skies and a Sunny Day*. Brouwer se *concerto*'s vir solo kitaar is:

- *Concerto no. 1* (1972)
- *Concerto de Lieja* (1981)
- *From Yesterday to Pennylane* vir kitaar en orkes (1985)
- *Concerto Elegiaco* (1986)
- *Concerto de Toronto* (1987)
- *Concerto de Helsinki* (1992)
- *Concerto de Volos* (1996)
- *Concerto de Havana* (1998)
- *Concerto Cantata de Perugia* (1999)
- *Concerto de Benicassim* (2002)
- *Concerto vir 2 kitare* (2004)
- *Concerto de Requim* (2008)

Brouwer is een van die interessantste figure in hedendaagse kitaarkomposisie. Een van sy nuutste werke, *Concerto de Requim*, is op 9 Mei 2008 deur Shin-ichi Fukuda gedebuteer (Saba 2010:11). In 2009 het Brouwer sy 70-jarige geboortedatum gevier. Hy word steeds wêreldwyd na feeste en konservatoriums genooi om meestersklasse en konserte aan te bied.

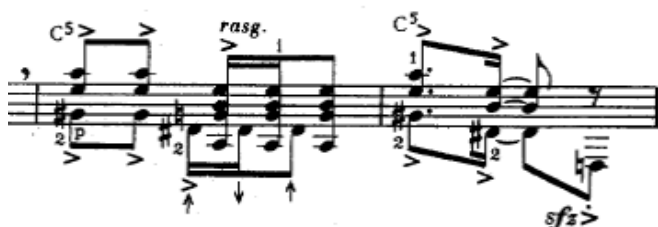
## HOOFSTUK 3

### Brouwer se eerste komposisiefase: 1956-1964

#### 3.1 *Danza Caracteristica* (1957)

*Danza Caracteristica* is opgedra aan Brouwer se kitaaronderwyser, Isaac Nicola. Dit word beskou as een van Brouwer se mees idiomatiese werke vir kitaar, ontwerp om goed te lê onder die speler se linker- en regterhand. 'n Groot aantal kleure en kitaareffekte kom in hierdie werk na vore, insluitend die gebruik van *rasguado*- en *tambora*-akkoorde en sterk kontrasterende flageoletnote (sien **Bylaag**: Terminologie). In *Danza Caracteristica*, maat 19-21 (**Voorbeeld 1**) gebruik Brouwer *rasguado*-akkoorde (aangedui deur die pyltjies) effektief saam met aksentplasinge.

Voorbeeld 1: *Rasguado*-akkoorde (maat 19-21)



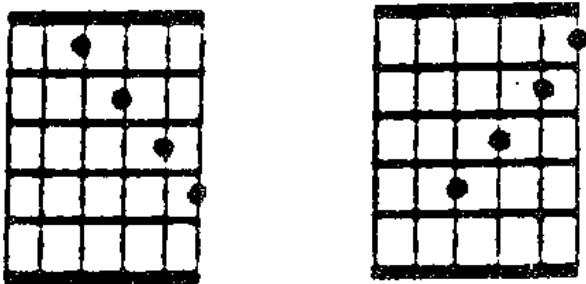
In **Voorbeeld 2**, die laaste maat, kom 'n *tambora*-akkoord voor. Die passasie voor die *tambora*-akkoord is belangrik, aangesien dit beskou word as een van die idiomatiese skuifpatrone wat Brouwer gereeld in sy komposisies gebruik (Suzuki 1981:77) (**Voorbeeld 3**).

Voorbeeld 2: *Tambora*-akkoord (maat 52)





Voorbeeld 3: Kenmerkende skuifpatrone



Soos aangedui deur die subtitel “Para el Quitate de la acera” (Get off the sidewalk), is dit gebaseer op die populêre Kubaanse lied met dieselfde titel. In die lied word “Quitate de la acera” oor en oor saam met die *conga*-ritme (’n gesinkopeerde ritme in 2/4 tyd) gesing. Dit word dikwels in ’n positiewe konteks by feeste gesing om feesgangers te waarsku om uit die pad te kom en gereed te maak vir die feesoptog of orkeste wat gaan verbymarsjeer.

Die tempo van *Danza Caracteristica* is redelik vinnig en nie noodwendig ’n letterlike vertolking van die feesoptog nie. Die stadige gedeelte tussen maat 54 en 67 stel die lied voor. Dit het geen vaste melodie nie en word gekenmerk deur ’n interval van ’n vierde. Kontrasterende flageoletnote word in die boonste stem gespeel (**Voorbeeld 4**). Die passasie kan as eenvoudig, en met ’n nabootsende effek beskryf word.

Voorbeeld 4: Flageoletnote in boonste stem



Die vorm van *Danza Caracteristica* is soortgelyk aan die Kubaanse *danzón* – ’n dans in 2/4 tyd en drieledige vorm (Suzuki 1981:55). ’n Belangrike element van die *danzón* is ’n kort inleiding van agt mate. As gevolg van die korter lengte van *Danza Caracteristica* het Brouwer dit egter na ’n inleiding van vier mate met ’n herhalende ritmiese en melodiese motief verander. Verskeie Kubaanse volksritmes, soos die *cinquillo* en *tresillo*, kom in hierdie ritmies gedrewe werk na

vore en speel 'n belangrike rol om 'n ritmiese kleurpalet sonder onnodige kompleksiteit te skep (Sien 3.4.4 vir verdere bespreking).

### 3.2 *Elogio de la Danza* (1964)

*Elogio de la Danza* (eerbetuiging aan die dans) is een van die gewildste Brouwer-werke onder uitvoerende kunstenaars. Dit is in opdrag van Luis Trapaga vir 'n Kubaanse radiostasie gekomponeer en verteenwoordig een van die laaste werke van die eerste komposisiefase en ook die klimaks daarvan (Kronenberg 2008:42). Alhoewel Brouwer teen 1964 reeds ernstig atonale musiek ge-komponeer het, is hierdie werk 'n terugblik op sy voorafgaande komposisiestyl.

*Elogio de la Danza* is tonaal van aard en het 'n improviserende karakter. Die wye spektrum gevorderde kitaartegnieke, soos bv. perkussie op die klankbord, *golpe*, *rasguado*, *pizzicato*, *dolce* (*sul tasto*), *metalico* (*sul ponticello*) en *glissando* maak dit baie gewild onder kitaarspelers. Brouwer gebruik ook presiese dinamiek- en tempo-aanduidings en kontrasterende harmoniëe wat beklemtoon word met atonale kontraste en chromatiese versierings.

*Elogio de la Danza* kan as die ritmies mees komplekse en gesofistikeerde werk van Brouwer se eerste komposisiefase gesien word, met spesifieke verwysing na die gebruik van *accelerando*, dubbelgepunteerde ritmes (maat 5-6) en die veranderinge in ritme, tydmaattekens en tempo (**Voorbeeld 5**).

Voorbeeld 5: *Elogio de la Danza*, *Lento* (maat 5-7)



*Elogio de la Danza* word beskou as dansmusiek in twee bewegings, *Lento* en *Ostinato*, gekomponeer as eerbetuiging aan die Russiese ballet komposisies van Strawinsky. Ten spyte van Strawinsky se invloed op hierdie werk word dit egter steeds as eg Kubaans beskou. *Elogio*

de *la Danza* word as 'n betreklik ingewikkelde werk beskou, maar is 'n goeie voorbeeld van kitaaridiomatiek vir die linker- en regterhand.

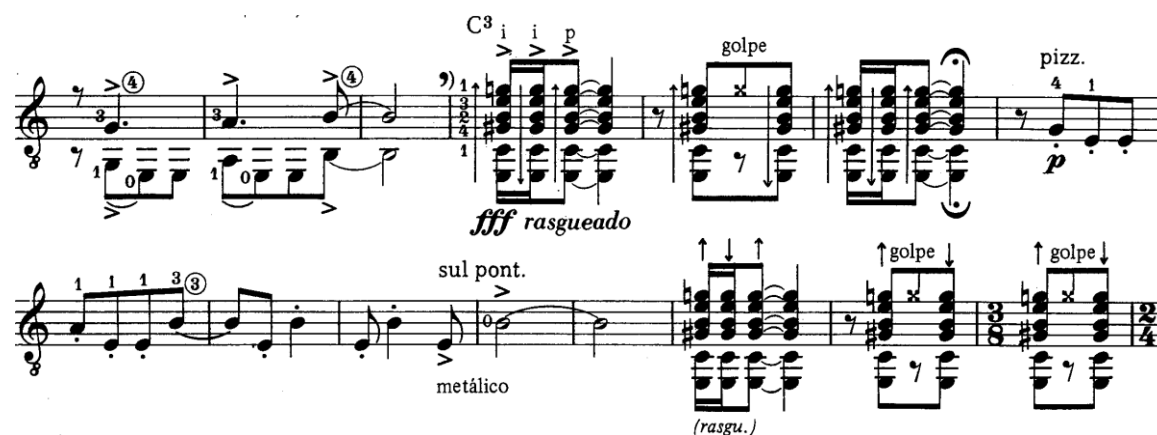
Die tweede beweging (*Ostinato*) het 'n baie kenmerkende gedrewe ritme en die relevante idiomatiese tegnieke word in hieropvolgende voorbeelde getoon. Brouwer se gebruik van aksente teenoor sagter *staccato*-note om dinamiese kontraste tussen baie hard (*ff*) en sag (*p*) te skep, kom reg deur die beweging voor (**Voorbeeld 6**).

Voorbeeld 6: *Dinamiese kontraste: Ostinato* (maat 11-15)



*Golpe*- en *rasguado*-akkoorde en *pizzicato*-spel word gebruik om die werk meer energie, volume en karakter te gee (**Voorbeeld 7**).

Voorbeeld 7: *Kitaareffekte: Ostinato* (maat 59-73)



### 3.3 *Estudios Sencillos* no. 1-10 (1973)

Among the best of the [twentieth] century studies for guitar students are the 20 *Estudios Sencillos* of Cuban composer Leo Brouwer. These studies are based upon an idiomatic approach to guitar composition similar to that employed in the *Douze Etudes* of Heitor Villa-Lobos (1887–1959); however, the studies of Villa-Lobos are concert works demanding virtuoso resources for performance in contrast to the considerably simpler and more practical student pieces of Brouwer. (Decker 1986:21)

*Estudios Sencillos* (Eenvoudige Studies) is sekerlik Brouwer se mees gevierde werke vir kitaar. Die versameling studies toon Brouwer se unieke komposisestyl en verskeie *timbrés*, dinamiek en tegnieke word in die partiture aangedui. Die studies het belangrike pedagogiese waarde vir beginners sowel as meer gevorderde kitaarspelers, en kan ook as inleiding tot post-moderne repertorium vir kitaarspelers dien.

Volgens Decker (1986) lê die grootste ooreenkomste tussen Villa-Lobos en Brouwer se studies in die nasionalistiese stylkenmerke en die idiomatiese benadering tot kitaarkomposisie. Die konsep van die meeste van die studies is gebaseer op idiomatiese strukture soos linker- en regterhand-vingerpatrone of sekwense en bindnoot-tegnieke.

Die *Eenvoudige Studies* word beskou as deel van Brouwer se eerste komposisiefase omdat die styl en komposisiemateriaal soortgelyk is aan karaktereienskappe van die fase, en ook omdat dit grotendeels in hierdie tydperk en styl gekomponeer is. Die versameling studies word in vier reekse verdeel (nos. 1-5, 6-10, 11-15 en 16-20 onderskeidelik). Die derde en vierde reekse is eers in 1983 gepubliseer— dit is meer as 20 jaar na die eerste twee reekse gekomponeer en minder gewild onder kitaarspelers as dié uit die eerste twee reekse. Slegs die eerste twee reekse (nos. 1-5 en 6-10 onderskeidelik) word vervolgens bespreek.

Die eerste reeks (nos. 1-5) is in 1958 gekomponeer en is tegnies eenvoudiger as die tweede reeks (nos. 6-10). Nie een van die eerste vyf studies vereis bladleesvermoë bo die vyfde riggel van die kitaar nie. Die hoogste noot is die A op die vyfde riggel van die eerste snaar. Die doel van hierdie studies is dus nie om die speler uit te daag om bladleesvermoë te ontwikkel nie, maar eerder om basiese tegnieke te bemeester. Elk van die studies spreek afsonderlik 'n belangrike aspek van kitaartegniek aan. Afro-Kubaanse volksritmes kom voor, en Brouwer

gebruik ook herhaling van motiewe en frases om die kitaarspeler die tegniek van musikale kontras te laat bemeester en interpretasievaardighede uit te brei. Die tweede reeks (nos. 6-10) is in 1961 gekomponeer en is geskik vir meer gevorderde kitaarspelers. *Studie no. 6* vereis bladleesvermoë tot die twaalfde riggel van die kitaar.

**Studie no. 1** se karakter-aanduiding is *movido* (opgewek/lewendig). 'n Dubbel oopsnaarpedaalpunt begelei die duimmelodie effektief en idiomaties (**Voorbeeld 8**). In die derde en vierde sisteme (maat 8-15) is daar 'n tweegesprek tussen die begeleiding en basmelodie, met gelyke beklemtoning in altwee stemme. Die klimaks van die werk volg aan die einde van die vierde sisteem (*fortissimo*- en *marcato*-aanduidings), waarna die energie dan in die volgende twee mate (maat 16-17) oplos.

Die vorm van die werk is A-B-A en die eerste frase (deel A) keer in maat 18 terug. Die dinamiese vlakke word beklemtoon deur frases wat herhaal en gesinkopeerde ritmes. Die energieke, ritmiese werk eindig baie eenvoudig met 'n *morendo*-aanduiding (wegsterwend). Verskeie van Brouwer se studies eindig op 'n soortgelyke wyse (**sien** p. 29 vir verdere bespreking).

Voorbeeld 8: *Studie no. 1* (maat 8-19)



The image shows a musical score for three staves, likely guitar, covering measures 8 to 19. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Key markings include *pp* (pianissimo), *f cantado el bajo* (forte cantando el bajo), *f sonoro* (forte sonoro), and *ff marcato* (fortissimo marcato). The score is written in a style typical of classical guitar repertoire, with a focus on rhythmic precision and dynamic contrast.

**Studie no. 2**, ook genoem *Coral* (koraal), is 'n reeks van tritonusse, maar met 'n vierstemmige harmonie wat deur enkele basnote gesuggereer word. Soos in *Studie no. 1* is die ritme gesinkopeerd (**Voorbeeld 9**), maar met 'n baie stadiger tempo (*lento*). *Studie no. 2* eindig met 'n plagale of "amen" kadens (IV–I) wat dit toepaslik maak vir 'n tradisionele koraal.

Voorbeeld 9: *Studie no. 2: Gesinkopeerde ritme* (maat 2).



**Studie no. 3** word aangedui as *rapido* (vinnig) en maak gebruik van die "p-m-i" regterhandkombinasie (duim, middel- en wysvinger), wat een van die mees algemene praktiese formules vir regterhandspel is. Die 12/8 tydmaatteken wat in drie verdeel, maak dit baie gerieflik om die "p-m-i" formule te gebruik. Die duim speel 'n *legato* baslyn en "m-i" vinnige, sagter begeleidingsnote. 'n Vraag-antwoord effek word verkry. Hier word dus 'n balans gehandhaaf tussen die gepunteerde basnoot en melodie (**Voorbeeld 10**). *Studie no. 3* kan as 'n regterhandhandstudie gesien word, omdat nie net spoed nie, maar ook dinamiese beheer geoefen word. Die linkerhand bestaan uit eenvoudige formasies wat die speler toelaat om op die tegniese vereistes van die regterhand te fokus.

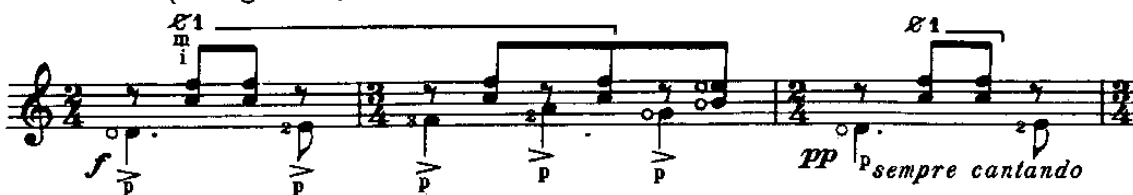
Voorbeeld 10: *Balans tussen gepunteerde basmelodie en begeleidingsnote* (maat 7-9)



**Studie no. 4** is soortgelyk aan *no. 1*, behalwe vir die tydmaatteken, harmoniese uitbreiding en stadiger tempo. Die tydmaat wissel deurgaans tussen 2/4 en 3/4. Die tegniese vereistes is minimaal, wat die speler dus toelaat om die veranderende gesinkopeerde ritme te bemeester. Brouwer gebruik deurgaans in *Studie no. 4* 'n tweesnaar-barré (**Voorbeeld 11**). Die basmelodie word hier effektief uitgelig en is maklik speelbaar.

