

Peter Mall
Marktplatz 19
78647 Trossingen

DML Gitarre bei Prof. Andreas Higi, 7. Semester

Methodiklehrer: Gerhard Schempp

Die ersten 10 Etüden von Leo Brouwer

Analyse der Strukturen und Materialien

Methodikarbeit im Fach Gitarre von Peter Mall im SS 1998

Abgabetermin: 2.6.1998

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	3
EINZELANALYSEN DER ETÜDEN.....	5
Etüde Nr. 1	5
Form.....	5
Rhythmik	5
Tonmaterial und Tonhöhenanalyse.....	5
Etüde II.....	7
Rhythmik	7
Tonmaterial und Form	7
Etüde III	9
Rhythmik	9
Tonmaterialien	9
Etüde IV	10
Rhythmik	10
Melodie und Tonmaterial.....	11
Etüde V	11
Rhythmik	11
Tonmaterial und Gliederung	11
Etüde VI	12
Etüde VII.....	13
Etüde VIII	14
1. Teil.....	14
2. Teil.....	15
Etüde IX	16
Etüde X	17
ZUSAMMENFASSUNG	19
METHODISCHE AUFBEREITUNG DER V. ETÜDE	20
Vorarbeit und technische Erarbeitung	20
Musikalische Gestaltung	21
LITERATURVERZEICHNIS	22

Einleitung

Die Etüden von Leo Brouwer gehören heute zum Standardrepertoire im Einzelunterricht der Mittelstufe. Brouwer hat hier ein Opus geschaffen, das sich fast nahtlos an die Etüdenwerke der Klassik (Sor, Giuliani, Tárrega) anschließt. Grundlegende Techniken der Gitarre werden im Sinne der Großen Alten aufgegriffen und in ein neues Gewand zeitgenössischer Literatur verpackt. Um dieses Gewand dreht sich diese Methodikarbeit. Ich möchte die musikalischen Mittel darstellen, die Brouwer verwendet, um sie dem Schüler stilgerecht vermitteln zu können. Da sich klassische Methoden der tonalen Analyse verschließen, muß hier ein neuer Weg gesucht werden, der Musik gerecht zu werden.

Hier hilft uns ein Blick auf das bisherige Gesamtwerk Brouwers. Sein Werk läßt sich in drei Schaffensperioden einteilen. Die erste Periode dauerte von 1954-1964. „The first period, [...], is characterized by the use of Latin American folk traditions-in particular those which are Afro-Cuban-and by extremely concise forms.“¹ Diese Phase endete 1964 mit der Komposition „Elogio de la Danza“. Hierhinein fallen auch die Etüden, die 1961 entstanden sind.

Ein zweiter Zyklus von 10 Etüden, 1980/81 entstanden, fällt in die dritte Schaffensperiode Brouwers. Dieser erfordert eine getrennte Betrachtung und da er außerdem technisch in eine ganz andere Schwierigkeitsstufe einzuordnen ist, fällt er aus dem Rahmen dieser Arbeit heraus.

Brouwers zweite Schaffensperiode begann 1968 mit dem Stück „Canticum“. Sie markiert den Sprung in die vollständig atonale und experimentelle Musik. Brouwer entdeckt dort neue Kompositionstechniken für die Gitarre, wie Aleatorik und Experimentelle Notation, und löst sich auf diesem Weg von seinen alten Formen und Rhythmen.

Die dritte Periode begann 1978 mit „Acerca del sol, el aire y la sonrisa“ und dauert bis heute an. Brouwer kehrt nun wieder zu traditionelleren Formen und Elementen zurück.

Wenn man die Musik Brouwers als „traditionell“ bezeichnet, stellt sich die Frage, auf welche Tradition man sich beruft. Einerseits stehen die Etüden in der Tradition der klassischen Etüdenwerke, andererseits steht Brouwer als Komponist in der Tradition

¹ Guitar Review 77, S. 4

seines Heimatlandes Kuba. In diesem Spannungsfeld gilt es nun sowohl der Spieltechnik der Gitarre als auch der Musik gerecht zu werden. Deshalb möchte ich einige grundlegende Elemente der afro-kubanischen Musik vorneweg darlegen.

