

CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp

2020

Konstnärlig kandidatexamen 180 hp

Institutionen för klassisk musik

Handledare: David Thyren

Examinator: Peter Berlind Carlson

Mattias Lövhaga

Sonata: Leo Brouwer

Ett kvalitativt nedslag i 1900-talets gitarrmusik och dess uttryck

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Till dokumentationen hör även följande inspelning: **xxx**

Sammanfattning

Syftet med föreliggande konstnärliga examensarbete var att analysera och interpretera den kubanska kompositören Leo Brouwers neoromantiska *Sonata* (1990) för klassisk gitarr. Det utfördes metodiskt genom en musikanalys av storform, sonatform, harmonik, musikaliska citat, dansanta begrepp och sammanställning av en motivkatalog. Studiens resultat indikerar att Brouwer tillämpade sonatform samt inkorporerade citat från Beethoven, Scriabin, Padre Soler och Bernardo Pasquini. Sonaten är komponerad idiomatiskt för gitarr men involverar ändå vissa speltekniska utmaningar för gitarristen. Det har bearbetats genom egna fingersättningar för att på bästa sätt gestalta fraseringar med tillämpning av bland annat karaktär av *legato* och speltekniska aspekter som *campanella*. Studien har resulterat i en utvecklad förmåga att tillämpa en äldre musikform för att bära ett modernare tonspråk genom instudering och analys av Leo Brouwers *Sonata*.

Nyckelord: Leo Brouwer, sonata, klassisk gitarr, modernistisk gitarmusik, neoromantik

Innehållsförteckning

1	Inledning och bakgrund	1
1.1	Leo Brouwer	1
1.1.1	Julian Bream.....	2
1.1.2	Leo Brouwers Sonata	3
1.2	Syfte och frågeställningar	4
2	Metod.....	5
3	Analys.....	6
4	Slutreflektion	21
4.1.1	Symbiosen mellan fraseringar och fingersättningar i Brouwers <i>Sonata</i>	21
4.1.2	Begrepp och skriftliga anvisningar i partituret.....	22
4.1.3	Referenser och musikaliska citat från andra musikverk.....	22
4.1.4	Styckets relation till dans	22
4.1.5	Styckets relation till sonatform	23
	Referenser.....	24
	Bilaga - Motivkatalog.....	25

1 Inledning och bakgrund

Känslan av att mer eller mindre bli golvad av ett stycke musik är för mig sällsynt; åtminstone i relation till hur mycket musik som jag konsumerar. När det väl händer är det däremot oerhört påtagligt. Lyckligtvis inträffade det mig med detta stycke: *Sonata* av Leo Brouwer. Det har inspirerat mig till att vilja fördjupa mig mer i stycket, dess bakgrund samt att göra en instudering av det.

Sonata är skrivet av den kubanske tonsättaren, dirigenten samt gitarristen Juan Leovigildo Brouwer-Mezquida född i Havanna, Kuba 1939. Leo Brouwer, som de flesta kallar honom, beskrivs som en progressiv tonsättare och är om inte den, så åtminstone en av de mest betydande tonsättarna för 1900-talets gitarrmusik. Bland annat känd för sin etydsamling med 20 etyder samt ett flertal stycken som spelas frekvent av gitarrister världen över. (Rodríguez, 2001).

1.1 Leo Brouwer

Brouwers karriär började på Kuba som gitarrist och han studerade för läraren Isaac Nicola som sägs ha grundat den kubanska gitarrskolan. År 1959 tilldelades Brouwer ett stipendium för att kunna bedriva studier vid Juilliard School of Music i New York. Senare år 1960 började Brouwer även skriva musik för filmer. Han var sedan anställd som chef över ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*) det vill säga den kubanska institutionen för konstmusik inom film. I och med detta så har Leo Brouwer skrivit musik för över ett 60-tal filmer idag. (Rodríguez, 2001).

År 1981 blev Brouwer utsedd till förste dirigent vid Kubas symfoniorkester och har utöver den orkestern också lett Berlinfilharmonikerna och grundat den spanska orkestern Orquesta de Córdoba.

Brouwer blev även tilldelad *Orden Félix Varela* (den högsta utmärkelsen av den kubanska staten) för sina bedrifter och för att han satt Kuba på världskartan vad gäller konstmusik. (Ibid).

Det går att dela in Brouwers komponerande i tre distinkta perioder. Den första nationalromantiska perioden, den andra mer avantgardistiska perioden och slutligen den mer neo-romantiska perioden. Gällande tonspråk och kompositions-inspiration har kompositören själv uttryckt sig som följer: *"I use any form to help me find musical forms: that of a leaf, of a tree or geometric symbolisms. All these are also musical forms; despite the fact that my works appear very structured, what interests me is sound"*. (Rodriguez, 2001). Detta kan sammanfattas i att Brouwer värdesätter klanger som den mest betydande byggstenen i hans komponerande.

Brouwer komponerade *Sonata* 1990 för den klassiska gitarristen och lutenisten Julian Bream (f. 1933). Bream som föddes i Battersea i London är en brittisk gitarrist av världsklass som betytt oerhört mycket för den moderna klassiska gitarren (Sensier/Wade, 2001).

Kort om Julian Bream, få har haft en karriär som har varit en så avgörande del för dagens gitarrister som Bream.

1.1.1 Julian Bream

Som 14-åring inledde Bream (f. 1933) studier som lutenist vid *Royal College of Music* i London. Numera är Bream mest välkänd som klassisk gitarrist. En bedrift som han bör erkännas för är att trots bristen på akademisk undervisning inom gitarr vid 1950-talet i England så lyckades Bream nå en länge omatchad nivå av mästerlighet både på gitarr likväl som luta. (Sensier/Wade, 2001).