Voorbeeld 11: Studie no. 4: Gedeeltelike barré verleen effektiewe baslyn

**Comodo (Allegretto)**



In **Studie no. 5** gebruik Brouwer 'n I–IV–V harmoniese progressie, algemeen aan populêre musiek. Hierdie is 'n idiomatiese arpeggiostudie en die eerste waar die regterhand “a” vinger gebruik word (p-i-m-a-i). In die middeldeel word “p-m-i” vervleg met die aanvanklike “p-i-m-a-i” regterhandkombinasie wat in die openingsmate gebruik word. Die subtitel van *Studie no. 5* is *Allegretto (montune)*, soos reeds genoem word 'n *montune* beskryf as 'n viermaat frase. In *Studie no. 5* word elke frase sag-hard-sag gespeel. Die basmelodie bly konstant met 'n modulاسie in die middeldeel (**Voorbeeld 12**).

Voorbeeld 12: Studie no. 5: Modulاسie in middeldeel (maat 12-15)



'n Effektief gesinkopeerde baslyn (**Voorbeeld 13**) verskaf ritmiese kleur. In maat 13-15 word dieselfde ritme in 'n sekvensformasie beklemtoon om as klimaks van die werk te dien (**Voorbeeld 12**). Die ritme is oor die algemeen gesinkopeerd en kenmerkend van die Kubaanse *cinquillo*-ritme (Kronenberg 2000:166). Die melodie keer herhaaldelik terug soos wat 'n koor gedeelte sal herhaal word in populêre musiek.

Voorbeeld 13: Studie no. 5: Gesinkopeerde baslyn (maat 5-7)





**Studie no. 6**, die eerste van die tweede reeks, is 'n eenvoudige arpeggiostudie. Net soos in *Studie no. 5* is daar twee arpeggiopatrone in die regterhand. Die tweede patroon word vereis as gevolg van 'n verandering in tydmaat van 3/4 na 2/4 in maat 23, en die gedeelte word in die 10de posisie van die kitaar gespeel. Brouwer maak van *campañella* akkoorde hier gebruik (**sien** bylaag: terminologie). Decker (1986:23) beskryf die effek as: "a chordal and kaleidoscopic array of suspended dissonances" (**Voorbeeld 14**). Die studie is 'n voorbeeld van Brouwer se eerste pogings tot minimalistiese komposisie.

Voorbeeld 14: Studie No.6: Campañella akkoorde (maat 23-31)



*Ligados* (gebinde note) is opvallend in **Studie no. 7** (**Voorbeeld 15**). Verskillende linkerhand vingerkombinasies word gebruik om die *ligado* tegniek hier toe te pas, vingers 1-4, 2-3, 3-4 (1-wys-, 2-middel-, 3-ringvinger, 4-pinkie). *Studie no. 7* is veral van nut vir spelers om die linkerhand pinkie te ontwikkel. Die werk word op hierdie wyse as idiomaties beskou omdat Brouwer ekonomiese linkerhand vingers inkorporeer.

Voorbeeld 15: Studie no. 7: Ligados (maat 3-5)



Bogenoemde voorbeeld is ook tipies van 'n patroon wat Brouwer in vele van sy komposisies gebruik. Tegnieke uit vorige studies, soos bv. dinamiese kontraste, veranderende tydmaattekens, dinamiekbeheer, *timbré* en artikulasie, word ook in *Studie no. 7* gebruik. Die subtitel *Lo mas rapido posible* (so vinnig as moontlik) dien as tempo-aanduiding.

**Studie no. 8** maak gebruik van 'n polifoniese skryfwyse. Die middeldeel *Piu mosso* vereis die vermoë om die melodie van die arpeggio-begeleiding te kan onderskei. Die middeldeel is 'n



triool-gedeelte wat 'n “p-i-m” regterhand-kombinasie gebruik.

**Studie no. 9** het 'n kleurryke melodie en kenmerkende ritmiese figuur. Die *ligados* gee momentum aan die studie en word gelyktydig saam met oop snare gebruik (**Voorbeeld 16**). Beide stemme speel deurgaans 'n ewe belangrike rol. In die studie gebruik Brouwer ook die regterhand vinger-kombinasie “p-i-m-a” in verskillende variasies (maat 10) (**Voorbeeld 17**).

Voorbeeld 16: Studie no. 9: *Ligados saam met oopsnare* (maat 1)



Voorbeeld 17: Studie no.9: *Regterhand vingerkombinasie* (maat 10)



**Studie no. 10** word gekenmerk deur snaarkruisings en chromatiese passasies. Snaarkruisings of -wisselings (wanneer die regterhand 'n passasie oor verskillende snare moet speel) is 'n betreklik gevorderde tegniek en vereis ekonomiese vingersettings. Brouwer gee hier verskillende regterhand oplossings “a-m-i” of “m-i-p”.

In *Studies nos. 11-20* (reeks 3 en 4) dui Brouwer deur geskrewe teks aan presies wat sy bedoeling met elke studie is. Hierdie studies is meer gevorderd. Soos reeds genoem is dit eers rondom 1980 gekomponeer, maar word dit gesien as deel van die eerste komposisiefase. Brouwer het gedurende die 1980's weggebreek van die *avant-garde* beweging en met die komponering van die studies (reeks 3 en 4) het hy teruggekeer na tonaliteit en volksferenisse. Daarna het die derde komposisiefase gevolg.

Afgesien van die doel om met *Eenvoudige Studies* die kitaarspeler se tegniese vaardigheid te ontwikkel, gebruik Brouwer ook ander idiomatiese elemente in hierdie komposisies. Een van die belangrikste elemente in die versameling studies is sekwensiële linkerhandpatrone (Decker 1986:21). Hierdie patrone word in vier groepe gedeel, nl. spilpuntvingers (gemeenskaplike note), parallelle bewegings, gidsvingers en *ligados*.

**Spilpuntvingers** tussen melodie en harmonie kom in die meeste van die studies voor maar word selde spesifiek aangedui. Brouwer dui die spilpuntvingers met *pos fija* aan (**Voorbeeld 18**). Gemeenskaplike note bied verskeie voordele; dit help om die melodienote uit te lig en bevorder *legato* spel.

Voorbeeld 18: Studie no. 4: Spilpuntvingers (maat 12-14)



**Parallelle beweging**, soos parallelle oktawe en vyfdes kom in *Studies no. 1 en 6* voor. Parallelle beweging word as 'n idiomatiese kitaarelement beskou omdat die linkerhand in 'n vaste patroon bly en slegs op die vingerbord van die kitaar skuif. **Voorbeeld 19** dui parallelle beweging met die 1ste en 3de vinger van die linkerhand aan.

Voorbeeld 19: Studie no.1 Parallele beweging (maat 12-14)



Brouwer gebruik soos Villa-Lobos (in sy *Etude No. 1*), die herhaling van dieselfde regterhandpatrone of arpeggio's, terwyl die linkerhand verskillende akkoorde speel soos bv. in *Studie no.6*. (**Voorbeeld 20**). **Gidsvingers** in die linkerhand is noodsaaklik vir hierdie formasiebeweging.

Voorbeeld 20: Studie no. 6: Gebruik van gidsvingers (maat 27-30)



Die linkerhandbeweging vanaf die sesde na die eerste snaar oor die vingerbord, in plaas daarvan om horisontaal (afwaarts met die snaarlengte) te beweeg, kom in *Studies no. 3, 7, 9, en 10* voor. **Ligados** word gereeld gebruik om hierdie aksie uit te voer.

In *Studie no.3* gebruik Brouwer een van sy twee “algemene” eindes (**Voorbeeld 21**). Volgens Decker (1986:23) kom hierdie einde in 8 van Brouwer se *20 Eenvoudige studies* voor. Decker noem dit die “tag ending” en beskryf dit as ’n finale motief fragment wat gevolg word deur stilte of ’n langer gebinde noot (*fermata* teken aanduiding) aan die einde van die studie.

Voorbeeld 21: Studie No. 3 se einde in laaste maat (maat 13-15)



Die wegsterwende einde soos genoem in *Studie no. 1* kom voor in 7 van die 20 studies. Decker sê dat hierdie einde die moderne tegnologie reflekteer: “The fade ending is common only within recent generations of composers and reflects the influence of recording technology”

In die studies (nos. 1-10) word figure, motiewe, frases en gedeeltes herhaal (verskeie van die studies is in A-B-A vorm). Dit gee aan die speler die geleentheid om kontras toe te pas. Die idee van kontras is een van Brouwer se algemeen bekende benaderings tot komposisie. Elk van die studies eindig ook met ’n aangeduide tydsduur soos gesien kan word in **Voorbeeld 21** se laaste maat.

Harmonieë in *Eenvoudige Studies* is op diatoniese akkoorde gebaseer en al die studies is tonaal van aard. Die tonaliteit word egter gekamoufler deur die gebruik van dissonante harmonieë, soos bv. intervalle van sewendes en negendes asook vrye chromatiek. Al die studies vertoon Brouwer se vindingryke en intieme kennis van die instrument en sy kreatiewe benadering tot komposisie.

### 3.4 Karaktereienskappe van die eerste komposisiefase

#### 3.4.1 Inleiding

Brouwer het in sy tienerjare die musiek van Strawinsky, Bartók en Milhaud, sowel as musiek van Kubaanse komponiste bestudeer. Die ritmes wat hy gebruik is nie net op Afro-Kubaanse volksritmes gebaseer nie, maar ook op dié van Strawinsky en Bartók (Decker 1986:21). Net soos Bartók is Brouwer se musiek tonaal, maar met kenmerkende ekstreme dissonante harmonieë.

Die sterk invloed van Kubaanse musiek is duidelik merkbaar in werke uit Brouwer se eerste komposisiefase, wat oorwegend nasionalisties en tonaal van aard is. Die invloed van Kubaanse volksmusiek, populêre liedere en danse, speel 'n belangrike rol in hierdie fase. Brouwer se aanvanklike werke vir solo kitaar is die volgende liedverwerkings van populêre Kubaanse temas of liedere:

- *Twee gewilde Kubaanse liedere: Cancion de Cuna (Wiegelied) & Ojos Brujos (Die oë van die townares)*
- *Twee gewilde Kubaanse vorme: Guajira Criolla & Zapateado*

'n Aantal werke van die laat vyftiger- en vroeë sestigerjare toon 'n soortgelyke styl as sy solo kitaarwerke met die gebruik van Afro-Kubaanse volksritmes, harmonieë en melodiese materiaal. Hierdie werke sluit in:

- *Trés Danza Concertantes*, vir kitaar en strykkorke (1958)
- *Micro Piézas* "Homage to Milhaud", vir kitaarduo (1958)
- *Trio* vir twee viole en altviool (1960)
- *Sonata* vir solo tjello (1960)
- *Dos Bocétos* vir klavier (1961)

Die solo kitaarwerke vanuit die eerste komposisiefase is relatief kort. Sommige van die studies uit *Eenvoudige Studies* is korter as 'n minuut, en selfs die langste werke soos *Elogio de la Danza* en *Trés Apuntes* (Drie sketse) bestaan uit kort bewegings. Brouwer noem gewoonlik sy komposisies “sketse” omdat dit opgedra is aan skilders (Saba 2010:16). Dit is ook merkwaardig hoeveel musikale elemente, karakterveranderings en verskillende klanke in hierdie relatief kort komposisies voorkom. Brouwer noem hierdie werke “epigramme”, wat na kort avontuurverhale of kernagtige gedigte verwys.

### 3.4.2 Harmoniese gebruik

Soos reeds genoem, is Brouwer se vroeë komposisies tonaal georiënteerd maar word gekenmerk deur die vrye gebruik van dissonansie. Die gebruik van dissonante akkoorde kom baie sterk na vore in die meeste van sy werke uit al die verskillende periodes. Brouwer gebruik gereeld – veral laat in sy eerste komposisiefase – intervalle van tweedes, sewendes, verminderde- en vergrote oktawe en negendes.

Brouwer gebruik selde kontrapunt in werke uit sy eerste komposisiefase, en die solo kitaarwerke is oor die algemeen homofonies. *Fuga no. 1*, wat meer akkuraat as 'n driestemmige fughetta met 'n tradisionele struktuur beskryf word, is egter 'n uitsondering. As gevolg van die werk se kompakte polifoniese struktuur word dit as Brouwer se minste idiomatiese komposisie vir kitaar beskou (Suzuki 1981:53). Alhoewel die kitaar in staat is om polifoniese skryfwyses te akkomodeer, word dit nie as baie idiomaties beskou nie. Brouwer se Kubaanse ritmes en tipiese harmoniese gebruik kom egter wel in die werk na vore.

### 3.4.3 Algemene idiomatiek in die eerste komposisiefase

Sonder die beperkings van die melodieë en basiese harmonieë van sy liedverwerkings, het Brouwer in hierdie eerste komposisiefase daarin geslaag om werke te komponeer wat toeganklik is en gemaklik speel.

Brouwer maak gebruik van algemene idiomatiese aspekte soos die effek wat verkry word deur oopsnare saam met gedeeltelike *barré*-akkoorde te gebruik. In baie van Brouwer se vroeë werke word oopsnare as deurlopende pedaalpunte gebruik. Die gebruik van oopsnare skep

meer volume en gee die idee dat die kitaar 'n groter dinamiese omvang het.

Brouwer se komposies uit die eerste komposisiefase is oor die algemeen só gestruktureer dat die linkerhand so gemaklik as moontlik kan funksioneer, soos bv. vaste linkerhandpatrone wat oor die vingerbord na verskillende posisies kan skuif. Hierdie idiomatiese skuifakkoordformasies kom in werke soos *Danza Caracteristica*, *Elogio de la Danza*, *20 Studies* (nr. 2, 3, 7, 9 en 10) asook *Trés Apuntes* voor.

#### 3.4.4 Afro-Kubaanse volksritmes

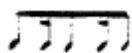
Een van die belangrikste elemente van al Brouwer se vroeë werke is die gebruik van Afro-Kubaanse ritmiese formules. Hierdie ritmes kom algemeen in Kubaanse volksmusiek voor en word gekenmerk deur sinkopering en 'n sterk voortstuwende dryfkrag. Sommige van hierdie ritmes word met een of meer spesifieke vorme verbind, terwyl ander vir algemene gebruik beskikbaar is. Ten spyte daarvan dat die ritmes meer kompleks en gesofistikeerd geraak het namate Brouwer se komposisiestyl ontwikkel het, en dit soms dienoreenkomstig gemanipuleer is, is die Kubaanse oorsprong en invloed derugaans duidelik herkenbaar (Kronenberg 2000:172).

Die Kubaanse *habañera* is van Spaanse oorsprong. Dit is 'n populêre dans wat tot die ontstaan van ander dansvorme, soos bv. die Argentynse *tango*, *danza* en *danzón* aanleiding gegee het. Soos duidelik uit *Pieza sin titulo*, *Fuga no. 1*, *Etude no. 5* en *Elogio de la Danza* is dit een van die mees algemene vorme in Brouwer se komposisies. Europese komponiste soos Bizet, Debussy en Falla het ook van die Kubaanse *habañera* gebruik gemaak (Suzuki 1981:68).

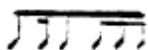
Die *cinquillo*-ritme is 'n Kubaanse formule en kom in variasies van dansvorme soos die *danzón*, of Kubaanse *conga* voor. Die *cinquillo*-ritme word ook gebruik as 'n variasie wat die *son*-ritme genoem word (Suzuki 1981:71). Die *cinquillo*- sowel as die verwante *son*-ritme kom in *Danza Caracteristica* voor (**Voorbeeld 22**). Hierdie ritmiese patrone word ook albei in *Studie no. 5* gebruik. Die *son* word as 'n "montuno" (viermaat-frase) beskryf.

Voorbeeld 22: Voorstellings van algemene Kubaanse volksritmes

i. *Cinquillo*-ritme



ii. *Son*-ritme



iii. *Cinquillo*-ritme: *Danza Caracteristica* (maat. 15-16).



iv. *Son*-ritme: *Danza Caracteristica* (maat 9-10).



’n Ander formule van Kubaanse volksritmes, nl. *tresillo* (drie opeenvolgende note), word as deel van die *conga* in *Danza Caracteristica* gebruik (**Voorbeeld 23i**), sowel in *Elogio de la Danza*, die openingsnote van *Lento* (**Voorbeeld 23ii**) en op ’n gesinkopeerde wyse in *Ostinato* (**Voorbeeld 23iii**).