Am deutlichsten zeigen sich diese Elemente in den Etüden, aber auch in anderen Stücken wie dem *Danza Characteristica*, an der Rhythmik.

Brouwer verwendet oft folgende zwei afro-kubanische Rhythmen, den sogenannten *tresillo* und den *cinquillo*.² Beide Rhythmen basieren auf einem 2/4 Takt, der aber ungleichmäßig aufgeteilt wird.

Der *tresillo*:



Der *cinquillo*:



Der *tresillo* wird bei Brouwer auch oft als Vierteltriole notiert, ist aber trotzdem wie oben angegeben zu spielen. (siehe *Danza Characteristica*)

Diese beiden Rhythmen durchziehen den ganzen Etüdenzyklus, wobei der *tresillo* überwiegt.

Ein weiteres rhythmisches Element ist die Polyrhythmik. Brouwer verwendet für ein Stück selten nur einen Rhythmus. Meistens wechselt er mit einem anderen, kontrastierenden, ab. In den Etüden sind diese Strukturen aber einfach gehalten, sie werden nicht überlagert, sondern nur abgewechselt. Dadurch wird die Einfachheit gewahrt.

Die Tonhöhenstrukturen lassen sich nicht auf afro-kubanische Formen beziehen, da Brouwer in diesem Element der Musik die Verbindung zur europäischen Moderne sucht.

² Guitar Review 77, S. 4

Einzelanalysen der Etüden

Etüde Nr. 1

Form

Das Stück teilt sich in 3 Teile, von denen der dritte im Wesentlichen dem ersten entspricht. Es ergibt sich hier also eine sogenannte 3-teilige Liedform.

Der erste Teil besteht aus den Takten 1-9/1. Achtel. Die Melodie zielt zum Ende des ersten Teiles auf die Eins des nächsten Taktes. Dort beginnt aber schon der nächste Teil. Es ergibt sich also eine Takterstickung. Das ist übrigens in allen Phrasen hier der Fall. Der zweite Teil geht dann von T. 9 bis T. 17. Die Ungeradzahligkeit in diesem Teil beschreibe ich weiter unten.

Der dritte Teil, der in Takt 18 beginnt, und mit dem Stück in Takt 26 endet, entspricht, wie schon erwähnt, dem ersten Teil, wird allerdings am Ende nicht weitergeführt, sondern endet in einem „morendo“.

Rhythmik

Dominierend in dieser Etüde ist der typische südamerikanische 8/8 Rhythmus, der tresillo, der sich hier in seiner Urgestalt 3+3+2 mit einer Abwandlung, 3+2+3, abwechselt. Die Ausnahmen, in den Takten 9-11 und 14/15, wechseln dann in einen geraden Rhythmus, der sich in Zweiergruppen gliedert, und damit eine Beschleunigung verursacht.

Tonmaterial und Tonhöhenanalyse

Teil 1

Der erste Teil trennt sich, wie alle Teile, deutlich in Melodie und Begleitung. Die Begleitung besteht aus der Terz g-h (2. und 3. Saite leer). Sie wird immer in den Pausen der Melodie gespielt. Es entsteht hierdurch eine durchgehende Achtelbewegung, in der sich Melodie und Begleitung ständig abwechseln und das Stück dadurch offen und übersichtlich halten.

Die Melodie beginnt und endet auf dem tiefen E der 6. Saite. Durch das in Takt 1 vorgezeichnete fis bekommt die Melodie einen starken Hang nach e-moll. Obwohl diese Tonart nicht vorgezeichnet ist, möchte ich dieses Stück auf diese Tonart beziehen.

Getrübt wird diese „eindeutige“ Tonart nur durch die penetrante Terzenbegleitung. Diese Terz kann einerseits die Melodik ebenso nach G-Dur ziehen, andererseits fehlt jede Art von Kadenz, die eine Tonart im herkömmlichen Sinne manifestieren würde. Einzig der Tonraum und die fallende Quinte zum Schlußton hin zeigt die „Tonalität“. Die Melodie des ersten Teiles teilt sich in zwei zweitaktige Melodien, die jeweils wiederholt werden. Es entsteht so ein Gebilde, das eindeutig geradtaktig ist, durch die Takterstickung, die jeweils vorkommt, aber sehr drängend wirkt.