Detta i förlängning har då inspirerat till att grunda en gitarrkultur som är oerhört stark och kan i viss mån komplettera den spanska traditionen i konstmusikens tecken. Inte minst för hans oerhörda musikalitet och kontroll över klangfärg samt uttryck utan också det faktum att han har beställt en stor mängd stycken av kompositörer världen över. Däribland kompositörer som Benjamin Brittens *Nocturnal*, Toru Takemitsus *All in Twilight*, Lennox Berkeleys *Guitar*

Concerto, Theme and Variations, Sonatina samt Leo Brouwers *Concerto Elegiaco* och inte minst *Sonata*. (Ibid.)

1.1.2 Leo Brouwers Sonata

Sonata är grundat i ett polytonalt tonspråk men hör ändå till några av Brouwers mer tonala verk samtidigt som det använder sig av aleatoriska stildrag. Det tillhör vad som enligt musikforskaren och historikern Victoria Eli Rodríguez kan definieras som Brouwers tredje period av komponerande och har därför mycket av så kallade neo-romantiska stildrag. (Rodríguez, 2001). Allt detta i kombination gör att Brouwers stil att komponera blir mycket slagkraftigt. Främst för att han låter olika stilar och kompositionstekniker fritt samverka. Det framgår extra tydligt här i *Sonata* genom att den grundas i äldre musikformer samtidigt som Brouwer lånar uttryck från senare epoker och stilar.

I detta stycke används välbekanta mönster lånade från populärmusik så som pentatonik (något altererad i det här sammanhanget) samt dansanta rytmer från den latinamerikanska musikens värld. Det skapar i samverkan med gitarrens utformning ett tonspråk som känns spännande, engagerande samt stundvis suggestivt. Allt detta samtidigt som det ger en hög igenkänning rent speltekniskt likväl som musikaliskt. Stycket utnyttjar gitarrens klang och volym till de yttre gränserna med allt från Bartók-pizzicato till flyktiga kluster i nyansen *pianissimo*.

Brouwer väljer i *Sonata* att citera några olika tonsättare samt ge dem en och annan hommage. Mer specifikt komponerar han in referenser till Ludwig van Beethoven, Padre Soler, Alexander Scriabin och Bernardo Pasquini. Detta framgår genom att Brouwer låter stycket genomsyras av allt från tonmaterial och form till stildrag från dessa kompositörer. (Brouwer, 1990).

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med studien är att analysera och interpretera Leo Brouwers *Sonata* (1990) för klassisk gitarr, med särskilt fokus på symbios mellan fraseringar och fingersättningar. Därigenom åsyftas att gestalta ett tydligt och övertygande uttryck som skapar utrymme för en friare interpretation. Relevanta parametrar att undersöka är begrepp och skriftliga anvisningar i partituret samt eventuella referenser och citat från andra musikaliska verk som inkluderas i stycket. Här finns inte minst intressanta dansanta aspekter, till exempel första satsen heter *Fandangos y Boleros*. Även styckets form och förhållningssätt i relation till sonatformen analyseras. Detta kan sammantaget ge en fördjupad förståelse för det musikaliska uttrycket och bidra i instuderingsprocessen av verket.

För att uppfylla syftet har följande frågeställningar utformats:

- Hur fungerar symbiosen mellan fraseringar och fingersättningar i Brouwers *Sonata*?
- Vilka begrepp och skriftliga anvisningar förekommer i partituret som är av särskild relevans för fraseringar och fingersättningar?
- Vilka referenser och musikaliska citat från andra musikverk kan urskiljas i verket?
- Hur relaterar stycket till dans?
- Hur relaterar styckets formuppbyggnad till sonatform?

2 Metod

För besvara frågeställningarna och därigenom uppfylla studiens syfte har flera metoder valts. Jag har valt ut motiv och sammanställt en motivkatalog som redovisas i bilaga 1. Detta för att belysa viktigare fraser samt se över frasens riktning för att ge underlag för en optimal fingersättning. Vidare har jag gjort en analys av harmoniken för att stödja dessa val av fingersättningar. Utöver det har jag även undersökt begrepp så som *Fandango* och *Bolero* för att härleda deras inkludering i stycket.

Ytterligare en metod som använts är en analys av storformen av respektive sats. Detta för att få en överblick över mönster för att dels kartlägga återkommande tematik dels för att underlätta uppdelning av respektive stycke i samband med instudering. Utöver det fungerar analysen för att undersöka befintligheten av sonatform i den första satsen. Det vill säga förekomsten av exposition (inklusive huvudtema, sidotema och slutgrupp), genomföring (inklusive bearbetning av befintliga teman samt överledning), återtagning (inklusive huvudtema, sidotema och slutgrupp) samt avslutningsvis coda.

För att vidare instudera stycket i avsikt att göra en gedigen interpretation valde jag att utöver partituret använda mig av inspelningar. Detta för att dra inspiration och vid en kort idétorka ge ny luft under vingarna. De inspelningar jag valt att använda är dels en tolkning gjord av Ricardo Gallén från hans skiva *Guitar Recital: Ricardo Gallén* (Gallén, 2000). Utöver den kommer jag även använda en inspelning av Aniello Desiderio från hans *Modern Sonatas*-skiva. (Desiderio, 1995).

Det partitur om jag använde är publicerat av *Opera Tres Ediciones Musicales*. Som metronom och för att spela in min tolkning under instuderingsarbetet använde jag mig av min mobiltelefon. Detta för att få en mer tydlig återgivning av mina framsteg i övning samt interpretation.

För att få fram bakgrundsfakta gällande kompositören, musikaliska begrepp med mera använde jag databaser så som *Grove Music Online* och *Naxos Music Library*. Där fann jag underlag för studien likväl som underlag för interpretationen. Detta både i form av text men också i form av ljudfiler.

3 Analys

I detta kapitel analyseras Leo Brouwers *Sonata*. Först analyseras sats I-III, därefter de dansanta aspekterna och vidare analyseras den harmoniska kontexten. Slutligen redovisas mina konstnärliga val gällande fingersättningar.