Voorbeeld 23: Voorstellings van tresillo ritmes

i. Conga deel van Danza Caracteristica



ii. Openingsnote Elogio de la Danza (Lento)



iii. Elogio de la Danza (Ostinato)



Die *rumba* is 'n Kubaanse dans van Afrika-oorsprong wat deur sinkopasie en onreëlmatige ritmes gekenmerk word. Die tydmaat is altyd 2/4, maar die ritmes varieër in elke maat (Suzuki 1981:71) (**Voorbeeld 24**).

Voorbeeld 24: Rumba



Sinkopasie is baie kenmerkend van Kubaanse volksmusiek en Brouwer vermeng gereeld verskillende Afro-Kubaanse volksritmes met mekaar. Nie alle ritmiese strukture kan direk as spesifiek Afro-Kubaans geïdentifiseer word nie, maar kan gewoonlik daaruit afgelei word (Suzuki 1981:72).



## HOOFSTUK 4

### Brouwer se tweede komposisiefase:

#### Laat 1960's-vroeë 1970's

##### 4.1 Wêreldwye tendense en stilistiese veranderinge

Die 1960's is gekenmerk deur eksperimentasie. Die kunste – skilderkuns, letterkunde, rolprente en musiek – wêreldwyd het met uitgebreide fasette van artistieke ekspressiwiteit geëksperimenteer (Century 1991:24).

Brouwer het in 1961 die Warsaw *avant-garde* fees in Pole bygewoon. Belangrike konsertuitvoerings wat hier plaasgevind het, is Lutoslawski se *Jeux Venitien*, Stockhausen se *Zyklus* en Penderecki se *Threnody to the Victims of Hiroshima*. Alhoewel Brouwer op hoogte was van internasionale tendense, het hierdie besoek hom aangespoor om sy komposisiestyl te verander. Terug in Havana het hy, saam met die ander Kubaanse komponiste wat ook die musiekfees bygewoon het, begin om seriële twaalftoon-musiek (serialisme/ dodekafonie) en *avant-garde* komposisies waarin aleatoriese elemente voorkom, te komponeer.

Die atonale musiek van Brouwer verteenwoordig die middelfase van sy loopbaan. Brouwer gebruik die term “*avant-garde*” eerder as “atonaal” om sy musiek van hierdie tydperk te beskryf. (Century 1991:24). In *Variantes* (1962), vir solo perkussie, het Brouwer tradisionele strukture vir 'n meer aleatoriese styl verruil. Met die gebruik van 'n Kubaanse *bongo*-drom word Afro-Kubaanse volksritmes gemanipuleer.

Die werke soos hierdonder aangedui, verteenwoordig Brouwer se vroeë *avant-garde* komposisies vir instrumente anders as die kitaar. Brouwer eksperimenteer hier met nie-musikale idees en konsepte van klank en stilte. Die toepassing van grafiese notasie is opvallend in *Conmutaciones*.

- *Variantes* (1962), vir solo perkussie
- *Sonograma no. 1*, vir voorbereide klavier (1963) (Hierdie was die eerste volkome

aleatoriese werk in Kuba)

- *Sonograma no. 2*, vir kamerorkes (1964)
- *Dos Conceptos del Tiempo* (Twee gelyktydige konsepte), vir 10 spelers (1965)
- *Conmutaciones*, vir drie perkussiespelers (1966)
- *Tropos*, vir orkes (1967)
- *Sonograma no. 3*, vir twee klaviere (1968)
- *Five Epigrams*, vir tjello of viool en klavier (1968)
- *El Reino de Este Mundo*, vir houtblaaskwintet (1968)

Die *avant-garde* beweging in Kuba het in die 1970's tot 'n skielike stilstand gekom as gevolg van ekonomiese druk. Na aanleiding van 'n kritiese ondersoek na die beleid en prioriteite van die Kubaanse gemeenskap, is Kubaanse volkerferenisse kort daarna as 'n leidende bron van inspirasie vir die kunste begin beklemtoon (Century 1985:10). Gedurende hierdie tydperk het Brouwer op 'n ernstige internasionale konsertloopbaan as solis gefokus.

#### **4.2 *Canticuum* (1968)**

*Canticuum* (1968) dui op 'n duidelike stilistiese verandering in vergelyking met Brouwer se vorige komposisies vir solo kitaar. Hierdie is die eerste solo kitaarwerk wat Brouwer as *avante-garde* musiek geklassifiseer het. Die vierjaar-gaping tussen sy vorige solo kitaarwerk, *Elogio de la Danza* (1964), en *Canticuum* dui op 'n tydperk van radikale komposisionele groei.

Beskrywende en programmatiese titels is kenmerkend van meeste van Brouwer se werke. "*Canticuum*" is Latyns vir towerspreuk of beswering (*incantation*). Die werk bestaan uit twee bewegings, elk met 'n eie titel: *Eclosion* en *Ditirambo*. "*Eclosion*" word gedefinieer as "the emergence of an adult insect from its pupal case, or a larva from an egg, derived from the French *eclore* which means to open or hatch". Hierdie konsep word simbolies in die werk toegepas deurdat 'n basiese sel die kern vorm waaruit harmoniese en melodiese motiewe ontstaan en verder uitgebrei word na nuwe en veranderende toonkleure (Suzuki 1981:127).

*Canticuum* is nie op enige tradisionele harmonieë gebaseer nie, maar maak van 'n chromatiese drienoet-sel gebruik. Dit is 'n relatief konserwatiewe werk, maar ritmies baie meer kompleks as Brouwer se solo kitaarwerke uit die eerste komposisiefase. *Canticuum* kan as 'n vrye

komposisie beskou word, aangesien daar geen maatlyne of tydmaattekens is nie.

*Canticuum* is bedoel vir gevorderde kitaarspelers as inleiding tot post-moderne tegnieke, klanke en notasie: “It is simply an introduction to the many possible sonorities found in modern music.”

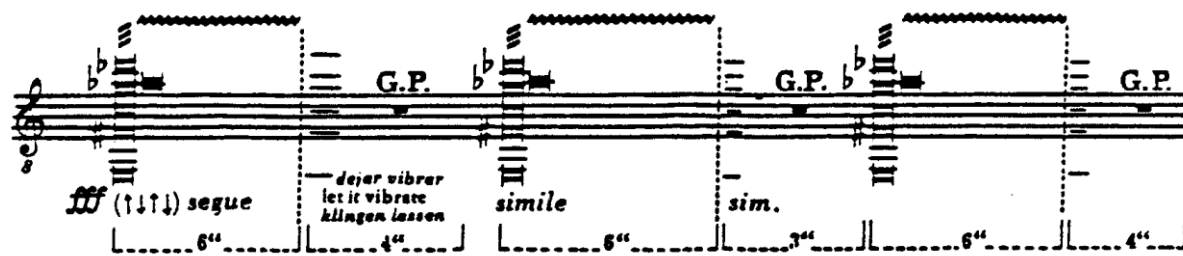
(Suzuki 1981:125) Brouwer verduidelik voorts die struktuur en inhoud van *Canticuum*:

This composition comprises of two movements which are linked. *Canticuum* was written in a very economic style, exploiting above all, the various possibilities of colour offered by the guitar. It is based on three notes. All the reductions, developments, and derivations of this theme are not in keeping with the post-sequential random current which typifies my work during its later state, starting with *Variantes* (1962). (Suzuki 1981:125).

Brouwer erken hier dat *Canticuum* nie in dieselfde styl gekomponeer is as sy ander vroeë *avant-garde* werke nie. In *Canticuum* is die tegniese vereistes en verskeidenheid toonkleure groter as in enige van Brouwer se vorige solo kitaarkomposisies.

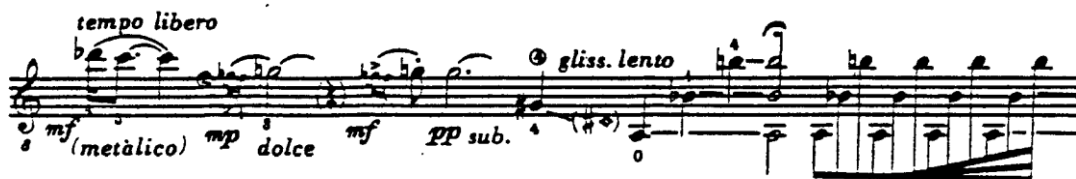
Die eerste beweging, *Eclosion*, begin met 'n dramatiese inleiding van drie lang *rasguado* akkoorde (**Voorbeeld 1**), waarna 'n verskeidenheid toonkleure teen verskillende dinamiese vlakke volg. Tegnieke soos *glissando*'s en *tambora* kom ook in die beweging voor.

Voorbeeld 1: Drie lang *rasguado* akkoorde



Soos reeds genoem is *Canticuum* gebaseer op 'n chromatiese drienoet-sel. Die opening van *Eclosion* is 'n geslote sel gevorm deur drie *rasguado* akkoorde, wat op hul beurt weer uit drie chromatiese note wat onmiddellike transformasie toon, bestaan. Aan die einde van die tweede sisteem is die sel oopgesprei en strek dit oor twee oktawe (**Voorbeeld 2**).

Voorbeeld 2: *Eclosion* (tweede sisteem)



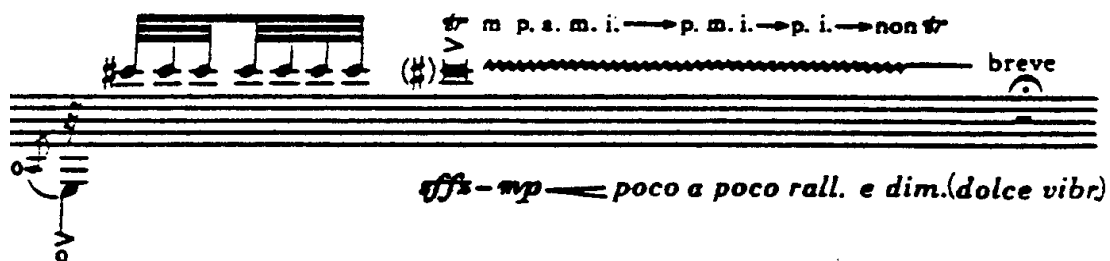
In die derde sisteem neig die sel weer na 'n geslote posisie (**Voorbeeld 3**). Hierdie verskynsel kom deurlopend in die beweging voor.

Voorbeeld 3: *Eclosion* (derde sisteem)



Die tweede beweging, *Ditirambo*, is op die Spaanse liedvorm “*dithyramb*” gebaseer. Dit is oorspronklik ter ere van die Griekse mitologiese god Dionysus gesing. Die term word soms deur moderne komponiste as 'n titel vir komposisies met 'n vrye en passiewolle karakter gebruik (Apel 1971:238). Die *Ditirambo* word geleidelik harder en bereik 'n klimaks wat in 'n C-kruis tremolo-passasie aan die einde van die sesde sisteem oplos (**Voorbeeld 4**).

Voorbeeld 4: *C-kruis tremolo-passasie*



In *Ditirambo* word 'n geleidelike energie-opbou gesuggereer. Die intensiteit verhoog as gevolg van die langer en vinniger figure. 'n Lae E-mol pedaalpunt verskaf 'n ondertoon met 'n voortstuwende effek (**Voorbeeld 5**). 'n *Scordatura*-stemming word verkry deur die lae E van die kitaar 'n halftoon af te stem na E-mol.

Voorbeeld 5: E-mol pedaalpunt



Die verwantskap tussen *Ditirambo* en *Eclosion* word bevestig met die gebruik van dieselfde passasies en die oorspronklike selnote van *Eclosion* aan die einde van *Ditirambo*. *Canticuum* word beskou as 'n werk wat die weg gebaan het vir *avant-garde* solo kitaarkomposisies in die 1970's.

In die 1970's het Brouwer drie werke vir solo kitaar gekomponeer, nl. *La Espiral Eterna*, *Parabola* en *Tarantos*. Die eerste twee gebruik geometriese konsepte terwyl *Tarantos* aan 'n *flamenco*-dansvorm herinner (Suzuki 1981:127). Brouwer gebruik egter nie 'n *tarantos*-vorm nie, maar bloot die titel as inspirasie vir die werk.

#### 4.3 *La Espiral Eterna* (1971)

I use every form that helps me to develop musical forms. These forms could be those of a leaf or a tree, or they could be geometric symbols. Although my pieces appear highly structured, it is principally sound that interests me – Leo Brouwer (Rara 1973: 03).

Een van die beste voorbeelde van hierdie benadering tot komposisie is Brouwer se *La Espiral Eterna*. Die inspirasie agter die werk was die aanhaling van G. J. Whitrow, wat ook as inleiding in die partituur verskyn: "For the first time, the famous spiral that nature had employed with such abandon in the organic world was revealed in the heavens". Dit verwys na spiraalstrukture in die makrokosmos of heelal en soortgelyke mikrokosmos strukture wat in selstrukture en atome gevind word. In die organiese wêreld kom hierdie spiraal in plante en die kleinste lewende organismes voor. Die atoom bestaan uit 'n kern, die nukleus, wat omring word deur elektrone. In *La Espiral Eterna* word die spiraal sowel as die atoom as modelle beskou wat in musikale taal omskep word.

The idea that music is, or should be, a reflection of the cosmic order is an old one, dating back to the Middle Ages and the beginnings of polyphony. With the

evolution of of musical language and as music became more and more the expression of an individual the aesthetic accent was displaced from the universal to the personal. In the second half of the twentieth century, a number of composers have written works that have taken up the old idea of music as a sign of the cosmos; in my opinion, none of them is as convincing and accomplished as Leo Brouwer's *La Espiral Eterna* (Fernández 1998: 06).

*La Espiral Eterna*<sup>3</sup>, wat in 1971 voltooi is en oorspronklik as 'n studie ter voorbereiding vir Brouwer se eerste kitaar-*concerto* bedoel is, verteenwoordig die klimaks van Brouwer se *avant-garde* periode vir solo kitaar. *La Espiral Eterna* word beskou as een van sy belangrikste werke vir solo kitaar.

Soos in *Canticuum*, eksperimenteer Brouwer in *La Espiral Eterna* met 'n drienoet-sel waaruit musikale materiaal ontgin word. Waar hy in *Canticuum* slegs van tradisionele tegnieke gebruik maak, word die tegnieke in *La Espiral Eterna* uitgebrei. Hierdie tegnieke, ongewone teksture en nuwe klanke kan as onkonvensionele *timbrés* beskryf word. Alhoewel sommige effekte eie innoverings of nuwe kombinasies van bestaande effekte of tegnieke is, is ander ook reeds voorheen deur ander komponiste gebruik (Century 1985:28).

*La Espiral Eterna* bestaan uit vier dele. Idiomatiese konsepte word in die volgende formele uitleg in meer detail verduidelik:

**Deel A** (2 minute) bestaan uit 24 selle wat uitbrei en vermeerder en elk vrylik 'n aantal kere herhaal word (**Voorbeeld 6**). Fernández (1998: 08) noem deel A die gaswolk "Gas Cloud". *La Espiral Eterna* begin baie sag (ppp) en ontwikkel deur 'n herhalende effens harder/effens sagter dinamiese patroon tot 'n harde Bartók-*pizzicato* na 24 selle. Die openingspatroon is 'n chromatiese drienoet-sel (D, E, D-kruis). 'n Fisiese "voorwerp" word hierdeur voorgestel. Die voorwerp is ver weg en word benader, nie vanuit (ppp) nie, maar vanuit stilte of vanuit "niks". Fernández stel die voorwerp voor as 'n embrio. Hy verduidelik dat die spiraalvorm en herhaling van selle die eerste tekens van die ontstaan van 'n nuwe "ster" (gas wolk) voorstel. Die toename in aantal selle stel dus die groei van 'n lewende organisme voor.