Die erste Phrase beginnt auf dem tiefen E der 6. Saite, und zieht sich bis zum fis auf der 4. Saite, also über eine None, gerade so über die Oktave heraus. Interessant ist die Tonauswahl. Zu Beginn der beiden Takte steht jeweils das e. Erst das Tiefe, dann das auf der 4. Saite. Die Melodie springt vom E in die Septime d und dann über die None zum e. sie kreist dann noch über a und c um das H, der Quinte, die sich dann „tonal“ in das tiefe E auflöst, das zugleich Beginn der Wiederholung ist. Diese soll dann im Gegensatz zum ersten Mal pp gespielt werden. Einzige Änderung ist hier das cis, das anstelle des c gespielt wird. Die Melodie driftet aufgrund dessen nach E-Dur, was sich aber nicht festigt, und somit nur eine Art „Ausrutscher“ ist, der die Farbigkeit anreichert.

Die zweite Melodie spaltet sogesehen die Quinte e-h ab und erhöht sie gleich zu f-c. Ähnliches wird im Flamenco angewendet, wo auch die Halbtonrückung eine entscheidende Rolle spielt. Hier wird diese Rückung nicht tonal wahrgenommen, da in der Begleitung immer die Terz g-h weiter läuft, und damit eine Art Orgelpunkt bildet, der den Mittelpunkt der Harmonik festsetzt.

Teil 2

Es folgt ein dreitaktiges Zwischenspiel. Hier wird erstmals die Terz g-h in der Begleitung angetastet. Sie wird durch eine Rückung zu a-cis. Hier entsteht eine Art Modulation, die ihr Ziel im Melodieton d (5. Bund, 5. Saite) und der Begleitung d-g (Leersaiten) findet. Die nächste Phrase entwickelt sich aus der zweiten Melodie des ersten Teils. Die Idee der verschobenen Quinte führt hier zu einer Art Sequenz. Wichtig ist der Einstieg über die große Sext E-cis. Dieses Intervall dient dann dazu diesen Teil zu beenden und wieder in den A-Teil zurückzuführen.

Die Takte 9-11 und 14/15 lassen sich am schwersten beschreiben. An diesen Stellen bricht Brouwer aus dem gewählten Rhythmusschema aus und durchbricht seine

Dann beginnt wieder der A-Teil. Einzige Änderung ist der letzte Takt. Die Terz g-h beendet das Stück. Brouwer deutet hier genau den Rhythmus an, mit dem er am Anfang den Teil weitergeführt hat, läßt ihn auslaufen.

Rhythmik

Am Ende spaltet er dann die Achtelgruppe ab, und läßt auf diese Weise das Stück auslaufen.

1. Teil: T. 1-4 mit Auftakt
2. Teil: T. 5-8 mit Auftakt
3. Teil: T. 9-13 mit Auftakt

Der 1. Teil besteht aus zwei Gruppen, die beide rhythmisch gleich aufgebaut sind (s.o.). Die erste Gruppe besteht aus Akkorden, die immer eine große Sekunde enthalten. Das Tonmaterial entstammt einer C Dur Tonleiter, die komplett vertreten ist, sich aber nicht auf einen Grundton bezieht. Die zweite Gruppe erscheint gegenüber der ersten als eine Art Umkehrung, da der tiefste Akkordton der ersten Gruppe hier zum höchsten wird (oktaviert). Die Sekunde kommt deshalb hier auch als Septime vor.

Die zweite Gruppe endet auf dem Anfangsakkord, es entsteht hier also so etwas wie eine geschlossene 8-taktige Form. Wenn man so will kann man sagen, das Thema wird erst in der „Grundtonart“ dargelegt, dann in einer Art „Dominanttonart“ wiederholt und wieder auf den „Grundton“ zurückgeführt.