Sats I

Fandangos y Boleros

En analys av stycket utifrån sonatformen går att summera enligt följande schema:

Expositionen börjar med en introduktion som namnges till *Preámbulo*, (Ingress, min övers.) takt 1 – 12. Där presenteras tonmaterial samt visar prov på några av de virtuosa aspekter som Brouwer vill påvisa med stycket. Det är först i takt 13 som huvudtemat presenteras och det namnges som *Danza* vilket också är ett återkommande tema i stycket. Just detta avsnitt syftar till dansen *Fandango*. Det bearbetas fram till takt 27 som efterföljs av vad som fungerar som en överledning i takt 28 då det bearbetar föregående material men med en avvikande och fortledande karaktär. Därefter i takt 29 presenteras sidotemat inkluderande en synkoperad melodi och ett komp byggt av dubbeloktaver. Det bearbetas fortsättningsvis till takt 64 vilken inleder slutgruppen samt ger en ökad intensitet för att sedan ebba ut och leda vidare in i genomföringen som börjar i takt 72.

Genomföringen som presenteras i takt 72 benämns även den som en *Danza*. Dock är det *Bolero* som denna del alluderar till. Här skiftar tonarten från ambivalens mellan E-dur och e-moll till C-dur men bearbetar tidigare teman med en utbyggande form och kan därför delas in i sektioner med repetitionsbokstäver från **A** i takt 72 till **F** i takt 101. Återtagningen presenteras om än mycket kort i takt 108 och slutar redan i takt 112 för att sedan leda vidare i styckets coda.

I takt 113 introduceras styckets coda. Där presenteras ett helt nytt tonmaterial som också är en hommage till Ludwig van Beethoven med referens till Padre Soler (Antonio Francisco José Soler Ramos, 1729–1783) vilket anges explicit i partituret. Stycket tycks vara kopplat till denne Padre Solers *Fandango* för cembalo. Detta är i två takter från takt 113 till takt 114 för att sedan gå vidare. Det tonmaterial som Brouwer lånar är temat ur Beethovens Pastorala symfoni Nr. 6 i F-dur.

Efter codan kommer ett slags andra genomföring, då tidigare teman i sin ursprungsform presenteras samtidigt som det växlar mellan tonspråket som användes i codan. Detta är inte helt olikt Beethoven som också nämns i notbilden där codan inleds. Stycket avslutas sedan i C-dur vilket leder vidare och har funktionen som dominanttonart till nästa sats *Sarabanda de Scriabin*. Detta öppna slut är romantiskt stildrag och kan jämföras med exempelvis Robert Schumann.

Storform

Här redovisas studiens analys av storformen och då även sonatformen av sats I: Introduktion, huvudtema, sidotema, genomföring, kort återtagning, coda/genomföring.²

Sats II

Sarabanda de Scriabin

Styckets andra sats börjar och slutar med samma tonmaterial i samma nyans och karaktär. Resan genom denna saraband får en bågform som kan liknas vid ett crescendo till diminuendo (alternativt ”krokodilmun”). Stycket innehåller tematik lånat från Scriabin i form av Prometheus-ackordet, bestående av en stapling av kvarter som till viss del är altererade. Brouwer tillämpar ackordet likt Scriabins ursprungliga manér. Det vill säga ackordet används som ett underlag för att skapa melodier och klanger. Här visat med ett utdrag från sats II:



Notexempel 1

Satsen rör sig i ett polytonalt tonspråk, bland annat F-dur mot Ess-dur i Tema A vilket presenteras i takt 1. Valet att binda ihop fraser om två taktens par styrks av satsens karaktärsbeteckning vilken är *saraband*. Detta för att ge olika betoningar av det andra slaget i takten som hör till den dansanta aspekten av musikformen *saraband*. Första taktens andra slag blir mindre betonat till skillnad från den andra taktens tunga andra slag. Det stärks i och med att styckets fraser tycks vara komponerade i taktpar om två. Detta mönster är konsekvent även i tema B som presenteras i takt 13. Däremot kan det upplevas som att fraserna blir något längre i och med att det läggs stor vikt vid att låta spelet få en *legato-karaktär* vilket står skrivet explicit i partituret.

Brouwer frångår det med vissa undantag då han lämnar utrymme för överledande partier. Exempelvis i takt 23 vilken får namnet tema C. Denna takt innehåller en hommage till kompositören Scriabin. Här presenteras även en bearbetning av tidigare motiv för att brygga över till det nya partiet vilket byter såväl harmonik som taktart. Tätt följt av detta i takt 28 är tema D som presenterar nytt tonmaterial samtidigt som det som byter till taktarten 3/4. Denna del inkluderar trioler för att skapa en mer riktad känsla i fraserna. Här används även en paus i takt 30 för att belysa och understryka den harmoniska förändringen.

Efter detta parti så återintroduceras Tema **C** i takt 32 inklusive en utbyggnad i takt 34 som innehåller en heltonsskala i det syftet att dra nytta av dess överledande karaktär. I och med detta ledes satsen smidigt in till den avslutande delen i takt 38 som i praktiken blir en repris av början dock i retrograd form med en kort modifikation av temat som slutar på andra slaget i takten vilket ger en mer oupplöst karaktär och stärker intrycket av att sonaten fortsätter i nästa sats.

Storform

Här redovisas studiens analys av storformen i sats II: A, A, A², A, A³, A, B, B², A, C, D, C, E A, A², B, A, A⁴.

Sats III

Toccata de Pasquini

Styckets tredje och avslutande sats är ett *Allegro* med en rondoform. Likt tidigare satser i sonaten har även sats III tematik som är återkommande. Det ger en mer sammanflätad känsla till ett i övrigt spretigt och sektionindelad stycke. Även detta Rondo får en något uppdelad karaktär. Dock har det fogar i form av överledningar som limmar ihop idéer och fraser på ett förhållandevis sömlöst sätt. Dessa är enligt en modell som presenteras i takt 13 och anpassas utifrån de tonarter som de ska spegla.