---

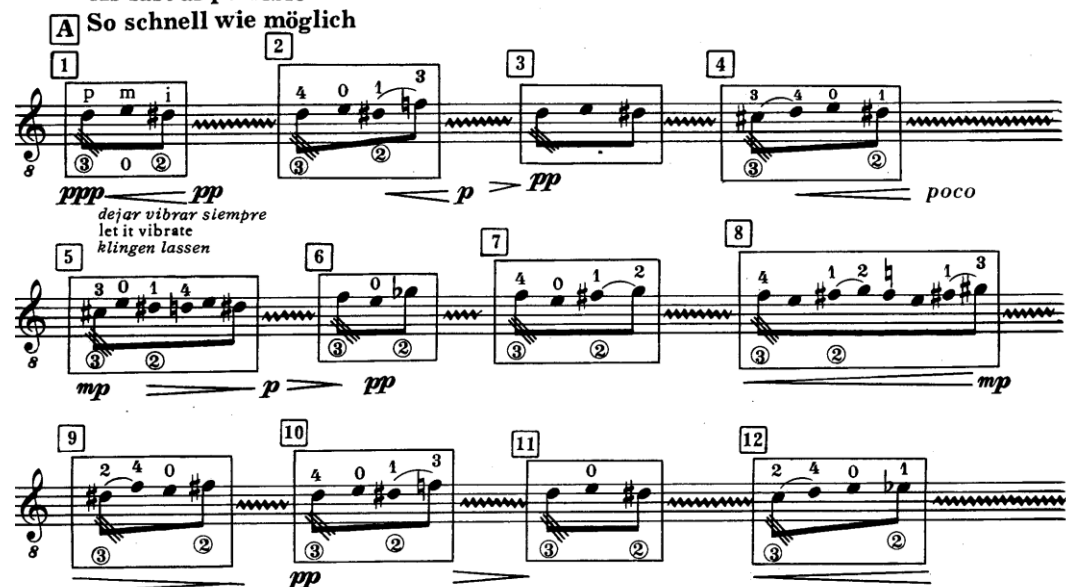
<sup>3</sup> *La Espiral Eterna* is aan die kitaarspeler Oscar Cáceres opgedra.

Brouwer skep 'n spiraalagtige beweging in elk van die vier hoofdele (Fernández 1998:08). Verskeie subtiele dinamiese- en toonkleurveranderinge is opvallend. Die patroon “twee stappe vorentoe en een terug word ook gereflekteer deur die snare wat gespeel word: 3de, 1ste dan 2de snaar respektiewelik. Hierdie patroon is die basiese sel van die werk (sien **voorbeeld 6**). Die fokus op die E in die eerste 14 selle is 'n logiese keuse aangesien E die toonhoogte van die eerste oop snaar verteenwoordig. Die opeenvolgende selle is vervolgens rondom die noot B, wat die tweede oop snaar van die kitaar is, gefokus. Die “voorwerp” ontwikkel in terme van toonhoogtes in elke sel en die aantal note wat verskil in ritme. Die bewegende sagter-harder-sagter effek stel 'n visuele spiraalbeeld voor.

Voorbeeld 6: Deel A: Selpatrone

Leo Brouwer  
(1971)

**Lo mas rapido posible**  
**As fast as possible**  
**A So schnell wie möglich**



The musical score consists of 12 measures, numbered 1 through 12. Each measure is enclosed in a box and contains guitar-specific notation including fingerings (e.g., 3 0 2, 4 0 1 3, 3 4 0 1, 3 0 1 4, 4 0 1 2, 4 1 2 1 3, 2 4 0, 4 0 1 3, 0, 2 4 0 1) and dynamics (ppp, pp, p, mp, poco). Measure 1 includes the instruction 'dejar vibrar siempre / let it vibrate / klingen lassen'. The tempo is marked 'Lo mas rapido posible' and 'As fast as possible'. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature.

Die aantal selherhalings word aan die speler oorgelaat, maar die aangeduide tydsduur van 2 minute aan die einde van Deel A mag nie oorskry word nie – daarom die tempo-aanduiding “Lo mas rapido posible” (so vinnig as moontlik). Die aangeduide tydsduur en die vryheid van elke sel is albei aleatoriese elemente.

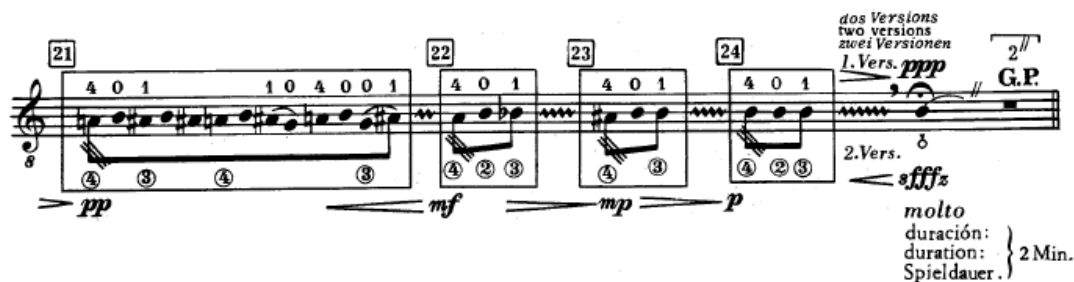
The development of the clusters involves expansion, contraction, and transposition, with as many as thirteen notes in a cell. The ultimate reduction to a unison played on three strings followed by a Bartók-pizzicato ends this section. The unison could very well be representative of the center of the spiral (Suzuki 1981:151).



In **Deel A** maak Brouwer op verskeie maniere van die Fibonacci-reeks gebruik, soos bv, in die seltoename. 'n Fibonacci-reeks word as volg geformuleer:  $1+1=2$ ,  $1+2=3$ ,  $2+3=5$ ,  $3+5=8$  ens. Dus dui die reeks 'n volgorde aan van bv. 1, 2, 3, 5, 8, 13... Die oorspronklike drienoet-sel word na vier, ses, sewe, agt en 13 note uigebrei deur herhaling en progressie in die eerste deel, met die grootste selle (agt en 13 note onderskeidelik) wat dus as 'n heenwysing na die Fibonacci-reeks dien (Fernández 1998:09). 'n Ander vorm van die Fibonacci-reeks wat hier voorkom, maar egter nie in detail bespreek sal word nie, is die “goue verhouding”-beginsel. Hierdie tegnieke kan as 'n wiskundige benadering tot komposisie gesien word. Fernández verdeel deel A in 7 siklusse [Sien Fernández (1998) vir 'n meer in-diepte bespreking].

Nog 'n aleatoriese element kom aan die einde van die eerste deel voor, aangesien die speler enige van die twee moontlike afsluitings kan kies: 'n *diminuendo* wat uiteindelik baie sag (*ppp*) wegsterf, of 'n *crescendo* wat geleidelik harder word en dan baie skielik en baie hard (*sfffz*) eindig (**Voorbeeld 7**). “The last note can be played either *ppp* or as *ff* Bartók-pizzicato, represents the first *solids* in the process. Another possible view is to consider the section in terms of attack and resonance. In this respect, all of section A, except the last note, would be a *resonance*, and the last note would be an *attack*” (Fernández 1998:10).

Voorbeeld 7: Einde van die eerste deel



dos Versiões  
two versions  
zwei Versionen

1. Vers. *ppp*

2. Vers. *sfffz*

*molto*  
duración: } 2 Min.  
duration: }  
Spieldauer. }

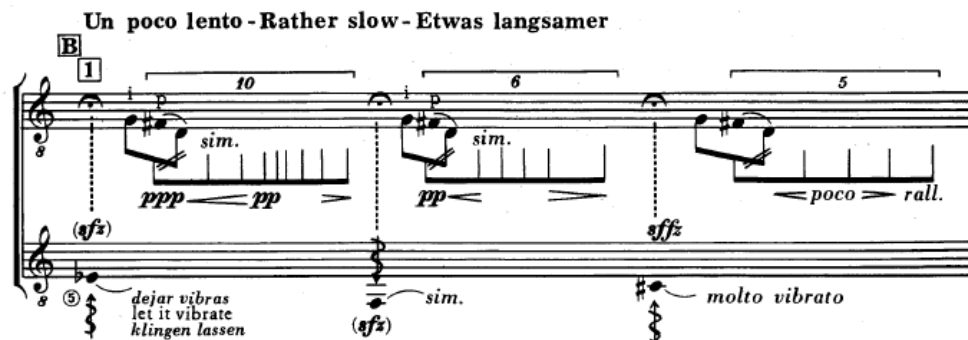
Die opvallende idiomatiek in Deel A spruit uit logiese speelbaarheid van die afsonderlike selle. Die linkerhand bly telkens in 'n vaste posisie, sonder enige spronge of strekke, terwyl 'n figuur gespeel word. Die vinnige tempo en wisseling van een noot na 'n volgende in elke sel, asook die oorgang na 'n volgende sel, is van die grootste tegniese uitdagings. Met uitsondering van enkele selle waar net twee regterhandvingers gebruik word, speel die regterhand 'n betreklik konstante idiomatiese “p-m-i”-patroon. *Ligados* tussen selle en handstrekke verskaf tegniese ingewikkeldheid vir die linkerhand



**Deel B** (2 minute) bestaan uit drie afdelings. Fernández (1998:10) beskryf dit 'n ster wat ontstaan (A Star is born). Dit begin stadig met drie Bartók-*pizzicato* note, die “resonance/ attack” patroon is nou omgekeerd. Eers vind die aanslag noot plaas, daarna volg die resonerende effek. Die regterhand duimnael word vinnig oor die snaar gegly aangedui, soos aangedui deur die pyltjie bo-oor die S-figuur (**Voorbeeld 8**).

Voorbeeld 8: Openingspassasie van Deel B, afdeling 1

**Un poco lento - Rather slow - Etwas langsamer**

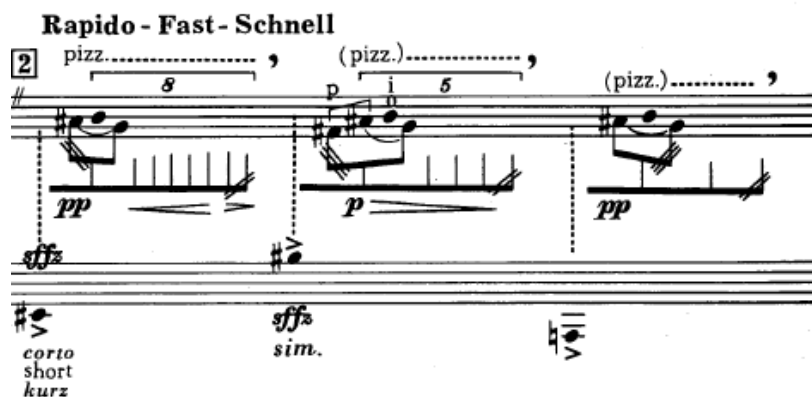


The score shows three measures of music. The first measure has a 10-measure rest, the second a 6-measure rest, and the third a 5-measure rest. The first measure is marked *ppp* and *sim.*, with a dynamic change to *pp*. The second measure is marked *pp* and *sim.*. The third measure is marked *poco* and *rall.*. The bass line has three notes: the first is marked *(sfz)* and *dejar vibras let it vibrate klingen lassen*; the second is marked *(sfz)* and *sim.*; the third is marked *molto vibrato*.

In Deel B word die presiese getal van selherhalings aangedui. Die tweede afdeling se tempo is vinnig en beweeg weg vanaf spesifiek aangeduide toonhoogtes. Die selle word *pizzicato* gespeel en het dus 'n gedempte klank (**Voorbeeld 9**). Die sekwensiële patroon van die selle is nou 8, 5, 3 en 5, 3, 2, wat 'n teenoorgestelde Fibonacci-reeks voorstel.

Voorbeeld 9: Pizzicato gedempte klanke

**Rapido - Fast - Schnell**

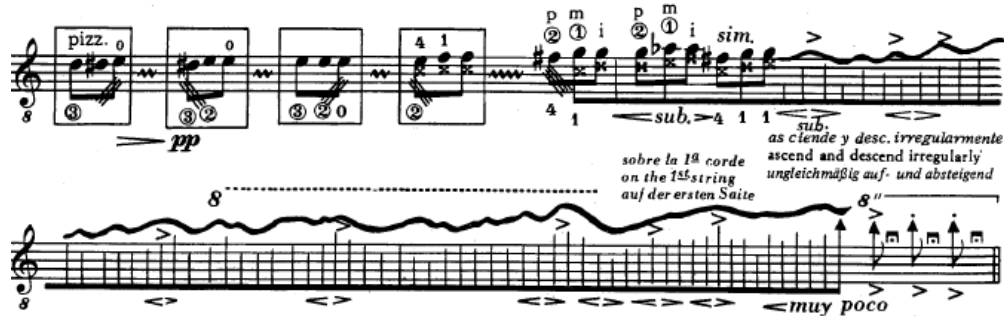


The score shows three measures of music. The first measure has an 8-measure rest, the second a 5-measure rest, and the third a 5-measure rest. The first measure is marked *pp* and *pizz.*. The second measure is marked *p* and *(pizz.)*. The third measure is marked *pp* and *(pizz.)*. The bass line has three notes: the first is marked *sfz* and *corto short kurz*; the second is marked *sfz* and *sim.*; the third is marked *sfz*.

In die derde afdeling van Deel B kom voortgesette wegbeweging vanaf spesifieke toonhoogtes voor. Die tempo is vinnig en die gedempte *pizzicato*-selle verander om die afdeling met 'n gedempte drienoet-“p-m-i” tremolo op die eerste en tweede snaar af te sluit. Die gedempte

tremolo verander met skielike dinamiese verskille van toonhoogte en bereik uiteindelik aan die einde van die afdeling 'n klimaks met drie ongedefinieerde toonhoogtes (**Voorbeeld 10**).

Voorbeeld 10: Gedempte tremolo effek



The image shows a musical score for a guitar. The top staff contains a sequence of chords and a tremolo effect. The chords are marked with fingerings: ③, ③②, ③②0, and ④1. The tremolo effect is marked with 'pizz. o' and 'pp'. The bottom staff shows a tremolo effect on the first string, marked with 'sub.' and 'muy poco'. The tremolo is described as 'as ciende y desc. irregularmente' and 'ascend and descend irregularly'. The score also includes the text 'sobre la 1ª corde on the 1st string auf der ersten Saite'.

Brouwer verduidelik die gedempte tremolotegniek as volg:

Muted or damped sound produced by the left hand fingers slightly on the strings without pressure. Not touching the fingerboard. Right hand plays normally. A better sound is possible touching the string with the fingernail (left hand). (Brouwer 1971:07)

**Deel C** "Below the molecular level" (Fernández 1998:11) duur slegs 45 sekondes en word aan onreëlmatige, perkussiewe klanke met ongedefinieerde toonhoogtes gekenmerk. Hierdie effek word verkry deur die linker- en regterhand onreëlmatig op die vingerbord te slaan (**Voorbeeld 11**). Die basiese sel patroon is weereens prominent "3-1-2" met die linkerhand en "i-m-a" met die regterhand.

Voorbeeld 11: Linker- en regterhand speel gelyktydig op vingerbord

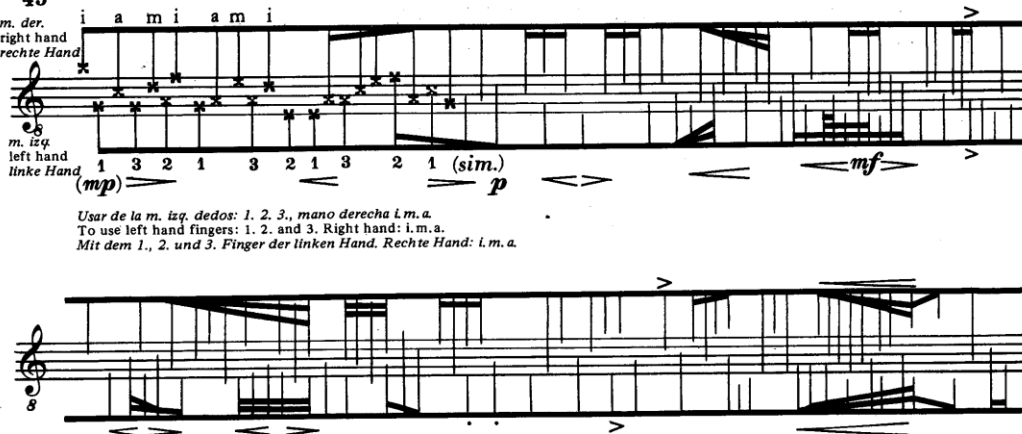
**C** Rapido - Fast - Schnell

**Irregolare- irregular- ungleichmäßig**

45<sup>||</sup>

*m. der. right hand rechte Hand*  
*m. izq. left hand linke Hand*

i a m i a m i



1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.) p mf

*Usar de la m. izq. dedos: 1. 2. 3., mano derecha l. m. a.*  
*To use left hand fingers: 1. 2. and 3. Right hand: l. m. a.*  
*Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: l. m. a.*

Deel D “life appears” (Fernández 1998:11) bestaan uit vier afdelings. ’n Terugkeer na spesifieke toonhoogtes kom voor, alhoewel dit in die vorm van perkussiewe, Bartók-*pizzicato* figure is. In die eerste afdeling (15 sekondes) speel die linkerhand alleen, terwyl die regterhand Afro-Kubaanse ritmiese patrone in ’n chromatiese sel ontwikkel (**Voorbeeld 12**). Geaksentueerde, geïmproviseerde note word gespeel terwyl die onderliggende ritme voortduur.