Der 2. Teil ist der harmonisch interessanteste Teil. Er ist auch nicht in sich geschlossen, sondern führt am Ende direkt in den 3. Teil. Er beginnt mit einem Quartenakkord, der dadurch verschärft ist, daß die untere Quarte nicht rein, sondern übermäßig ist. Der Gesamtumfang beträgt wieder eine Septime, Brouwer führt also die 2. Gruppe des ersten Teils weiter. Darauf folgt die exponierteste Stelle des ganzen Stückes. Die Achtelgruppe wird ersetzt durch eine Synkope, durch den „verfrühten“ Einsatz bekommt die Stelle somit etwas Drängendes. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die exponierte Lage des Einstiegsakkordes, der bis zum a'' reicht. Jetzt als reiner Quartenakkord. Die folgenden Akkorde führen wieder in die Ursprüngliche Tonlage zurück und sind in ihrem Spannungsgehalt entschärft. Brouwer setzt hier tonale Dreiklänge, die ihren tonalen Zusammenhang aber durch den Kontext und die nicht vorhandene Kadenz verlieren. Der Teil zieht in den Klang des dritten Teils, es entsteht dadurch eine direkte Überlappung, wodurch die Trennung, die im Übergang vom ersten zum zweiten Teil stattgefunden hat, hier nicht erscheint. Es entsteht ein homogener Wechsel.

Im 3. Teil bleibt das Stück scheinbar stehen. Es kreist jetzt um das Zentrum G. Deutlich wird dies durch die Terz g-h, die durch das fis entfremdet ist. Die nachschlagende Baßnote ist hier aber immer ein G, wodurch das Zentrum gefestigt wird. Das g' bleibt übrigens die ganze Zeit bis zum Schluß liegen. In der Achtelgruppe erscheint ein C Dur Sextakkord, der sich in einer Art Plagalschluß in einen G-Dur Quartsextakkord auflöst. Mit dieser Wendung endet dieses Stück dann, ohne den nachschlagenden Baß. Somit bleibt tonal doch wieder alles offen.

Brouwer schafft es in diesem Stück, spannungsgeladene Akkorde zu benutzen, ohne den Boden der tonalen Faßlichkeit vollständig aufzugeben.

Etüde III

Rhythmik

Dies Etüde ist im 12/8 Takt. Es bilden sich also immer Dreiergruppen. Diese Dreiergruppen teilen sich in die Melodie auf die betonte eins und einer Tonrepetition. Als Fingersätze sind für den „Baß“ der Daumen und die Repetition die Finger m und i angegeben.

Tonmaterialien

Das Stück besteht aus drei unterschiedlichen Phrasen, die teilweise voneinander abgeleitet sind. Die Reihenfolge der Melodien ist an eine dreiteilige Liedform angelehnt. Allerdings besteht das Stück eben nicht aus drei Teilen, die in der Art und Weise von a-b-a' angeordnet sind. Benennt man die Motive mit Buchstaben, kommt man auf folgende Reihenfolge:

a - a - b - b - c - c - a' - a' - a''

Die Teile a, a' und a'' unterscheiden sich nicht wirklich. Letztere sind aber nur Teile von a, entstehen also durch Abspaltung.

Zentral in der Klangbildung ist die Septime(sowohl groß als auch klein). Sie bestimmt die Spannungspunkte. Die Melodie a ist im Prinzip nach dem Muster Spannung - Entspannung gebaut. Wobei der tiefe Ton des Spannungsklanges sich erst leittönig nach oben auflöst, und dann eine Art Kadenz nach e-moll bildet über die Baßtöne A-H-E. Das Thema bekommt also auch hier letztlich einen tonalen Charakter, ohne sich an die Gesetze der Tonalität zu halten.