A-temat presenteras i takt 1 till takt 10 i taktarten 6/8. Idéen kan delas upp i två sektioner vilket ger de benämningarna **A1** från takt 1 samt **A2** i takt 5. Taktarten bibehålls tills **B**-temat presenteras i takt 11 som då skiftar till taktarten 4/4. Detta fortgår och används som kontrast till rondo-temat samt som grund för kommande teman och idéer. Tema **B** rundas av med överledningen i takt 16.

Efter den första överledningen från takt 15 så presenteras i takt 16 tema **C** där återigen den modellen med tematik används för att knyta an till tidigare satser är invävt. Detta parti belyser kontraster mellan starkt och svagt samt hur effektivt det går att använda som uttrycksmedel med gitarren. Detta uppnås genom att kompositionen innehåller kluster i takt 17 som med hjälp av *Campanella-teknik* och en dynamisk nyans i *Pianissimo* samt starka passager inkluderande tekniken *Bartók-Pizzicato* i takt 20.

Efter dessa passager följer en bearbetning av tema **C** vilken får benämningen **C²** i takt 32. Här byggs denna tematik bestående av fragmenterade skalor ut i en expanderande form. Då detta följer mönstret av sekunder skalenligt fungerar detta särskilt väl och för därmed en stegrande karaktär samtidigt som det drar nytta av att flytta accenter samt ändra sextondelsgrupperingarna för att uppnå en nästintill polyrytmisk känsla.

Efter tema **C²** presenteras i takt 41 temats rondotema igen, det vill säga tema **A**, **A²** plus tema **B** dock med en ytterligare variation på tema **B** som då får namnet **B³**. Det som efterföljer detta utan någon egentlig överledning blir tema **D** i takt 52 med *Staccatto* som beteckning. Detta leder vidare till en slags överledning från takt 54 till takt 59 som då efterföljs av tema **D²** i takt 60.

I takt 63 till takt 68 presenteras vad som är en bearbetning av första satsen sidotema. Det vill säga temat med dubbeloktaver. Detta kan benämnas som tema **E** och det bearbetar tematiken på ett liknande sätt som i sats I med skillnaden att notvärdena är något tätare för att matcha satsens tidigare karaktär. Detta avsnitt har även ytterligare en av de dansanta inslagen i takt 70 som ett avbrott i bearbetningen av första satsens tema. Det är i forma av en *Milonga*-rytm som blir invävd som en kontrast till det tidigare temat. Detta följs av en vidare bearbetning av tema **E** i takt 74 vilken då får namnet **E²**.

Denna sats inkluderar ett citat av temat från sats två i mitten av stycket i takt 94 till takt 101. Detta går att kalla tema **F** är blir ett mycket effektivt avbrott i de annars mer eller mindre konstanta sextondelsmönstren. Det går att tillämpa uttrycket stormens öga väldigt väl här då det verkligen bjuder in till en mer stillastående karaktär med mer tydlig polyharmonik. Allt

detta för att smidigt leda vidare med en överledande passage med benämningen C^3 i takt 102 med *Campanella-teknik* tillbaka till tema **A**.

Tack vare satsens rondoform så följer enligt praxis här en repris från det inledande temat med sina efterföljande teman. Det håller samma utformning fram till takt 27 som då hoppar till takt 110 där satsens coda presenteras. I codan dyker en del av den tidigare tematiken upp samt att det bygger vidare på dessa för att ge en stegrande karaktär samtidigt som det ger ny intressant musik för lyssnaren.

Hela stycket får också ett slags kulmination i denna coda då det inkluderar satsens och hela sonatens dynamiskt starkaste partier. Detta är i form av ett $G\#$ -moll⁷ ackord. Detta är även satsens få inslag av notvärdet fjärdedelar vilka kan tolkas som en signal för ett avstannande. Sonatan får sin avslutning i takt 122 med ett parti i *Vivace*-karaktär som kompositören föreslår ska spelas så snabbt som möjligt. Detta blir då också lite av styckets fyrverkerier då det även inkluderar samma idé innehållande *Bartók-pizzicatot* likt tidigare manér vilken ger en mycket effektfull avslutning på denna *Sonata*.

Storform

Här redovisas studiens analys av storformen i sats III: A, A^2 , överledning, B, B^2 , överledning, C, överledning, A, A^2 , B^3 , överledning, D, D^2 , överledning, E, överledning E^2 , överledning, C^2 , överledning, F (citat ur sats II), C^3 , A, A^2 , överledning, B, B^2 överledning, coda.

Beethovenmanér

Noterbart är att det utifrån sonatens storform kan konstateras att Brouwer har vissa Beethovenmanér. Första satsen är en renodlad sonatform med ett inledande *Lento*. Den har ett växlande tempo och tvära kast med betoning på kontraster med olika taktarsbyten och stora dynamiska skillnader. Första satsen avslutas med en coda som fungerar som en andra genomföring och även introducerar nytt tonmaterial i form av ett citat från Beethovens pastorala Symfoni nr 6 i F-dur (op.68). Där efterföljer en lugn och långsam andra sats med sarabandkaraktär i *Larghetto*. Tredje satsen består av ett raskt och livligt avslutande rondo i *Allegro Vivace*.

Här kan jämföras med Beethovens pianosonat nr 8 i c-moll *Grande Sonat Pathétique* (op.13). Den består av tre satser, varav den första är långsam med karaktärsbeteckningen *Grave*. Den andra satsen är långsam och sångbar med karaktärsbeteckningen *Adagio cantabile*. Den tredje och avslutande satsen är ett rondo i *Allegro* med en kort avslutande coda. Det är påtagligt att Brouwers sonat har många gemensamma stildrag vad gäller storformens struktur och formtyper, där den första satsen är långsam med sonatform, den andra är långsam och den tredje satsen är ett snabbt rondo som avslutas med en kort coda. Även med Beethovens pianosonat nr 23 i f-moll *Appassionata* (op.57) kan konstateras vissa likheter. Bägge sonater innehåller tvära kast och stora kontraster. Gemensamt är också att nytt musikaliskt material introduceras i respektive *code*.