Voorbeeld 12: Afro-Kubaanse ritmiese patrone

**D**

10<sup>||</sup> - 15<sup>||</sup>

**1**

pos. fija  $\flat$   $\frac{4}{4}$

1

2

3

4

5

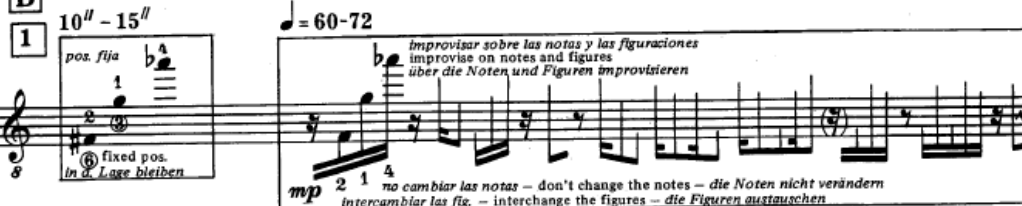
6 fixed pos. in d. Lage bleiben

$\text{♩} = 60-72$

*improvisar sobre las notas y las figuraciones*  
*improvise on notes and figures*  
*über die Noten und Figuren improvisieren*

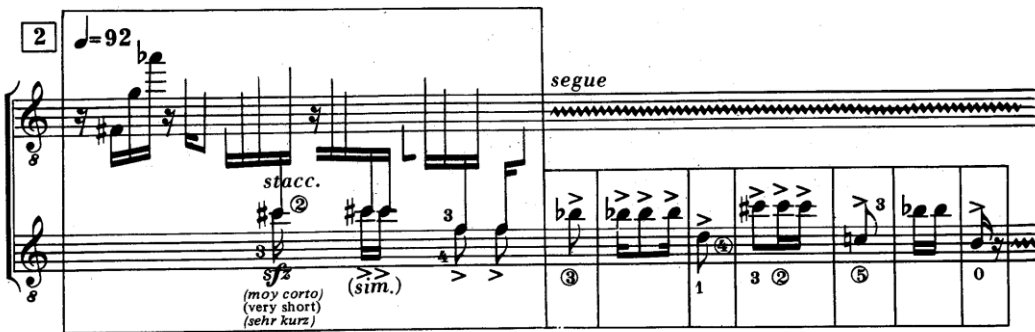
*no cambiar las notas – don’t change the notes – die Noten nicht verändern*  
*intercambiar las fig. – interchange the figures – die Figuren austauschen*

mp 2 1 4



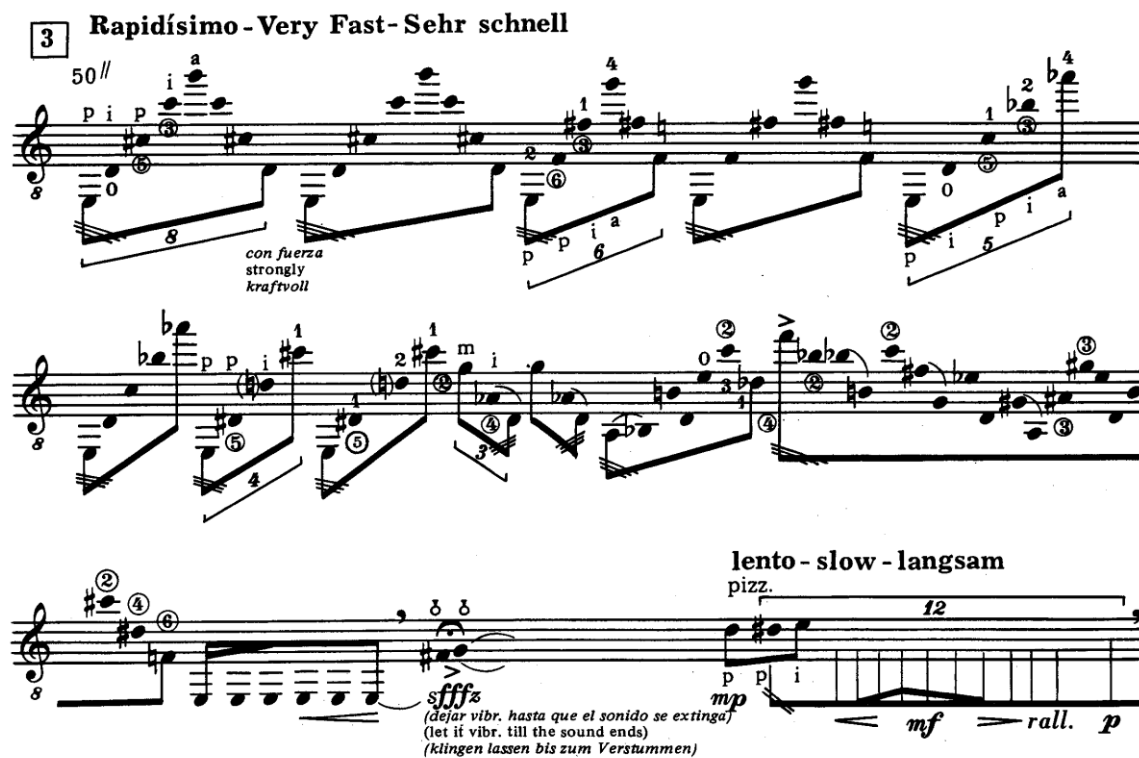
In die tweede afdeling, deel D word die ritmes vinniger gespeel. (**Voorbeeld 13**). Fernández beskryf dit as “superimposed on this resonance are sharp cutting attacks”. Hy sê verder dat die intervalle wat hier gebruik word sesdes en derdes is, die mees “menslike” intervalle. “Is it too far-fetched to think that this symbolizes human life, permutating endlessly over the planet’s landscape? Probably only a Cuban could think of human history as a dance, but isn’t it a nice idea” (Fernández 1998:11).

Voorbeeld 13: Tweede afdeling, deel D



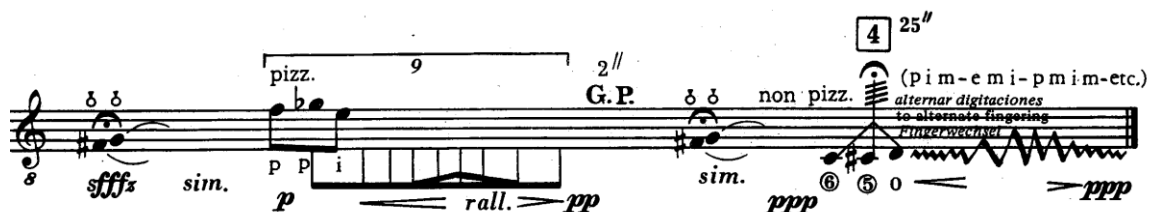
Die derde afdeling laat die selle toe om tot die maksimum uit te brei: van die laagste tot die hoogste noot (**Voorbeeld 14**). Elke patroon word herhaal. Fernández (1998) beskryf dit as die laaste proses in die lewe van 'n ster “contraction and explosion”.

Voorbeeld 14: Derde afdeling, deel D



In die vierde afdeling (25 sekondes) word die speler toegelaat om met die oorspronklike chromatiese drienoet-sel een oktaaf laer te improviseer (**Voorbeeld 15**). Die gaswolk wat vroeër bespreek is word weereens hier voorstel (Fernández 1998:12). Dus begin die proses weer van voor af soos wat 'n oneindigende spiraal sou doen.

Voorbeeld 15: Chromatiese drienoet-sel improvisasie



In *La Espiral Eterna* gebruik Brouwer tegnieke soos Bartók-*pizzicato* en perkussie op die klankbord wat baie verder as tradisionele klankproduksie op die kitaar strek. Die volgende aanhaling dui op voorstelle vir verdere studie in hierdie spesifieke styl:

In my experience, the *Espiral* is one of the very few works written in a really modern style that can captivate any audience, even one unfamiliar with this style (it would help, if one is familiar with a wide repertoire of previous works; the most notable antecedents would be *Continuum* for harpsichord, by Ligeti and the early works of Stockhausen and Penderecki) (Fernández 1998:06).

#### 4.4 Aleatoriese elemente en onkonvensionele timbres

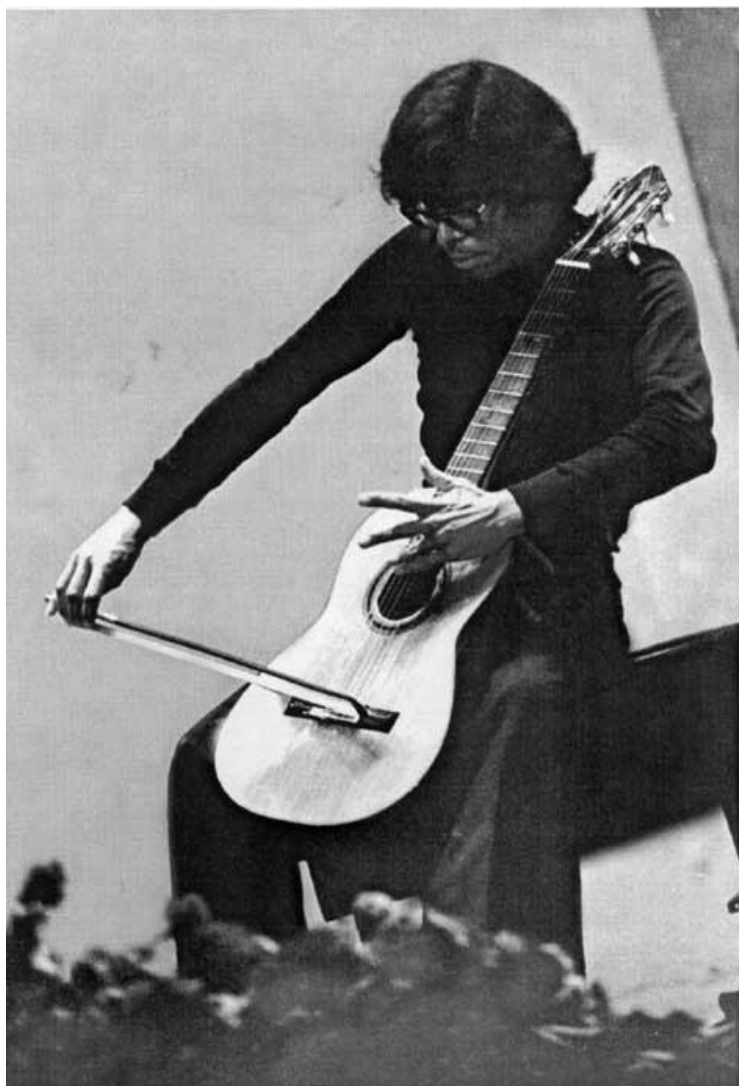
“Aleatories” verwys na musiek waarvan die komposisie en/of uitvoering grotendeels ongedefinieerd gelaat word deur die komponis (Sadie 2001). Dit word gewoonlik beperk tot musiek waar die komponis vryheid in die komposisie toelaat, bv. improvisatoriese aspekte (cadenza, ossia of ad libitum), stiltes van ongedefinieerde duur en alternatiewe notasie. Drie tipes aleatoriese tegnieke word onderskei: “(i) the use of random procedures in the generation of fixed compositions; (ii) the allowance of choice to the performer(s) among formal options stipulated by the composer; and (iii) methods of notation which reduce the composer’s control over the sounds in a composition” (Sadie 2001: (Vol1) 341).

Aleatoriese elemente is ’n belangrike eienskap van Brouwer se tweede komposisiefase. Een van die belangrikste elemente wat hy toepas, is die gebruik van selle, soos duidelik blyk in *Canticum* en *La Espiral Eterna*. Brouwer beskryf aleatoriese elemente as ontwikkelende musiek wat vergelyk kan word met die *talas* en *ragas* in Hindu-musiek (Suzuki 1981:108). Hierdie styl word deur tydmaatveranderinge, ritmiese vryheid en improvisasie gekenmerk.

Onkonvensionele *timbrés* word beskryf as klankkleure, wyd verspreide dinamiese reeks van baie sag tot baie hard, en die gebruik van nuwe tegnieke soos regterhandperkussie op die vingerbord. 'n Belangrike aspek van hierdie tegnieke en onkonvensionele *timbrés* is die nie-tradisionele notasie. Notasie ondersteun dus idiomatiek omdat dit moeilike konsepte so eenvoudig as moontlik stel en die spel vergemaklik. Brouwer was die eerste kitaarkomponis om van die bespreekde tegnieke te noteer. Die wyse en kwaliteit van sy notering is van besondere hoë gehalte.

Die volgende foto (**figuur 1**) dateer uit Brouwer se eksperimentele fase. Hier kan gesien word hoe Brouwer die kitaar soos 'n tjello met 'n strydstok speel.

Figuur 1: *Leo Brouwer foto*



## HOOFSTUK 5

### Neo-simplisiteit: Brouwer se derde komposisiefase

#### 5.1 Inleiding

Vanaf die 1980's het Brouwer se musiek 'n proses van vereenvoudiging ondergaan wat Brouwer self as neo-simplisties en neo-romanties beskryf. Hy keer terug na 'n meer tradisionele gebruik van vrye tonaliteit met modale en minimalistiese elemente, asook die gebruik van verskeie programmatiese verwysings. Brouwer verduidelik sy stylverandering na neo-simplisiteit as volg:

*Avant-garde* works lack the consequent relaxation of tension. Every living entity needs to rest. This is one of the things I learned during my self-taught analysis. In this way, I made a kind of regression, toward the simplification of materials. This is what I consider my current period, which I call "New Simplicity". This New Simplicity borrows the essential elements from popular music, classical music and the *avant-garde* itself. These elements help me to create tension. (Betancourt 1998:02)

Die bogenoemde aanhaling beskryf dus dat neo-simplisiteit elemente gebruik van populêre musiek, klassieke musiek en die *avant-garde*. Die hooffokus is om spanning in die musiek te skep.

#### 5.2 *El Decameron Negro* (1981)

*El Decameron Negro* (Die swart kryger) bestaan uit drie onverwante bewegings vir solo kitaar. Dit is gebaseer op 'n versameling Afrika-legendes wat die Duitse antropoloog Leo Frobenius in 1910 gepubliseer het. Die drie bewegings is in 1981 gekomponeer en opgedra aan die Amerikaanse kitaarspeler Sharon Isbin. Hierdie was die eerste werk van Brouwer se derde komposisiefase en dui sy terugkeer na komposisie in 'n volksidoom aan.

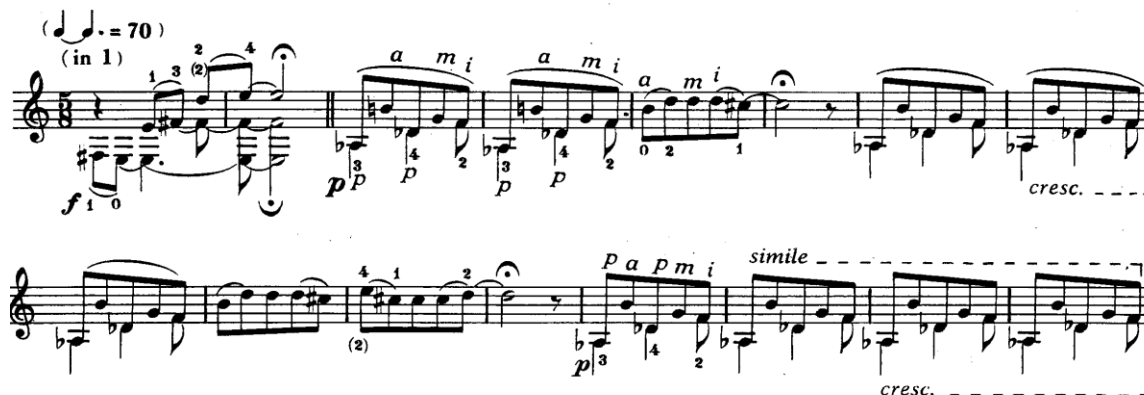
*El Decameron Negro* se drie bewegings is:

1. *El Arpa del Guerre* (Die harp van die kryger)
2. *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos* (Die vlug van die geliefdes deur die vallei van eggo's)
3. *Ballade de la Doncella Enamorada* (Ballade van die jong verliefde dame)



In die eerste beweging (Die harp van die kryger) stel sterk ritmiese dele (**voorbeeld 1**) die sterkste en dapperste persoon van 'n stam -die hoofkarakter- voor. Die kryger word uit sy stam verban omdat hy besluit om 'n musikant te word. Tradisioneel in hierdie kultuur was die keuse om 'n musikant te wees op die laagste hiërargiese vlak van beroepe. 'n Stadiger gedeelte stel sy eensame spel op die kora (’n harp uit Wes-Afrika) in die berge rondom die nedersetting waaruit hy verban is, voor. Wanneer die stam deur oorlog bedreig word, keer hy as held terug om hulle te red wat, soos in 'n tipiese rondovorm, met die terugkeer van die tema voorgestel word.