Im Thema (Motiv a) selbst (T. 1/2 (3)) wechseln sich zuerst Septimen mit Quinten ab, in der „Schlußkadenz“ bilden sich dann Dezimen. Es entsteht der Eindruck einer Art Quintfallsequenz, obwohl diese nicht dasteht. (Auch nicht im Baß)

Motiv b zeichnet sich besonders dadurch aus, daß es nur eintaktig ist, wohingegen die beiden anderen Motive zweitaktig sind. Das Tonmaterial läßt sich nur schwer auf den ersten Teil beziehen. Der Baß bewegt sich jetzt nicht mehr sequenzartig, also auf und ab, sondern beschreibt eine starke Abwärtsbewegung über eine große Septime. Er beginnt auf dem dis' und fällt über a und g zum e. Das dis, das im Thema als eine Art Leitton eingeführt wurde, wird hier wieder gebracht, aber erst verspätet aufgelöst.

Ansonsten scheinen die gewählten Tonpaare mehr Aufgrund der Griffmuster auf der Gitarre gewählt worden zu sein.

Motiv c beginnt mit einem chromatischen Aufgang im Baß, der sich dann in Anlehnung an Motiv b über A und C zum E auflöst, wobei das C dem G in Motiv b entspricht.

Der Schluß besteht aus dem ersten Teil vom Thema. Es beginnt wie am Anfang, wird dann aber abgebrochen und wiederholt. dann spaltet sich die letzte Gruppe ab, wird zweimal gespielt, und dann in die Quinte e-h aufgelöst.

Auch hier wieder die Mischung von tonalen und atonalen Elementen. Brouwer bezieht scheinbar alles auf ein tonales Zentrum, bewegt sich aber immer darum herum, um es nur am Schluß deutlich zu machen. Da sich die drei ersten Etüden alle im Bereich e-moll bzw. G-Dur bewegen, liegt auch der Schluß nahe, daß die scheinbar tonalen Anklänge sich für Brouwer vielmehr als Instrumentenspezifische Aspekte ergeben. Da er oft den Kontrast zwischen gegriffenen Tönen und Leersaiten bildet, ist er an den Klang der Leersaiten gebunden, die nunmal e-moll und G-Dur am deutlichsten enthalten.

Etüde IV

Rhythmik

Auch hier zieht sich ein gleichmäßiger Rhythmus durch das ganze Stück. Er ist bestimmt durch den Taktwechsel von 2/4 auf 3/4. Der Wechsel erfolgt nach jedem Takt, es ergibt sich also eine 5/4 Struktur, die ihre Teilung durch den Taktwechsel erhält.



Der Rhythmus ist bestimmt durch die erste Punktierung und die Überdehnung des zweiten Taktes um ein Viertel. Nimmt man dieses eine Viertel im zweiten Takt weg, ergibt sich ein Tangorhythmus. Der erste Takt hingegen deutet über die gebildete 3-er Gruppe wieder den tresillo an, doch die Betonung auf den neuen Takt hin zerstört diesen Eindruck sofort. Auch die Anlehnung an den Tango ist nicht deutlich zu verspüren, da durch die Überdehnung kein tänzerischer Charakter entsteht. Der Rhythmus ließe sich allerdings auch als reine Addition zweier Rhythmen betrachten, ohne anzunehmen, Brouwer habe sich hier einen Rhythmus gedacht, den er abgewandelt hat.

Melodie und Tonmaterial

Dieses Stück ist im Gegensatz zu den bisherigen Stücken in einer „neuen Tonart“, nämlich in d-moll. Auch hier kein „richtiger“ Gebrauch der Tonart, jedoch auch ein deutlicher Drang zu ihr hin. Dies zeigt sich besonders im Gebrauch der Vorzeichen, denn hier erscheint einzig das b, allerdings kommt auch das h vor, was die tonale Bestimmung wieder zerstört.

Dieses Stück läßt sich nicht so deutlich strukturieren wie die ersten Stücke. Es gibt eine deutliche Zäsur in Takt 17/18. Hier entsteht eine Kadenz, die wieder auf das Anfangsthema zurückführt. Dieses wird wie am Anfang zweimal gespielt und dann in einen d7 Akkord geführt, der augmentiert wird. Es entsteht jetzt ein durchgehender 3/4 Rhythmus, der durch die Vergrößerung aber an Bestimmung verliert. Er wird 3 mal über 4 Takte hinweg gespielt, die ihren Taktwechsel behalten. Der Puls des Stückes soll also weiterlaufen.