De dansanta aspekterna

Sats I har framstående tematik och motiv vilka har sina rötter i två olika danstyper, närmare Fandango och Bolero. Däribland finner jag att huvudtemat har sina rötter och det styrks också av att det i partituret får beteckningen *Danza*.

Fandango kan kännetecknas som en snabb dans och är ursprungligen en dans ackompanjerad av kastanjetter. Fandango härstammar likväl som nästkommande exempel från dansen *Seguidilla*. Fandangorytmen består av taktarten 3/4 och dess mönster ser i regel ut på detta sätt:



Notexempel 2

Dansen Bolero är grundad i den spanska kulturen och härstammar även den från dansen *Seguidilla* och har en långsammare karaktär. Den förekommer i en rad olika former, vilken den kanske mest kända i västerländsk kultur är Ravels Bolero.

I det här fallet väljer Brouwer att tänja på gränserna och växlar från 3/4-takt till taktarten 5/4.

Rytm-mönstret blir som följer:



Notexempel 3

Sats II är skriven utifrån dansen *Saraband* och detta medför då taktarten 3/4.

Saraband som dans och musikform medför en specifik betoning på de olika taktslagen och paras ihop om två taktens sjok. Betoningarna blir då en stark etta i första takten med en något obetonad två respektive den andra taktens mindre betonade första slag och ett starkt betonat andra slag. Här visat med ett utdrag från sats II:



Notexempel 4

Sats III har en markant mindre vikt vid danstyper i partituret. Däremot så finns det spår av dansrytmer i notskriften. Exempelvis en *Milonga*-rytm i takt 70 samt det citat det tar ur sats II vilken använder *Saraband* som rytmunderlag.

(Infoga notexempel)

Harmoniken

Den första satsen *Fandangos y Boleros* har till större delar polyharmoniska drag men det har tonvikten vid tonen E. Detta är en följd av att kompositionen bygger starkt på de idiomatiska aspekterna av gitarren vilka medför tonerna E och e¹ på två öppna strängar. En del av harmoniken presenteras i takt 1 i form av ett kluster.

Vidare presenteras det något tydligare att polyharmoniken rör sig i E-dur mot e-moll i form av huvudtemat (*Danza*) då basstämman starkt presenterar E och G# medan melodin spelar ett återställt g. Harmoniken bearbetas och håller i sig tills genomföringen som rör sig mestadels i C-dur. Där bearbetas klangen i den mån att den byggs ut allt eftersom. Det vill säga den börjar med en något mindre utbyggd Cmaj7-klang för att vidare lägga till toner som samlat bildar ackordet Cmaj13#11. Detta görs samtidigt som huvudtemats klang-harmonik gör sig påmind i form av överledningar mellan genomföringens olika delar då den delas upp med repetitionsbokstäverna **A-F**.

Efter detta presenteras codan/genomföring 2, vilket kan benämnas som det enda helt tonala i satsen. Detta är i form av ett citat ur Beethovens sjätte symfoni (Pastoral). Det är inkomponerat mellan huvudtemat som växelvis för tankarna tillbaka från Beethoven till styckets egen estetik och belyser kontrasterna i harmoniken.

Sats två *Sarabanda de Scriabin* intar en annan harmonisk klangvärld, då Brouwer väljer att komponera stycket med *Scordatura* vilket innebär att stämma upp gitarrens sjätte sträng ett halvt tonsteg från E till F. Detta medför att styckets harmonik smidigt skiftas i och med att F blir den öppna strängens grundton vilket förankrar det som ett tonalt centrum. Med detta så framlockas övertoner som annars är svårare att få att ringa ut vilka ger en fyllighet till vad som annars skulle kunna tänkas som en motsägelse då gitarren stäms upp och inte ned som annars är praxis. *En slutsats är att det konstnärliga valet som Brouwer gör är klangbaserat snarare än en fråga om omfång.*

Sats II drar även nytta av polyharmonik och dess klangvärld men då i tonarter som F-dur mot Ess-dur, F-dur mot Dess-dur samtidigt som det har partier som är mer rotade i tonarten a-moll, vilket ger dessa partier en mer vilsam karaktär utan egentlig spänning eller dissonans. Då andra satsen i titeln inkluderar kompositören Scriabin så är det heller inte oväntat att det används harmonik som denna kompositör också tillämpade. Detta är då i form av ett visst ackord som ligger som grund för melodiska linjer likväl som harmonik. Utöver detta så belyses användningen av heltonsskalan och dess ledande karaktär i just det syftet. Det förekommer i kombination med polyharmoniken.

Den tredje satsen *La Toccata de Pasquini* har en harmonik som rör sig, likt den första satsen, mellan E-dur och e-moll. I den här satsen är det dock en något mindre tät polyharmonik och något mer uppdelade sektioner med respektive tonart.