Voorbeeld 1: Sterk ritmiese dele stel hoofkarakter programmaties voor (maat 1-16)



Die harp van die kryger is 'n oproerende dansagtige beweging in 5/8 tyd. Die beweging kontrasteer lang dele in deurlopende agstenoot bewegings met stadige akkoordpassasies. Century (1985:38) beskryf die vorm as 'n gekombineerde sonate-rondovorm. Tradisionele elemente van rondovorm kom wel hier voor. Brouwer gebruik idiomatiese veranderinge van ritmiese motiewe, soos gesien in die akkoorde van die stadige gedeelte (**voorbeeld 2**). Die eerste motief het 'n 2+3 ritme, wat in 'n tweede motief omgekeer word na 'n 3+2 ritme. Dit skep 'n tradisioneel Kubaanse gesinkopeerde gevoel. Die vloei van enkellyn- passasies kontrasteer sterk met die gebruik van akkoorde in die stadige gedeelte.

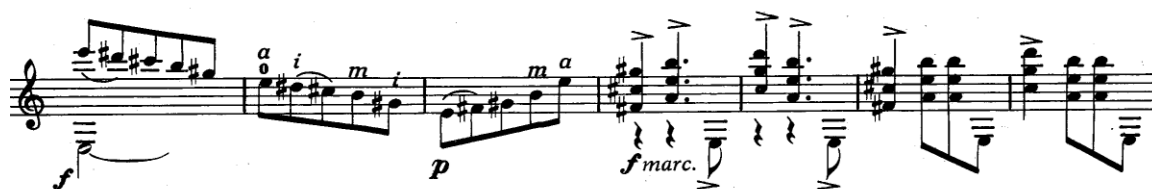
Voorbeeld 2: Stadige gedeelte (maat 84-92)





Ander aspekte in hierdie beweging is klein melodiese intervalle van majeur en mineur tweedes en mineur derdes. Die deurlopende gebruik van oopsnare gee aan die beweging 'n verlangde "harp" effek wat dus die titel reflekteer. Idiomatiese linker- en regterhand vingersettings help om ingewikkelde snaarkruis-pasasies te speel. Die kitaar se dinamiese reeks word uitgebeeld deur kort pasasies wat skielik toeneem in volume van baie sag tot baie hard. Brouwer se vernuftige gebruik van 5/8 tyd dui op 'n aanhoudende ontwikkelingsproses in die musiek. Die aksent-plasings bevorder die onreëlmatige karakter van die werk (**voorbeeld 3**). Let ook hier op die gebruik van regterhandvingers "a-i-m-i" en dinamiek verskille.

Voorbeeld 3: Aksentplasings (maat 138-144)



Die openingsnote van die tweede beweging *Die vlug van die geliefdes deur die vallei van ego's* stel die kryger se besluit om van sy stam te vlug en alleen met sy harp te gaan woon, voor. Die patroon word as idiomaties beskou aangesien die linkerhand in een posisie bly terwyl die melodie met bykomende note uitgebrei word, en die tydmaat van 8/4 na 9/4 en 12/4 verander (**voorbeeld 4**). Die algemeen bekende storie, van die kryger wat vlug saam met sy geliefde, is fiktief en slegs die eerste beweging is direk gebaseer op die mitologiese volksverhale.<sup>4</sup>

Voorbeeld 4: Openingsnote van die tweede beweging



Die kryger vlug vervolgens te perd saam met sy geliefde deur die vallei van ego's. Die gallop van perde word deur vinnige, afwisselende harde en sagte triole voorgestel (**voorbeeld 5**). Dié gedeelte kan idiomaties beskou word omdat die linkerhand in een posisie bly met slegs enkele rekke en spronge. Die melodie word, soos in die openingsnote, uitgebrei deur veranderende


<sup>4</sup> Inligting is mondelings aan die outeur oorgedra gedurende 'n meestersklas met E. Fernández (Pretoria, 2009).

tydmaat en note wat bygevoeg word. Die triole, tesame met die gebruik van bindnote, skep 'n kalmerende gevoel. Die eggo-effek word effektief verkry deur motiewe eers hard te speel en dan sag te herhaal.

Voorbeeld 5: *Vinnig afwisselende harde en sagte trioolpatrone*

**G** **Por el Valle de los Ecos**

**Rapido (galopante)** (eco) (como resonancia)  
simile

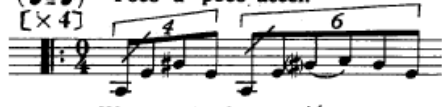



*f* *resonante (eguale)* *p<sub>sub.</sub> legato* *pp* *marcato (eguale)* *f<sub>sub.</sub>*

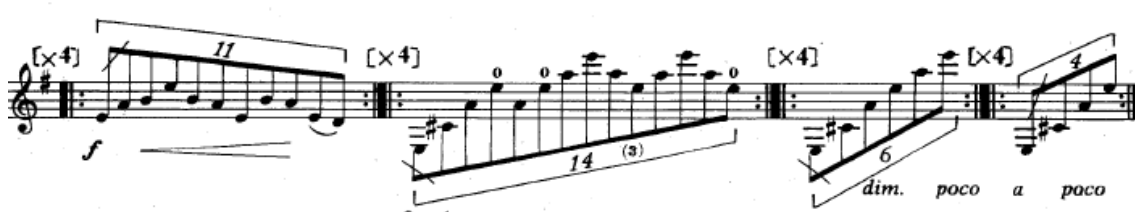
Die tweede beweging het Brouwer in nege dele verdeel, elk met kort, beskrywende programmatiese aanduidings.

- A) *Declamato pesante* (Dramatiese uiteensetting): 'n Belangrike openings-tema van vier note oor 'n E-pedaalpunt word deurlopend gespeel en uitgebrei. Intervalle van majeur derdes en vyfdes word hier gebruik.
- B) *Presagio* (Voorbereiding)
- C) *Primer Galop de los Amantes* (Eerste gallop): Dieselfde intervale soos in die openingstema gebruik, kom hier voor. Dit is egter 'n vierde hoër getransponeer om op 'n A te begin. Net soos in *La Espiral Eterna* word 'n idiomatiese sel-ontwikkelingsproses hier voorgestel (**voorbeeld 6**). Albei hande kan in dié gedeelte gemaklik funksioneer deurdat die note goed onder die vingers in idiomatiese posisies geplaas is.

Voorbeeld 6: Tweede beweging (deel C)

**C** Primer Galope de los Amantes  
Poco a poco accel. - - - - -  
[x 4]   
*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* *f* molto *dim. poco a poco*

- D) *Presagio* (Vorbereiding): Na die kort effektiewe klimaks van deel C beweeg die musiek dadelik oor na deel D (voorbeeld 7).

Voorbeeld 7: Geaksentueerde arpeggiofiguur vertoon klimaks van deel C

Allargando - - - - - **D** Presagio  
  
*ff* *mp*

- E) *Declamato* (Verklaring): Die openingstema transponeer weereens, maar nou na 'n C-kruis.
- F) *Recuerdo, Tranquilo* (Herinnering, kalm): Die tema transponeer terug na A en oorspronklike intervalle word weer gebruik.
- G) *Por el Valle de los Ecos, Rapido galopante* (Deur die vallei van ego's, vinnige galop)
- H) *Retorno, Epilogo, Lentamente* (Terugkeer, slotrede, stadig): Die drie openingsakkoorde word nou in teenoorgestelde rigting gespeel en skep 'n palindromiese effek (Tran 2007:30).

Die openingstema van die derde beweging (Ballade van die verliefde dame) stel 'n jong verliefde dame voor (**voorbeeld 8**) en word gekenmerk aan 'n kleurryke melodie.

The last movement (The Ballad of the Love-sick Maiden) contains the most tenderly lyrical melody in any of Brouwer's works – John W. Duarte [1997:04].

Slegs die titel van die derde beweging is beskrywend en daar is geen storie wat daarmee geassosieer word nie. Dit is moontlik dat dit Brouwer se bedoeling was om die beskrywing aan die speler se verbeelding oor te laat. Volgens Fernández (1998:04) is dit belangrik dat spelers 'n analise, 'n storie of 'n visuele beeld in gedagte moet hou wanneer ingewikkelde nuwe en langer werke bestudeer word. Dit help met die memoriseringsproses en dra by tot musikale voordrag. Dit kan dalk wees dat Brouwer dit so bedoel het om *Die swart kryger* as programmusiek voor te stel omdat dit die spel dus vergemaklik, maar veral ook omdat dit een van sy langste komposisies was wat hy tot dusver gekomponeer het.

Voorbeeld 8: Openingstema van die derde beweging



Die derde beweging word deur episodes van passievolle, energieke dele gekenmerk, met die tema wat telkens volgens die tradisionele rondovorm terugkeer (**voorbeeld 8**).

Voorbeeld 9: Passievolle, energieke dele



The musical score for Example 9 is titled "Più mosso". It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo marking "Più mosso" is placed above the first measure. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This sequence is repeated with various articulations and dynamics, including accents, slurs, and dynamic markings like *p* and *sfz*. Fingerings are indicated with numbers in parentheses, such as (4) and (0). The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and dynamic markings, ending with a *sfz* marking and a fermata.

Die derde beweging kan weereens as idiomaties beskou word. Dit is baie speelbaar en die logiese vingerplasings maak dit moontlik om die artikulasie en tempo-vereistes na te kom. Opeenvolgende akkoorde wat 'n melodie dra terwyl die onderliggende vinnige ritme voortduur, kom voor. Dit begin as enkelmelodienote en word dan uitgebrei na twee- en drienoet-akkoorde (**voorbeeld 10**).

Voorbeeld 10: Harmoniese uitbreiding van die melodie

i) Maat 29-31



This musical score shows measures 29 to 31. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *p* at the beginning. The notes are G4, A4, B4, and C5, which are then repeated in a descending sequence.

ii) Maat 33-34



This musical score shows measures 33 to 34. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *p* at the beginning. The notes are G4, A4, B4, and C5, which are then repeated in a descending sequence. The score includes a *p* marking and a *sfz* marking.

iii) Maat 50-52



This musical score shows measures 50 to 52. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *p* at the beginning. The notes are G4, A4, B4, and C5, which are then repeated in a descending sequence. The score includes a *p* marking and a *sfz* marking.



## 5.4 Sonata (1990)

Geen herkenbare heenwysing na Kubaanse volksmusiek kom in Brouwer se *Concerto Elegiaco* (1986) of die *Sonata* (1990) voor nie. Daar is egter wel tekens van 'n idiomatiese komposisieproses waar elemente van verskillende bronne saamgeveg en getransformeer word om nuwe beginsels te skep (Camacho 1998:23). Brouwer verduidelik sy benadering as 'n "simbiose" tussen twee uiterstes: *avant-garde* musiek en moderne populêre musiek. Hierdie benadering word veral in sy *Sonata* gesien.

Soos met *El Decameron Negro* gebruik Brouwer beskrywende titels in *Sonata*. Die vormstrukture van die onderskeie bewegings kan uit die titels afgelei word. Slegs die eerste beweging sal vervolgens in meer besonderhede bespreek word, met spesifieke verwysing na ritmiese elemente en idiomatiese komposisie-tegnieke.

Die drie bewegings van *Sonata* is as volg:

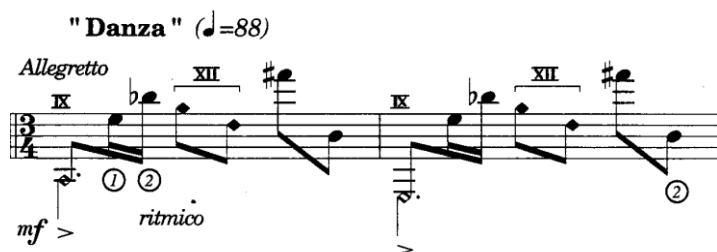
1. *Fandangos y Boleros*
2. *Sarabande de Scriabin*
3. *La Toccata de Pasquini*

*Fandangos y Boleros* bestaan uit drie dele. In die eerste deel, *Preambulo* (maat 1-12) word melodiese en ritmiese idees in 'n stadige tempo as inleiding gebruik. *Fandango's* en *Bolero's* is vinnige, ritmies-georiënteerde Spaanse danse. Die tweede deel, *Danza*, begin in maat 13. 'n Herhalende ritmiese patroon, soortgelyk aan die Spaanse *Bolero* kom voor (**voorbeeld 13a**). Die *Bolero*-ritme word deur materiaal uit die *Preambulo*-deel onderbreek, maar keer egter in maat 24-26 weer terug (**voorbeeld 13b**). Natuurlike oopsnaar flageoletnote wat vervleg word met gewone note kom algemeen voor in die beweging. Die flageoletnote word aangedui deur die diamantvorm nootkoppe (sien **voorbeeld 13**).

Voorbeeld 13a: Bolero-ritme in "Danza" (maat 13)

"Danza" (♩=88)

*Allegretto*



*mf* >

① ②

*ritmico*

>



Voorbeeld 13b: Bolero-ritme (maat 24-26)

*Alla Danza* (♩=88...100)



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

Vanaf maat 29 gebruik Brouwer 'n Spaanse *Fandango-ritme* in 6/8 tyd (**voorbeeld 14**). 'n Gepunteerde kwartbasnoot dien as pedaalpunt. Tradisionele *Fandango's* word gewoonlik met 'n *ostinato* baspatroon ontwikkel (Camacho 1998:24). Vanaf maat 51 gebruik Brouwer teksaanwysings om die gewenste *timbrés* en teksture te verduidelik, dit sluit in *leggero*, *dolce*, *sonoro* en *metalico*. Die *Bolero-ritme* (*alla danza*) keer eers weer in maat 72 terug. Nog 'n interessante gebruik is in maat 87 waar Brouwer die mate (wat verdeel is in 13/8 of 14/8) met stippelyne verdeel om ritmiese kompleksiteit te vereenvoudig (**voorbeeld 15**).

Voorbeeld 14: Fandango-ritme (maat 29)



29

Voorbeeld 15: Stippelyne (maat 87)



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

88

(*un poco*)  
*met.*



Brouwer beskryf die tematiese materiaal in *Sonata* as volg: “The principal characteristic is the interaction, cross-relation and superimposition of different worlds or epochs” (Camacho 1998:24). Hierdie “wêrelde” en “tydvakke” word in die vorm van musikale idees, temas of motiewe wat herhaaldelik voorkom, gebruik.

In maat 113 begin die koda met die subtitel “Beethoven visita al Padre Soler”.<sup>5</sup> – ’n voorbeeld van hoe Brouwer “wêrelde” en “epogs” bymekaarbring. Aan die begin van die koda verskyn ’n direkte aanhaling uit Beethoven se Simfonie no. 6 (*Pastoraal*-simfonie) (**voorbeeld 16**), maar word dan spoedig deur ’n volgende tema onderbreek. Die koda eindig met ’n tipiese “wegsterwende” einde soos vroeër bespreek.

Voorbeeld 16: *Koda* (maat 113-114)



In Leo Brouwer’s *Sonata* we find distinct and heterogeneous musical elements (themes and gestures) interacting through processes of extension/expansion and abbreviation/fragmentation. The product of such interaction, while retaining elements of its essence, acquires a new identity which makes it difficult to pinpoint its exact origins. This combination of distinct elements from varied sources has always been an integral part of Caribbean culture (Camacho 1998:60).

Die bogenoemde aanhaling verwys na abstrakte komposisiemetodes. Brouwer se huidige komposisiemetodes kan as ’n kombinasie van abstrakte musikale idees in die konteks van die Kubaanse kultuur beskryf word.

<sup>5</sup> Padre Antonio Soler was ’n agtiende-eeuse Spaanse komponis bekend vir klavierwerke. Een van hierdie werke was ’n bekende *Fandango in D mineur*.

## 5.5 Minimalisme

Minimalisme in musiek word beskryf as 'n term wat aan die visuele kunste ontleen is om 'n komposisiestyl wat deur 'n vereenvoudigde ritme, melodie en harmoniese woordeskat gekenmerk word, te beskryf (Sadie 2001: (Vol.16) 716). Brouwer verduidelik in 'n onderhoud met Rodolfo Betancourt tydens die *Festival Internacional de Agosto* sy bedoeling met en begrip van minimalisme as volg:

The term minimalism was coined during the '70s with the emergence of Steve Reich and Philip Glass, although it has a history going back almost thirty years to the music of Colin McPhee. I accepted minimalism as an important compositional element because it was inherent to my cultural roots from the "third world". Africa and Asia manifest themselves in a minimalist way. These marvelous creators of "North American minimalism" discovered that, perhaps a bit late. (Betancourt 1998:03).