Etüde V

Rhythmik

Diese Etüde besteht komplett aus dem cinquillo-Rhythmus, der sich aus dem Muster 1/8-1/16-1/8-1/16-1/8 zusammensetzt. Auch dieser Rhythmus entspringt, wie der tresillo, der südamerikanischen Musik. Er wird nur an zwei Stellen durchbrochen. In Takt 9 und 25. Er wird zwar auch an anderen Stellen nicht voll ausgespielt, es entsteht dort aber keine andere Betonung, weshalb man ihn durchaus auch dort weiterdenken kann. Nur an den genannten Stellen entstehen neue Betonungen, nämlich auf dem 2. Schlag.

Tonmaterial und Gliederung

Auch hier läßt sich das Stück in drei Teile gliedern:

- a) T. 1-8
- b) T. 10-17
- c) T. 18-27

Der erste und der letzte Teil sind wieder verwandt, es ergibt sich also eine A-B-A' Form. Der hier nicht aufgeführte Takt 9 ist ein Überleitungstakt, der keinem der Teile

wirklich zugeordnet werden kann. E bremst den Fluß des Stückes und vollzieht eine Art Tonartwechsel, indem er den Ton ais in b umnotiert.

Teil 1

Der erste Teil ist zweigeteilt. Der erste Teil ist eine Art Einleitung, die auf dem Baßton C ruht und darüber eine Klangreihe vorführt, die mit dem weiteren Verlauf eigentlich nichts gemein hat.

Der zweite Teil ist eine Art Kadenz, die über die Baßtöne C-F-G-d läuft, und wieder zum C geht, dem Anfang der Wiederholung. Über dem G erscheint dann schon die kleine Sekunde, die den Mittelteil des Stückes bestimmt. Der entscheidende Dissonanzton in dieser Sekunde ist das ais, das dann zum b mutiert, und in den Mittelteil überleitet (T. 9).

Teil 2

Der Mittelteil ist bestimmt durch die Baßtöne es und b. Es entsteht hierdurch ein starker Kontrast zum ersten Teil. Der Mittelteil teilt sich wiederum in zwei Hälften.

In der ersten Hälfte sind die jeweils letzten zwei Sechzehntel jeden Taktes wichtig. Sie sind erst Dissonant über h-b, und dann gleich h-h. Diese Dissonanz, die in der ersten Hälfte den Ausklang des Taktes bestimmt, rückt im zweiten Teil ins Zentrum der Figur, um zum Ende des Mittelteils als einziges Element übrigzubleiben, und wieder in den Anfangsteil zurückzuführen.

Etüde VI

Diese Etüde ist ein Klangstück. Sie lehnt sich an alte Präludienformen an, die unter anderem bei Bach schon auftauchen. Gerade das bekannte d-moll Präludium für Laute ist nach einem ähnlichen Muster aufgebaut. Ebenso findet man dieses Prinzip bei Barrios in dem 3. Satz von „le Cathedrale“ und in der ersten Etüde von Villa-Lobos. Die Etüde besteht aus Akkorden, die in durchlaufenden Sechzehnteln dargestellt werden. Es gibt keine Melodik, nur Klang. Musikalisch ist es hier besonders wichtig, die Veränderungen des Klangs deutlich werden zu lassen. Der Impuls zum Klangwechsel kommt immer aus dem Daumen, der ein auftaktiges Sechzehntel spielt. Dieser Baßton bleibt am Anfang immer gleich. Erst in Takt 13 ändert er sich und fällt von nun an in kleinen Sekunden vom g bis zum e abwärts, wo sich dann auch die bisher schwebende Harmonik über einen Quartvorhalt in einen E-Dur Akkord auflöst. Hier

endet das Stück allerdings noch nicht, sondern nimmt einen neuen Anlauf in einer beschleunigten Akkordfolge, die in einem Nonenakkord über A endet. Die Beschleunigung wird durch einen Taktwechsel vom 3/4 zu einen 2/4 Takt erzeugt. Die letzten beiden Akkorde werden auch nicht mehr wiederholt, was die Beschleunigung noch verstärkt.