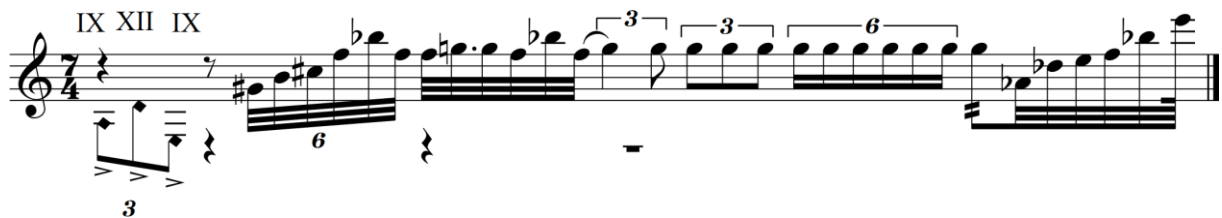
Fingersättning

Då Leo Brouwer själv är gitarrist i grunden så är mycket av den gitarmusik han skriver enormt idiomatiskt och drar till nytta gitarrens utformning. Detta gör att mycket av det han skriver blir till viss mån självförklarande men som kontrast till det så det skriver han utmanande passager som är fullt spelbar även om de kräver bearbetning utifrån gitarristens egna förutsättningar samt interpretation.

För mig krävde att fingera ett stycke som detta en noggrann instudering och med det tillkommer en hel del revideringar av lösningar som visat sig vara mindre gynnsamma. Att låta intuitionen samverka med musiken har för mig visat sig vara den viktigaste nyckeln i arbetet. Med hjälp av detta samt att jag har testat mig fram har jag mejslat ut en del lösningar som gav det resultat jag ville ha.

Sats I

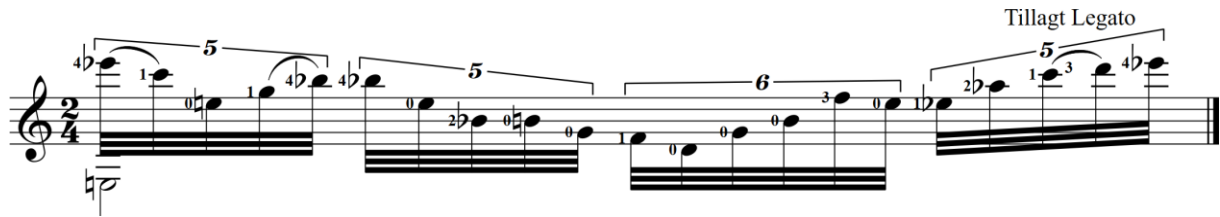
Takt 3 är ett bra inledande exempel på hur en fingersättning ger bra förutsättningar både för det direkta behovet samtidigt som det bäddar för nästkommande takt. Det ter sig så att takt 4 har en av de mer krävande passagera i stycket. Rent mekaniskt blir det mer logiskt samt att musiken får en riktning som gynnar framförandet. I och med detta så är det högst gynnsamt att ta vänsterhandens andra finger (långfinger) på tonen g^1 på band VIII. Förslagsvis på den andra tonen i den första triolgruppen. Allt detta är för att få en så smidig lägesväxling som möjligt inför nästkommande takt.



Notexempel 6

Takt fyra innebär som sagt en av de större utmaningarna i satsen, vilket gör att den med fördel bör bearbetas mer metodiskt för att ge ett så övertygande uttryck som möjligt. För mig var det att skapa en så flytande *Legato*-karaktär som möjligt. Det finns inkomponerat i form av

utskrivna legaton men jag väljer att lägga till ytterligare i figurens sista kvintol-grupp, dels för att lättare få upp det i tempo och samtidigt ge en mer rund karaktär som spinner vidare på grundtanken om klanger som kompositören tycks vilja förmedla. Detta samtidigt om det ger mer kontrast till de passager som har utskrivna accenter.



Notexempel 7

Till skillnad från den liknande passagen i takt fyra så fordrar passagen i takt 9 en något anpassad version av den föregående fingersättningen då den ska spelas i ett högre tempo samt att den är utbyggd i formen. Även detta är för att bibehålla idealen av *legato*-frasering.

(Infoga notexempel)

Vidare exempel finns i takt 68 i kontrast till takt 70 och hur högerhandsfingersättningen skiljer de åt trots att tonmaterialet är i stort sätt detsamma. Då takt 70 är en fortsättning av just det mönstret och jag väljer en tremolo högerhandsfingersättning så fordras en ändring i det att jag använder högerhandens m-finger istället för den tidigare användningen av a-fingret. Detta är grundat i att skapa en så sömlös och flytande karaktär som möjligt.

(Infoga notexempel)

Ett ytterligare exempel på detta är takt 87 då för att låta frasen och klangen ringa ut som den förtjänar så väljer jag att låta finger två (långfingret på vänster hand) ligga kvar och färga klangen i nästkommande takt trots att det inte står utskrivet. Detta för att binda ihop helheten och för att skapa kontrast till den inledande delen som annars har många snabba passager med plötsliga infall.



Notexempel 10

Sats II

Sats två är ett bra exempel på hur Brouwer skriver högst idiomatiskt för gitarren då de flesta fraser ger stora möjligheter att låta gitarren klinga ut så fullt och stort som är möjligt utan yttre påverkan (exempelvis, pianots pedaler, rumsklang med mera). Detta innebär då också att mycket av materialet är högst självspelande i den mån att ytterligare fingersättningar än de som föreslås i det här partituret kan tyckas vara överflödiga. Med undantag för vissa takter.

Takt 7 är ett bra exempel då det mycket väl skulle fungera att spela den som den görs inledningsvis i takt ett. Det som talar emot detta är att linjen som skall porträtteras lätt bryts av det faktum att en lägesväxling krävs. Det är för att i takt 9 flyttats melodin till basregistret vilket också är i läge **IV** på gitarrhalsen. Detta löses genom redan i takt 7 flytta ner handen och ta tonen A på den första strängen till skillnad från tidigare då det spelas på den andra strängen i ett högre läge på halsen.



Notexempel 11

Ytterligare ett exempel finns i takt 13 där det uttryckligen står *Legato* i partituret. Här används det med fördel en fingersättning uppe i tionde läget på gitarren för att på så sätt underlätta och möjliggöra en fingersättning som utnyttjar *Campanella-tekniken*.