Brouwer se gebruik van minimalisme is dus nie soortgelyk aan dié van bekende minimalistiese komponiste soos Reich en Glass nie, maar word eerder gebruik om werke te vereenvoudig en ingewikkelde idees op 'n eenvoudige wyse te kommunikeer. Brouwer keer weer terug na die basiese elemente van kitaarspel en musiek – melodie en ritme – wat op 'n eenvoudige manier weergegee word. Minimale spronge en rekke met die linkerhand (vaste linkerhandposisies dus) kan as bronne van minimalisme in Brouwer se solo kitaarwerke van die derde komposisiefase beskou word. In die proses word die werke vereenvoudig sonder om gesofistikeerdheid in te perk. Met hierdie benadering tot kitaarkomposisie in gedagte, is dit duidelik dat minimalisme reeds van die eerste komposisiefase in Brouwer se werke waarneembaar was.

'n Belangrike werk vir kitaarensamble met soortgelyke minimalistiese elemente is *Cuban landscape with rain* (1984)<sup>5</sup>. Brouwer eksperimenteer hier met ongewone klanke. Die aanvanklike herhalende enkelnote met hoë toonhoogtes stel die eerste reëndruppels van 'n groot storm voor. 'n Storm breek skielik te midde van die natuurlike en spontane verloop van die reënbui uit en Brouwer gebruik presiese aanduidings soos Bartók-*pizzicato*, *irregolare* en *rallentando* om dié beeld te kommunikeer.

---

<sup>5</sup> Die Los Angeles Guitar Quartet (LAGQ) het 'n uitstekende opname (*Latin 2002*) van *Cuban landscape with rain* gemaak.

Colin Cooper, redakteur *Classical Guitar*, skryf na aanleiding van 'n onderhoud met Brouwer die volgende oor Brouwer se *Cuban Landscapes* reeks ensemble-komposisies:

“Then we have the bright colours contrasting with tropical downpours in his various ‘Cuban Landscapes’, using fashionable minimalism with remarkable effect.” (Cooper 1996:12)

In dieselfde onderhoud (Cooper 1996:11) noem Brouwer sy minimalistiese benadering “Binary rhythms of the world” – “die wet van teenoorgesteldes”, soos bv. man en vrou, dag en nag, swaar en lig, lewe en dood. Hierdie beginsel van kontras kom in meeste van Brouwer se werke voor, maar word veral effektief in werke uit sy derde komposisiefase gebruik.

## HOOFSTUK 6

### 'n Samevatting van die idiomatiek in geselekteerde solo kitaarwerke van Leo Brouwer

#### 6.1 Inleiding

Hoofstuk 6 dien as samevatting en al die gevolgtrekkings word gestaaf. Brouwer se styl sal kortliks in konteks geplaas word met ander soortgelyke tendense en ontwikkelings in post-moderne kitaarmusiek. Brouwer se invloed op hedendaagse kitaarkomponiste en -spelers is hier van belang. Die hoofstuk som die sleutelfaktore van die idiomatiek in die geselekteerde kitaarwerke van Brouwer op. Elke komposisiefase het 'n kort puntsgewyse opsomming van bevindinge. Dit sal gevolg word deur 'n gevolgtrekking en beantwoording van navorsingsvrae wat in hoofstuk 1 gestel is.

#### 6.2 Brouwer se invloed op hedendaagse kitaarkomponiste en -spelers

In 'n onlangse DVD-opname meen Roland Dyens (1955- ) dat hedendaagse kitaar-komponiste beswaarlik nie deur Brouwer beïnvloed kan word nie (Dyens 2008). As een van die mees vooraanstaande kitaarkomponiste van die 21ste eeu, volg Dyens self baie van Brouwer se tegnieke en werksywyses na en dra veral by tot die ontwikkeling van kitaarnotasië en presiesheid van vingersettings. Dyens gee dikwels erkenning aan komponiste wat hom beïnvloed het deur 'n komposisie aan hulle op te dra, en het so byvoorbeeld 'n werk vir solo kitaar, *Eloge de Leo Brouwer* (1988), gekomponeer.

Ook die Nederlandse komponis en kitaarspeler Erik Otte (1955- ) is sterk deur Brouwer beïnvloed. Otte het tien studies, soortgelyk aan Brouwer se *Eenvoudige Studies*, gekomponeer en dit bloot *10 Studies* genoem. In *Variasies op 'n tema van Leo Brouwer* gebruik Otte die tema van Brouwer se *Studie no. 1* in 'n stel van sewe variasies en 'n fuga.

Een van die bekendste kitaarspelers wie se konsertloopbaan Brouwer beïnvloed het, is sy tydgenoot Julian Bream. Brouwer het sy *Sonata* sowel as *Concerto Elegiaco* aan Julian Bream

opgedra. Colin Cooper skryf as volg oor Bream en Brouwer se ontmoeting tydens die debuutuitvoering van *Concerto Elegiaco* in 1986:

Brouwer's music is something that has not much occupied Julian Bream until now... But history provides plenty of examples where the most celebrated players of the day do not necessarily perform the music of the most celebrated composers. An artist has his own star to follow, but occasionally the stars find themselves on the same course and an exceptional event takes place. This was one of them, and the consequence is that an important new guitar concerto has come into being. It is reported that Julian Bream likes the new concerto very much and is planning to perform it several times in the coming months. (Cooper 1986: 29)

Brouwer het ook 'n sterk verbintenis met Costas Cotsiolis en het *Concerto de Volos* aan hom opgedra. Cotsiolis het verskeie Brouwer-opnames gemaak en kan as een van die belangrikste interpreteerders van Brouwer se werke beskou word.

Ander kitaarspelers aan wie Brouwer komposisies opgedra het, is John Williams, Sharon Isbin en Elena Papandreu. Daar is ook verskeie minder bekende kitaarspelers wat opnames van Brouwer se komposisies gemaak het, bv: Graham Anthony Devine, Flavio Cucchi en mees onlangs Giovanni Caruso, met die opname *Leo Brouwer, Works for Solo Guitar* (2009). Die groot aantal Brouwer-opnames is sprekend van die sukses en speelbaarheid van sy komposisies.

Brouwer verduidelik in 'n onderhoud met Colin Cooper die moontlike redes vir kitaarspelers se aanklank by sy musiek:

I don't think my music is beautiful, but perhaps it has some new elements, something very simple, a new kind of information, some little secrets (Cooper: 1996:14).

## 6.3 Samevatting van bevindinge

### 6.3.1 Samevatting van Kubaanse politieke, sosiale en musikale ontwikkelings

Die mees algemene invloed wat Kubaanse politieke, sosiale en musikale ontwikkelings op Brouwer se ontwikkeling as komponis gehad het was:

- 'n Tradisionele agtergrond van Afrika ritmes en Spaanse harmonieë.
- Kunste het in Kuba floreer ten spyte van politieke onstuimigheid.
- Internasionale musiekopvoerings was algemeen.
- Kubaanse musiek was nasionaal en internasionaal baie gewild.
- Vanaf die 1950's was daar ernstige gevolge vir Kubaanse komponiste indien hulle Kuba permanent sou verlaat.
- Brouwer neem leiding en dra by tot verdere uitbreiding van Kubaanse kunsmusiek.
- Brouwer ondersteun politieke doelwitte van die Kubaanse rewolusieleiers.

### 6.3.2 Samevatting van Brouwer se agtergrond

Brouwer se vele betrekkings en agtergrond word kortliks hier opgesom:

- Ontwikkel as komponis in 'n musikale omgewing en familie.
- Is aanvanklik beïnvloed deur populêre musiek en die *flamenco*-kitaarstyl.
- Indirek beïnvloed deur Tárrega (Brouwer- Nicola- Pujol- Tárrega).
- Begin komponeer om gapings in die kitaarliteratuur aan te vul.
- Ontvang onderrig in die VSA.
- Terug in Kuba het Brouwer verskeie belangrike musiekposisies beklee.
- Hy eksperimenteer met *jazz*, *rock* en *fusion* kitaarstyle.
- Dirigent van verskeie orkeste.
- Komponeer in baie verskillende *genres*, waarvan solo kitaarwerke slegs een van is.
- Maak heelwat klankopnames waar hy self kitaar speel.

### 6.3.3 Samevatting van Brouwer se eerste komposisiefase

Die volgende bevindinge aangaande idiomatiek is vanuit Brouwer se eerste komposisiefase gemaak:

#### *Danza Caracteristica:*

- 'n Groot aantal kitaareffekte en kleure kom na vore, bv. *rasgado*- en *tambora* akkoorde.
- Idiomatiese skuifpatrone.
- Afro-Kubaanse volksritmes.
- 'n Idiomatiese interval van 'n vierde.
- Kontrasterende flageoletnote versier die werk.

#### *Elogio de la Danza:*

- Tonaal van aard met 'n improviserende karakter.
- Wye spektrum van gevorderde kitaartegnieke.
- Presiese dinamiek- en tempo-aanduidings.
- Atonale kontraste en chromatiese versierings.
- Eerbetuiging aan musiek van Strawinsky.
- Dinamiese kontraste.

#### *Estudio Sencillos nos. 1-10:*

- Soortgelyke idiomatiese benadering as Villa-Lobos se *Douze Etudes*.
- Idiomatiese strukture soos linker- regterhand-vingerpatrone, sekwense en bindnoot-tegnieke.
- Bladleesvereistes strek tot die 10de posisie op kitaar.
- Elke studie spreek 'n ander aspek van kitaartegniek aan.
- Gebruik van oopsnare.
- Herhaling van motiewe en frases om kontras toe te pas.
- Onderskeid tussen melodie en begeleiding.
- Gesinkopeerde ritmes.

- Idiomatiese regterhandpatrone en vingersettings.
- Eenvoudige harmonieë, akkoord progressies en modulasies.
- Eenvoudige idiomatiese linkerhand formasies.
- Wisseling van tydmaat.
- Gedeeltelike *barré*-akkoorde.
- Algemeen bekende Kubaanse volksritmes.
- *Campañella* akkoorde.
- Gebruik van *ligados* en linkerhand pinkie.
- Ekonomiese vingersettings by snaarkruisings.
- Gemeenskaplike note, parallele bewegings en gidsvingers.

Algemene kenmerke van die eerste komposisiefase:

- Invloed van Strawinsky, Bartók en Milhaud.
- Invloed van Kubaanse volksmusiek.
- Kort komposisies.
- Vrye gebruik van dissonansie.
- Tonaal georiënteerde werke.
- Min kontrapunt.
- Gebruik van Afro-Kubaanse volksritmes en sinkopasie.

#### **6.3.4 Samevatting van Brouwer se tweede komposisiefase**

Die volgende bevindinge aangaande idiomatiek is vanuit Brouwer se tweede komposisiefase gemaak:

- Wêreldwye tendense in die kunste het gevolg dat Brouwer 'n stilistiese verandering ondergaan het.
- Eksperimenteer met serialisme/ dodekafonie en aleatoriese elemente.
- Brouwer gebruik die term *avant-garde* eerder as atonaal.
- Afro-kubaanse volksritmes word na nuwe vorme gemanipuleer.



*Canticuum:*

- Eerste *avant-garde* komposisie, baan die weg vir opvolgende komposisies.
- Vierjaar gaping tussen vorige solo kitaarwerk dui op radikale komposisionele groei.
- Beskrywende programatiese titels.
- Chromatiese drienoet-sel.
- Ritmies kompleks.
- Vrye komposisie met geen maatlyne of tydmaattekens nie.
- Inleiding tot post-moderne tegnieke, klanke en notasie.
- Gekomponeer in 'n idiomatiese en ekonomiese styl.
- Groot verskeidenheid toonkleure en dinamiese vlakke.
- Vrye en passievolle karakter.

*La Espiral Eterna:*

- Geïnspireer deur spiraalstrukture wat in die kleinste lewende organismes voorkom.
- Chromatiese drienoet-sel (n Uitbreiding van dieselfde konsep soos gebruik in *Canticuum*).
- Ongewone teksture en nuwe klanke (onkonvensionele *timbrés*).
- Subtiele dinamiese- en toonkleurveranderinge.
- 'n Visuele spiraalbeeld word geskep.
- Logiese snaarkeuses.
- Aangeduide tydsduur en die vryheid van elke sel is aleatoriese elemente.
- Wiskundige benaderings tot komposisie.
- Speelbaarheid van afsonderlike selle.
- Vaste linkerhand posisies, sonder spronge of rekke.
- Idiomatiese regterhand vingersettings.
- Improvisasie.
- Indeling van seksies vereenvoudig die werk.
- Nie-tradisionele notasie van onkonvensionele *timbrés*.

### 6.3.5 Samevatting van Brouwer se derde komposisiefase

Die volgende bevindinge aangaande idiomatiek is vanuit Brouwer se derde komposisiefase gemaak:

- Vanaf 1980's proses van vereenvoudiging.
- Brouwer noem dit neo-simplisiteit.
- Neo-simplisiteit verleen elemente van populêre musiek, klassieke musiek en die *avant-garde*.
- Terugkeer na tonaliteit.
- Programmatiese verwysings is algemeen.

*El Decameron Negro:*

- Merk terugkeer na komposisie in 'n volksidoom aan.
- Langste komposisie tot dusver.
- Programmusiek.
- Brouwer gebruik motiewe, kontras en 5/8 tyd op 'n gevorderde maar steeds idiomatiese wyse.
- Nabootsing van 'n harp toon Brouwer se kennis om die kitaar se klank te manipuleer.
- Kort pasasies wat vinnig in volume toeneem vereis idiomatiese vingersettings.
- Vaste linkerhand posisies.
- Veranderende tydmaat bevorder die vloei van die tweede beweging idiomaties.
- Effektiewe gebruik van bindnote saam met triole.
- Logiese vingerplasinge maak dit moontlik om die artikulasie en tempo-vereistes van die derde beweging na te kom.
- Harmoniese uitbreiding van die melodie is baie opvallend.
- Kombinasie van effekte, tegnieke en toonkleure word gebruik.
- *Barré* akkoorde word gebruik terwyl sterk enkellyn -melodieë gespeel word.
- Dinamiese kontraste.

*Paisaje Cubano con Campañas:*

- Geen maatlyne of tydmaattekens nie.
- Idiomatiese *scordatura* laat F-oopsnaar flageoletnoot toe.
- Idiomatiese regterhandpatrone.
- Twee-staaf notasie dui op meer presiese aanduiding vir perkussie op die vingerbord met albei hande.
- Ingewikkelde konsepte is vereenvoudig.

*Sonata:*

- “Simbiose” tussen *avant-garde* en populêre musiek.
- Beskrywende titels.
- Spaanse dansvorme (*Fandangos* en *Bolero's*).
- Teksaanwysings.
- Stippelyne vereenvoudig ritmiese kompleksiteit.
- Abstrakte komposisiemetodes.

Minimalisme:

- Ontleen uit visuele kunste.
- Beskryf 'n komposisiestyl wat gekenmerk word aan 'n vereenvoudigde ritme, melodie en harmoniese woordeskate.
- 'n Minimalistiese gebruik is eie aan Brouwer se kultuur (om ingewikkelde idees op 'n eenvoudige wyse te kommunikeer).
- Nie soortgelyk aan die minimalistiese benadering van Reich en Glass nie.
- Minimale spronge en rekke (vaste linkerhand posisies).
- Basiese elemente (melodie en ritme).
- Beginsel van eenvoudige kontras (wet van teenoorgesteldes).

## 6.4 Gevolgtrekking

Leo Brouwer is considered Cuba's foremost living composer and one of the most performed composers worldwide. Despite Brouwer's international stature as a composer, his work is barely known in the United States. That Brouwer is not better known in the United States is more an indication of the current state of diplomatic affairs between Cuba and the United States than of his stature in today's musical world. (Camacho 1998:04)

Ten spyte van internasionale isolasie wat uit politieke omstandighede gespruit het, het die destydse politieke bedeling bygedra tot Brouwer se ontwikkeling as komponis. Castro se regering van die 1960's het verskeie voordele aan Brouwer gebied: hy was in beheer van die nasionale simfonieorkester en die rolprentmusiek-industrie, en kon as akademikus bydra om die stand van musiekopvoedkunde in Kuba te verbeter. As musiekadviseur vir radio en televisie in 'n land wat in 1958 sowat 145 radio stasies gehad het, kon Brouwer homself in 'n gunstige posisie plaas om sy eie mening te laat geld en rewolusionêre musikale idees (bv. *avant-garde* musiek) te bevorder. Politieke ideologie het dus vir Brouwer as 'n bron van inspirasie gedien.