Wichtig ist hier der technische Aspekt, der durch die Änderung des Anschlags eine Betonungsverschiebung erzeugt. Zuerst beginnt der Daumen auf der betonten Zeit, das ergibt das Muster p-a-m-i. Dann beginnt a, daraus folgt a-m-i-p, dieses wird wiederholt. p wechselt in der Mitte von der 5. auf die 4. Saite und gibt den Impuls zu einem Handstellungswechsel von der 1. in die 2. Handstellung. Am Ende des dritten Viertels gibt p dann den Impuls zum neuen Takt hin, also auch zu Akkordwechsel.

Die Akkorde im Einzelnen zu Untersuchen macht in diesem Zusammenhang keinen Sinn, da sie den Ablauf und die technischen Anforderungen nicht beeinflussen. Sie haben allerdings eine Klangrichtung. Am Anfang sind die Akkorde sehr eng, enthalten viele Halbtöne. Nach und nach weiten sie sich, bilden immer mehr Terz- und Quartstrukturen heraus, bis die Reihe schließlich auf dem reinen Dreiklang E-Dur endet. Auch wandern die Tonhöhen der Mittelstimmen nach unten. Die obere Grenze der Akkorde ist allerdings immer das e''. Der Abwärtstrend wird durch die Baßführung im zweiten Teil verstärkt.

Im 2/4-Takt Schlußteil haben die Akkorde auch den Abwärtstrend, ändern ihren Charakter nicht so deutlich wie im ersten Teil. Sie behalten stets das Schwebende, Spannungsgeladene. Die Abwärtsbewegung ist auch hier nur in den Mittelstimmen vorhanden, der Hochtton ist aber über das e'' hinausgehoben und ist jetzt das fis''. Die leeren Saiten e'' und A bilden aber trotzdem den klanglichen Rahmen.

Etüde VII

Nach der Klangvollen 6. Etüde hier nun eine minimalistische Darstellungsform der Gitarre. Nach vollen Akkorden hier Einstimmigkeit, durchsetzt von vielen Pausen. Die Melodie schwingt sich in einer Achtelbewegung in Terzen (bis auf eine sind alles kleine Terzen) nach oben. Es folgt eine Pause, die diese Expressive Bewegung stoppt. Noch einmal steigt die Melodie auf und wird ausgebremst. Erst beim dritten Versuch schafft die Melodie den Sprung über den Berg, steigt aber nicht weiter auf, sondern fällt sofort ins Bodenlose, unter den Anfangston in einem lauten ff zurück. Wie zum Hohn

erklingt dann die hohe Septime c-h im pp dazu. Nach einem Takt pause wiederholt sich der Fall.

Nun kommt ein zweiter Teil, der den Tonraum der kleinen Terz neu auslotet. Der erste Teil war von Aneinanderreihungen der Terz bestimmt. Jetzt wird die Terz als Mikrokosmos ausgelotet und in ihre Halbtöne aufgeteilt. Die fallende Quinte vor dem Oktavsprung ist meiner Meinung nach nicht wirklich Formgebend. Es ist einfach eine weitere Spielart.

Es erfolgt nun ein Sprung über zwei Oktaven hinweg, der in die Wiederholung Motivs führt. Jetzt verstärkt Brouwer den Mikrokosmos indem er ihn wiederholt. Dafür fällt die Melodie jetzt zum Abschluß nicht nur um eine Quinte, sondern wieder bis zum tiefen E. Wichtig bei diesem Fall ist wieder die Terz, die auf jeder Saite einmal als kleine, dann als Große Terz erscheint. Brouwer reiht sozusagen Durdreiklänge aneinander, deren Grundtöne den Saiten der Gitarre entsprechen. Da diese für unser Ohr aber keinen tonalen Sinn ergeben, wird die reine Terzreihe als etwas klanglich sehr fremdes Wahrgenommen. Dieser Teil endet mit dem zweimaligen erklingen der Septime c-h. (Diese ist übrigens im ersten Motiv enthalten als erster und vierter Ton)

Das Stück endet wie es begonnen hat. Wieder schwingt sich die Melodie nach oben. Doch sie hat ihre Kraft verloren. Zweimal schwingt sie sich auf, bleibt dann am oberen Rand hängen und startet noch einen letzten Versuch über den Berg zu kommen, um dann in lautem Getöse über die Terz gis E in die Tiefe zu stürzen. Nicht ohne gerade noch den Hohn der Götter vernommen zu haben, deren Septime als einziges übrigbleibt.