(Notexempel)

I takt 18 går det att på tonen g¹ på tolfte bandet spela den som en *flageolett* för att ge en mer flytande karaktär samt för att bibehålla det sammanflätade klangidealet. Detta ger även en mer organisk lägesväxling vilken i samband med klangen ger ett effektivt uttryck.

(Notexempel)

Sats III

Likt tidigare satser så är mycket av denna musik mer eller mindre självspelade i den mån att den är enormt välanpassad för gitarrens möjligheter och styrkor. Tack vare detta blir stora delar av satsens fingersättning mer eller mindre inkomponerade och ytterligare ändringar kan verka överflödiga. Däremot så går det att hålla en sträng förhållning till möjligheterna att utnyttja gitarrens klang till det yttersta med hjälp av *campanella-fingersättning*. Detta kan bidra till att gitarren får en mer *legatokaraktär* samtidigt som det ger mer klang och volym till gitarristens förfogande.

Inledningsvis så kan takt 2 belysas som en takt där det till synes inte är några konstigheter. Däremot på grund av det faktum att det fordrar ett *Barrégrepp* upp i läge **IX** på gitarren så kan denna takt delas upp i två pusselbitar. Detta resulterar i två separata *Barrégrepp* där den första figuren täcker fem av sex strängar och den andra fyra av sex strängar. Denna lösning fungerar på dels som en lösning på ett fingersättningsproblem samtidigt som den ger möjlighet till att frasera understämmas linje tydligare då den delas upp. Detta i och med att de strängar som annars skulle fortsatt att ringa genom att *Barrégreppet* hålls kvar slutar ringa.

The image shows a musical notation example for guitar. It consists of two measures of music in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a circled 'IX' above the staff and a circled '5' below the staff. The second measure is marked with a circled '4' below the staff. Both measures feature a barre across the strings, with notes on the 3rd, 2nd, and 4th strings in the first measure, and the 1st, 3rd, and 4th strings in the second measure.

Notexempel 14

Takt 20 innehåller det första av relativt många *Bartók-pizzicatot* i denna sats. Detta innebär också att den fordrar en lite annan högerhands fingersättning. Det kan med fördel utföras

genom att låta P-fingret (Högerhandens tumme, akronym av spanskas översättning för det ordet vilken blir *Pulgar*) gripa tag i den sjätte strängen underifrån. Detta med den mjukare delen av tummen utan att använda nageln.



Notexempel 15

I takt 25 inleds en fras som slutar i takt 26. Denna fras är ett bra exempel på hur en *Campanella-fingersättning* i kombination med *vänsterhandslegaton* ger utrymme för ett friare spel likväl som en mer tilltalande fras rent musikaliskt. Detta fordrar då att denna fras spelas inledningsvis i läge **II** på gitarren för att sedan med hjälp av denna typ av fingersättning förflyttas till läge **IV**. Detta drar nytta av de toner som klingar på gitarrens öppna strängar (strängar som inte pressas ned av vänster hand). Detta för att med samma princip låta frasen färdas till läge **V** på gitarren där den också avslutas.

(Notexempel)

Vidare i takt 32 till takt 38 går det att tillämpa *Campanella-fingersättningen* på ett mycket fördelaktigt vis. Detta är genom att använda så många öppna strängar som möjligt. Detta blir som mest tydligt genom att i takt 37 samt takt 38 spela det uppe i läge **X** på gitarren. Detta gör det möjligt att både den andra strängens öppna ton b^1 och den första strängens ton e^1 klinga fritt. Detta ger en mycket luftig samt rik klang med mycket övertoner som ringer samman. I kombination med att frasen som börjar i takt 32 får en stegrande karaktär blir det särskilt effektivt att låta tonerna klinga samman i takt med att fler och fler toner läggs till.



Notexempel 17

Samma princip går att tillämpa på frasen som börjar i takt 81 till takt 87. Likväl som den fras som börjar i takt 101 till takt 109. Denna vilken speglar frasen i takt 81 i den mån att den har samma utformning rent rytmiskt samt tematiskt. Detta innebär då att allt detta med fördel går att fingrersätta så att det ligger i läge **VI** på gitarren. Detta ger då möjlighet att låta så många lösa strängar som möjligt klinga och därmed färga samt berika klangen.



Notexempel 18

4 Slutreflektion

Syftet med studien var att analysera och interpretera Leo Brouwers *Sonata* (1990) för klassisk gitarr, med särskilt fokus på symbios mellan fraseringar och fingrersättningar. För att konkretisera och uppfylla syftet utformades fem frågeställningar som här besvaras.

4.1.1 Symbiosen mellan fraseringar och fingrersättningar i Brouwers *Sonata*

På grund av att Leo Brouwer själv är gitarrist med detaljkännedom om gitarrens idiomatik så har detta stycket många gånger varit en fröjd att tolka. Med detta sagt så har det också inneburit vissa utmaningar. Dessa utmaningar har överkommit genom att ha tydliga musikaliska idéer och speltekniska lösningar vad gäller fraseringar och fingrersättningar. Det har även varit receptet för en så gedigen tolkning av stycket som möjligt. Exempelvis har *legato* varit ett mycket viktigt begrepp för min tolkning. Detta innefattar att göra spelet flytande i klingade karaktär samtidigt som det även medför ett avslappnat spel i den bästa

tänkbara samverkan mellan fingersättningens tekniska utmaning och frasens musikaliska värde.

4.1.2 Begrepp och skriftliga anvisningar i partituret

Stycket har många begrepp som verkligen har haft en stor inverkan på hur stycket kan tolkas som interpret. Framförallt de med en betoning på dans, citat till kompositörer samt de titlar som respektive sats namngetts till som ger den information som är väsentlig. Det har varit väldigt gynnsamt att fördjupa sig i dessa begrepp och vad de i sig medför som byggsten. Speciellt begrepp så som *Fandango* och *Bolero* då dessa ger tydlig information om musik och hur den ska upplevas för att vara sanningstroget till den dans som skall gestaltas.