I will think all my life in many ways as a Marxist. Marxist dialectic laws are always connected with the mythological, theoretical laws of nature, and then it's the only way to connect nature with history which is never nature, it's built by man. This is the dialectical, the two poles all together connected and superimposed. The only thing that makes nature and cultural history all together is a kind of dialectical interpretation of life. (Century 1991:10)

Vanuit die bogenoemde paragrawe asook die bevindinge uit die samevatting (6.3.1 en 6.3.2) word die eerste sekondêre navorsingsvraag beantwoord. Hier kan dus kortliks gesien word hoe Brouwer se ontwikkeling as komponis beïnvloed is deur kulturele en politieke omstandighede in Kuba. Brouwer se biografiese agtergrond plaas hom in konteks met ander ontwikkelings van die klassieke kitaar in die twintigste eeu. Sy besondere groot bydrae en hoeveelheid werke styg ver bo die van sy tydgenote uit.

Die tweede sekondêre navorsingsvraag (Hoe kan begrip van Brouwer se idiomatiek vir kitaarkomponiste en -spelers van hulp wees?) word beantwoord op verkeie wyses. Eerstens kan vanuit die bevindinge (6.3.3 - 6.3.5) kortliks gesien word watter idiomatiese elemente gebruik is in elke komposisiefase. Soos reeds genoem (1.7) kan hierdie studie van Brouwer se kitaaridiomatiek 'n belangrike bydrae tot hedendaagse kitaarkomposisie maak deur kitaarkomponiste te help om sinvolle styl- en komposisiebesluite te maak. Die idiomatiese elemente kan as 'n bron van inspirasie vir komponiste dien deur 'n moontlike logika vir die komplekse proses van kitaarkomposisie voor te stel.

Die gevolgtrekking word gemaak dat die bogenoemde wel die geval is. Brouwer se komposisietaal bevat 'n ryk woordeskat en enige komponis wat vir die kitaar wil komponeer kan iets hiervan gebruik. Vir kitaarspelers het Brouwer se idiomatiek egter dalk minder waarde.

Die hoofnavorsingsvraag (Tot watter mate dra die idiomatiek in Leo Brouwer se solo kitaarwerke by tot die ontwikkeling van sy komposisiestyl?) word laastens beantwoord. Die ontwikkeling van Brouwer se komposisiestyl is grotendeels beïnvloed deur die idiomatiek in sy solo kitaarwerke. As gevolg van 'n vereenvoudiging van moeilike kitaarbegrippe kan meer kitaarspelers Brouwer se werke speelbaar vind. Brouwer se groot aantal solo kitaar komposisies bevat 393 werke vir beginners sowel as gevorderde kitariste. Die idiomatiek in sy solo kitaarwerke bied dus verskeie moontlikhede vir ontwikkeling in sy komposisiestyl. 'n Kort opsomming van die navorsing versterk hierdie standpunt:

Brouwer het sy vroeë komposisiestyl volgens die politieke klimaat aangepas en het tydens sy tweede komposisiefase intellektueel en artistiek tot die Kubaanse *avant-garde* beweging bygedra. Dit was in hierdie klimaat wat Brouwer sy atonale taal ontwikkel het.

Werke uit die derde komposisiefase is oor die algemeen makliker speelbaar en toeganklik as Brouwer se *avant-garde* werke. Dit is ook meer ontwikkel en toon 'n reuse komposisionele groei in vergelyking met werke uit bv. die eerste komposisiefase. Volgens Century (1985) word Brouwer se derde komposisiefase as die hoogtepunt van sy loopbaan tot dusver beskou, aangesien sy benadering tot kitaarkomposisie hier 'n balans tussen intellek (die musikale konsep) en idiomatiek (die tegniese toeganklikheid van die instrument) bereik. Populêre musiek en kunsmusiek word vermeng en elemente van ander kunsvorme word gebruik.

Brouwer verduidelik self sy benadering tot kitaarkomposisie:

Significance, if any, comes as a by-product; it should not be a primary aim. That kind of self-conscious deliberation is a great poisoner of art. It is a mistake to think that composition in itself is a whole world. I do music for you. Not for the public that is listening. For only one listener! I work with the guitar. I don't work with Berio or Boulez or Stockhausen. I work with nature... Leonardo da Vinci did this. Bartók did this... I compose for the guitar having in mind the orchestra, or for the orchestra having in mind the guitar, and in this way I avoid the cliché of "guitar" music. (Cooper 1996:12)

Brouwer voeg hier by dat elke noot op die kitaar met die grootste moontlike gemak gespeel moet word. Dit beteken egter nie dat sy kitaarwerke noodwendig maklik is nie, maar dat dit goed by die instrument moet aanpas, soortgelyk aan 'n werk deur Chopin of Liszt wat die instrumentale aard van die klavier in ag neem (Cooper 1996:12).

'n Finale gevolgtrekking kan dus gemaak word dat Brouwer se idiomatiek in sy solo kitaarwerke sy komposisiestyl gedomineer het en steeds as rigtingwyser dien.

## BYLAAG:

### Terminologie:

**Avant-garde:** Die nuutste of vooraanstaande tendens van die tyd.

**Barré akkoord:** Note, gewoonlik in dieselfde riggel, wat gelyktydig gedruk word met die eerste vinger van die linkerhand.

**Bartók-pizzicato:** Wanneer 'n enkel snaar hard gepluk word sodat dit terugslaan op die vingerbord met 'n knalgeluid-effek.

**Campañella:** Oopsnare word saam met note in hoër posisies gebruik.

**Flageoletnote:** Bo-tone wat op 'n natuurlike wyse verkry word deur die oopsnare liggies te druk op die 5, 7 en 12de posisies van die kitaar. Dit kan ook op 'n kunsmatige wyse op meer areas van die kitaar verkry word en behels 'n meer gevorde tegniek.

**Golpe:** Ligte perkussie op die klankbord of sykant van die kitaar met die linker- of regterhand.

**Ligados:** Gebinde note (Engels: "hammer-ons" en "pull-offs" ook genoem "slurs").

**Rasgado-akkoord:** Die regterhand speel 'n groot verskeidenheid ritmiese patrone terwyl die linkerhand akkoorde druk. Dit is afkomstig uit Spaanse *flamenco*-kitaarspel en word as 'n algemene element in klassieke kitaarspel gebruik.

**Riggel:** (Engels: "frets") Metaalstafies op die vingerbord van die kitaar wat die snare in halftone verdeel.

**Tambora:** Wanneer 'n akkoord met die linkerhand gedruk word en terselfdertyd met die regterhand duim op die snare geslaan word. Dit verleen 'n perkusiewe effek met diesefde toonhoogte as die akkoord wat gedruk word.

## Bronnelys

Apel, W. 1971. *Harvard Dictionary of Music*, second edition. London: Heinemann.

Betancourt, R. 1998. A close encounter with Leo Brouwer: Festival Internacional de Agosto. *Guitar Review*, Spring: 2-5.

Camacho, L. 1998. Interactions, cross-relations, and superimpositions: The musical language of Leo Brouwer. Unpublished PhD Dissertation. University of Pittsburgh, Pennsylvania.

Century, P. 1985. Idiom and intellect: stylistic synthesis in the solo guitar music of Leo Brouwer. Unpublished Master's Thesis. University of Santa Barbara, Santa Barbara.

Century, P. 1987. Leo Brouwer: A portrait of the artist in socialist Cuba. *Latin American Music Review*, 8(2): 151-171.

Century, P. 1991. Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar. Unpublished PhD Dissertation. University of Santa Barbara, Santa Barbara.

Cooper, C. 1985. Chanson de Geste: Leo Brouwer and the New Romanticism. *Classical Guitar*, June: 13-16.

Cooper, C. 1996. Binary Rhythm: Leo Brouwer in Rome. *Classical Guitar*, December: 11-14.

Crago, B. 1991. Some rhythmic theories compared and applied in analysis of *El Decameron Negro*. Master's Thesis in Music Theory. McGill University, Montréal.



Decker, M. 1986. The style and Idiomatic techniques of Estudios Sencillos by Leo Brouwer. Paris: Max Eschig.

Fernández, E. 1998. Cosmology in Sounds: (On Leo Brouwer's La Espiral Eterna). *Guitar Review*, Spring: 6-12.

Jordaan, A. P. J. 2005. Ontwikkelings in kitaarnotasie: 'n historiese perspektief met toepassings vir hedendaagse gebruik. Ongepubliseerde Meestersgraadverhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Kronenberg, C. 2000. Cuban artist Leo Brouwer and his solo guitar works. *Pieza sin titulo to Elogio de la Danza: a contextual-analytical study*. Unpublished Master's Thesis. University of Cape Town, Cape Town.

Kronenberg, C. 2004. Meeting Cuban composer Leo Brouwer. *Guitar Review*, Summer: 5-8.

Kronenberg, C. 2008. Guitar Composer Leo Brouwer: The concept of a "Universal Language". *Tempo Music Journal*, 62(245): 30-46.

Mcreadie, S. (Ed.). 1982. *Classical Guitar Companion: Leo Brouwer*. London: Hartnold.

McKenna, C. 1988. Interview with Leo Brouwer. *Guitar Review*, Summer: 1-6.

Molina, C. 1988a. Guitarist of Cuba. *Guitar Review*, Summer: 12-19.

Molina, C. 1988b. The Guitar in Cuba: History, Contributions and Evolution: From its Beginnings to the Present. *Guitar Review*, Winter:1-5.

Mouton, J. 2001. How to succeed in your Master's & Doctoral Studies. Pretoria: Van Schaik.

Rodriguez, V. 2001. Brouwer, Leo. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition. Ed. S. Sadie. Vol 4: 437-438. London: Macmillan.

Saba, T. 2010. Leo Brouwer celebrates his 70<sup>th</sup> birthday. *Classical Guitar*, Jan: 11-17.

Sadie, S. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition. 20 vols. London: Macmillan.

Stover, R. 1974. An Interview with Leo Brouwer. *Sounboard Magazine*. Vol 4: 72.

*Summerfield, M. 1991. The Classical Guitar: Its evolution, players, and personalities since 1800: Leo Brouwer. London: Asley Mark.*

Suzuki, D. 1981. The solo guitar works of Leo Brouwer. Master's Thesis. University of Southern California, Los Angeles.

Tran, K. 2007. The emergence of Leo Brouwer's compositional periods: the guitar, experimental leanings, and New Simplicity. Senior Honors Thesis. Dartmouth College, Dartmouth.

Wade, G. 1980. *Traditions of the Classical Guitar*. London: John Calder.

Wade, G. 2001. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay.

## Musiekpartiture

Brouwer, L. 1964. *Elogio de la Danza*. Mainz: Schott.

Brouwer, L. 1968. *Canticuum*. Mainz: Schott.

Brouwer, L. 1971. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott.

Brouwer, L. 1972. *Danza Caracteristica*. Mainz: Schott.

Brouwer, L. 1973. *10 Etudes Simples*. Paris: Max Eschig.

Brouwer, L. 1982. *El Decameron Negro*. Paris: Edition musicales transatlantiques.

Brouwer, L. 1987. *Paisaje Cubano con Campañas*. Milano: Ricordi.

Brouwer, L. 1990. *Sonata*. Madrid: Edition musicales transatlantiques.

## Diskografie

Barrueco, M. *Cuba*. Cover notes by Manuel Barrueco. EMI 724355675729. 1999.

Brouwer, L. *Flavio Cucchi plays Brouwer*. Soloist: Flavio Cucchi. EUCD 1192. 1991.

Brouwer, L. *From Yesterday to Pennylane*. Conducted by Leo Brouwer. Soloists: Ichiro Suzuki and Costas Cotsiolis. Cover notes Guy Lukowski. Auvidis 6121. 1987.

Brouwer, L. *Guitar Music Vol.1*. Soloist: Ricardo Cobo. Naxos. 8.553630. Cover notes by Ricardo Cobo. 1995.

Brouwer, L. *Guitar Music Vol. 3*. Soloist: Graham Anthony Devine. Naxos. 8.554195. Cover notes by Graham Anthony Devine. 2000.

Brouwer, L. *Orquesta de Cordoba*. Conducted by Leo Brouwer. Soloists: Costas Cotsiolis, Scott Tennant and Odair Assad. GHA records. 126.025. 2000.

Brouwer, L. *Rara*. Soloist: Leo Brouwer. Deutsche Grammophon 471589-2. Cover notes by Stefan Lerch. 1973.

Brouwer, L. *The Black Decameron*. Soloist: John Williams. Sony Classical 63173. Cover notes by Gareth Walters. 1997.

Brouwer, L. *The Complete Guitar Works Vol.1*. Soloist: Costas Cotsiolis. GHA 126.040.

Goni, A. *Antigoni Goni, Guitar*. Naxos. 8.553774. Cover notes by John W. Duarte. 1997.

LAGQ. *Latin*. Cuban Landscapes with Rain. 2002.

## Internet

Kronenberg, C. 1999. Let us play for our children: A Reappraisal of Brouwer's *Etudes Simples* – for the guitar tutor (Part 2). <<http://www.guitarramagazine.com/ReappraisalTutor>> [Datum waarop die bladsy besoek is 14 Jan 2009].

Otte, E. <[www.erikotte.nl/](http://www.erikotte.nl/)> [Datum waarop die bladsy besoek is 13 Feb 2010].

Vincens, G. Study Guide on Leo Brouwer's First 10 Simple Studies for Guitar.  
<<http://www.guitarramagazine.com/LeoBrouwerStudies>> [Datum waarop die bladsy besoek is 14 Jan 2009].

## DVD opnames

Dyens, R. *Anyway*. 2008. GHA.

Williams, J. *The Seville Concert*. 1995. Sony Masterworks.

## Opsomming

Die Kubaanse komponis Leo Brouwer (1939- ) het 'n unieke idiomatiek vir die kitaar ontwikkel wat met die eerste oogopslag ingewikkeld lyk (en klink), maar steeds logies is en gemaklik onder die vingers lê.

In hierdie mini-verhandeling word Brouwer in konteks geplaas met ontwikkelings in Kuba. Biografiese agtergrond van sy lewe word verskaf, en sy werke word in drie komposisiefases verdeel. Elke komposisiefase word afsonderlik bespreek met fokus op die volgende solo kitaarwerke:

- *Danza Caracteristica* (1972)
- *Elogio de la Danza* (1964)
- *10 Etudes Simples* (1973)
- *Canticuum* (1968)
- *La Espiral Eterna* (1971)
- *El Decameron Negro* (1982)
- *Paisaje Cubano con Campañas* (1987)
- *Sonata* (1990)

Hierdie werke word bespreek meestal in terme van komposisietegnieke en notasie. Aspekte wat Brouwer se idiomatiek verduidelik word uitgelig en die toeganklikheid van die werke word krities geëvalueer. Brouwer se groei en ontwikkeling as komponis word uitgewys, en sy invloed op hedendaagse komponiste en kitaarspelers word bespreek. Daar word bevind dat die idiomatiek in Brouwer se geselekteerde solo kitaarwerke 'n dominante rol speel in sy benadering tot kitaarkomposisie. Die studie is veral vir kitaarkomponiste van waarde om sinvolle komposisiebesluite te kan maak.

## Summary

The Cuban composer Leo Brouwer (1939- ) developed an idiomatic writing style for the classical guitar which is an important factor when the difficult technical requirements of the guitar are taken into consideration. This idiomatic writing style might seem (and sound) complex at first glance, but is in fact logical and easily accessible on the instrument.

In this mini-dissertation Brouwer is placed in context with political and artistic development in Cuba. Biographical background of his life is given, and his works are divided into three compositional periods. Each period is discussed separately with the focus on the following solo guitar works:

- *Danza Caracteristica* (1972)
- *Elogio de la Danza* (1964)
- *10 Etudes Simples* (1973)
- *Canticuum* (1968)
- *La Espiral Eterna* (1971)
- *El Decameron Negro* (1982)
- *Paisaje Cubano con Campañas* (1987)
- *Sonata* (1990)

These solo guitar works is discussed mostly in terms of compositional techniques and notation. Aspects that describe Brouwer's idiomatic writing style are emphasised, and the accessibility of the works is critically evaluated. Brouwer's development as a composer is highlighted, and his influence on guitar composers and guitarists is discussed. As a conclusion it is shown that the idiomatic writing style of Brouwer plays a leading role in his approach to solo guitar composition. The study is of value to guitar composers when sensible compositional decisions have to be made.