4.1.3 Referenser och musikaliska citat från andra musikverk

Denna sonat har ett flertal referenser till olika tonsättare. Rent musikaliskt är det ett exempel som är mest tydligt: citatet från Beethovens sjätte symfoni som är inkomponerat i första satsens coda. Utöver detta är det tematik och tonspråk som är lånat av Scriabin vilket ligger till grund för mycket av sats II och dess tonspråk i form av Prometheus-ackordet.

4.1.4 Styckets relation till dans

Stycket drar stora influenser av danser för att ge en större igenkänningsfaktor i ett annars komplext tonspråk. Detta genom att låna rytmer likväl som karaktärsdrag från de danser som nämns tidigare i studien.

4.1.5 Styckets relation till sonatform

Att titeln på Brouwers *Sonata* syftar till att den är uppbyggt i sonatform bekräftas av min analys av första satsen. Analysen bekräftar också att sonaten innehåller vissa kompositionsmanér med citat lånade från Beethoven. Brouwer drar nytta av det genom satsernas uppdelning och karaktärsdrag.

Mitt konstnärliga examensarbete med min skriftliga reflektion har medfört en fördjupning i begrepp, musikanalys, fingersättningar, fraseringar. Det har även belyst vikten av att ha en tydlig musikalisk idé. Den historiska bakgrundskontexten har gett en större förståelse för såväl Brouwer som för de kompositörer och danstyper som anspelas på i sonaten. Jag har utvecklat min förmåga att tillämpa en äldre musikform för att bära ett modernare tonspråk genom min instudering och analys av Leo Brouwers *Sonata*.

Referenser

Partitur

Brouwer, Leo (1900) *Sonata*. Madrid: Opera Tres Ediciones Musicales.

Internetkällor

Gradante, William (2001) "Milonga" *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.
Hämtad 2020-03-07 från: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18711>

Kahl, Willi & Katz, Israel J. (2001) "Bolero", *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.
Hämtad 2019-12-18 från: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03444>

Katz, Israel J. (2001) "Fandango (sp.)", *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.
Hämtad 2019-12-18 från <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09282>

N.N. (2001) "Mystic chord [Promethean Chord]", *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.
Hämtad 2019-10-18 från <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19504>

Rodríguez, Victoria Eli (2001) "Brouwer (Mezquida), Leo", *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.
Hämtad 2019-12-18 från <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>

Sensier, Peter [rev. Graham Wade] (2001) "Bream, Julian" *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.
Hämtad 2019-12-19 från: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03900>

Fonogram och multimedia

Desiderio, Aniello (1995) *20th Century Sonatas*. Firenze: Frame.
Hämtad 2020-03-06 från: <https://open.spotify.com/album/71FsTCiSjks71R8mgGQ3Qx>

Gallén, Ricardo (2000) *Guitar Recital: Ricardo Gallén*. Naxos Music Library.
Hämtad 2020-03-06 från: <https://kmh-nml3-naxosmusiclibrary-com.eu1.proxy.openathens.net/>

Bilaga - Motivkatalog

Här bifogas en sammanställd motivkatalog med taktutdrag ur samtliga satser i *Sonata (1990)*. Partituret som är använt som underlag är publicerat av *Opera Tres Ediciones Musicales*.

Motivkatalog sats I *Fandangos y Boleros*:

Takt 1 Presentation av tonmaterial.

Takt 3 Bearbetning av tonmaterial notexempel x

Takt 4 Notexempel x

Takt 7 Bearbetning av tonmaterial.

Takt 13 *Danza* nr 1 *Fandango*. Huvudtema bearbetas i Takt 16

(Takt 17 Bearbetas i T 18. T 20. T 22)

Takt 29 Sidotema notexempel x

Takt 35 Bearbetning av sidotema.

(Takt 39)

(Takt 43)

Takt 56 Tillagt legato av skribent. Notexempel x

Takt 60 Överledning

Takt 67 – 71 Förtätning

Takt 72 – takt 82 *Danza* nr 2 *Bolero*. Genomföring. notexempel x

Takt 113 coda inklusive citat ur Beethovens symfoni Nr: 6 och Padre Soler. Notexempel x

Takt 132 Slutar i dominanttonarten till nästa sats. Notexempel x

Motivkatalog sats II *Sarabanda de Scriabin*:

Takt 1 Presentation av tema **A**.

Takt 5 presentation av återkommande tematik genom hela Sonatan.

Takt 13 Fingersättning *campanella*. Tema **B** notexempel x

Takt 23 *Omaggio a Scriabin*. Tema **C** notexempel x

Takt 25 Bearbetning av *Omaggio*...

Takt 27 Överledning

Takt 28 Tema **D**

Takt 32 Återledande tema **C**, retrograd form.

Takt 34–35 Heltonsskala invävd.

Takt 36–37 överledning till tema **A**.

Takt 38 Tema **A**.

Takt 40–51 Öppet slut. Version av Tema **A**.

Motivkatalog sats III *La Toccata de Pasquini*:

Takt 1–10 Rondotema **A**, $A^2 + B$

Takt 2 Notexempel x

Takt 9 Tema **B**. Notexempel x

Takt 15 exempel på överledning

Takt 16 Tema **C**. Återkommande tematik notexempel x

Takt 17 *Campanella* notexempel x

Takt 25–26 Notexempel x

Takt 32 Tema **D**. Notexempel x

Takt 37 *Campanella* notexempel x.

Takt 38 Överledning notexempel x

Takt 52 Tema **E**. notexempel x

Takt 63 Tema **F**. notexempel x

Takt 81–87 *Campanella*. notexempel x

Takt 94 – 100 Citat sats II samt Scriabin notexempel x

Takt 101–109 *Campanella* återtagning notexempel x

Takt 110 Coda notexempel x

Takt 117 *fortissimo*. Notexempel x

Takt 122 Notexempel x