Etüde VIII

Diese Etüde ist dreiteilig. Sie besteht aus einem fugiertem Teil und einem Teil, der das Thema des ersten Teils aufgreift, und mit einem Arpeggio begleitet, daß die Töne ais und h als eine Art Orgelpunkt verwendet.

1. Teil

Der erste Teil besteht aus neun Takten, die sich durch das ineinanderschieben des Themas und seines Comes ergeben. Das Thema ist 3-taktig, der Einsatzabstand ist ein Takt. Die volle Gestalt des Themas läßt sich nicht einfach bestimmen, da die Schlußwendung beim zweiten Mal zu einem anderen Ton führt. Da sie beim zweiten Mal eine größere Schlußwirkung zeigt, kann man davon ausgehen, daß die erste Darstellungsform gekürzt wurde, um die Wiederholung zu rechtfertigen.

Der Dux (also der erste Themenanfang) beginnt auf a und steigt eine Quinte aufwärts zum e. Dieses wird übergebunden, um dem Comes Raum zu geben. Dieser beginnt in der Unterseptime. Auch hier entsteht eine bitonale Spannung zwischen den Stimmen. Trotz fis-Vorzeichnung läßt sich keine der beiden Erscheinungsformen G-Dur oder e-moll zuordnen. Eher definieren die beiden Einsätze a-Moll und h-Moll. (Brouwer zeichnet übrigens das fis im Comes noch mal extra vor.)

In der Wiederholung des Themas bleibt die Melodie im 3. Takt auf dem e stehen, und wird erst verzögert weitergeführt. Der Comes wendet sich hier sozusagen „Regelwidrig“ zu f statt zum fis. Der Teil endet auf der Terz e-g, die ihre Schlußwendung dadurch erhält, indem das g zum b aufsteigt (vgl. Etüde II), begleitet von der kleinen Septime E-d. Dieser Spannungsakkord löst sich in den Schlußakkord e-g auf.

2. Teil

Im zweiten Teil schlägt die ruhige Stimmung des ersten Teil in eine flatterhaft bewegte um. Brouwer begleitet hier das Thema mit einer Arpeggienbewegung, die über die Töne ais und h läuft. Die Themengestalt ist unverändert, nur auf den Anfangston E transponiert. Die halbe Note, die im ersten Teil das Thema abschließt, wird hier in zwei Viertelnoten geändert, die dann in der Oberseptime mitsamt dem Vorhalt wiederholt werden. Das e im zweiten Takt verstehe ich als eine Art vorgetäuschten Einsatz, der in der Wiederholung der Schlußtöne sein Ende findet, allerdings nicht in einer durchgehaltenen „Tonart“. Ich sehe dies als ein Zugeständnis an die Gitarre, bzw. die Spielbarkeit. Die Imitation des Themas in der Oberseptime würde auf d beginnen, würde also mit dem Begleitostinato kollidieren.

Auch hier ändert Brouwer das Thema in der Wiederholung ab. In diesem Teil fügt er dem Thema eine Art Schlußkadenz an, die wieder auf E zurückführt. Auch diese wird wiederholt, allerdings in der Oktave.

Der ganze Teil wird nun wiederholt und bekommt dann ein Erweiterung angehängt. Hier verselbständigt sich die fallende Terz, die Brouwer als Schlußwendung eingeführt hat. (vgl. letzten Takt Teil 1) Dann klingt das Ganze auf dem Ton e' aus und geht in die Wiederaufnahme des ersten Teils.

Dieser wird komplett wiederholt. Der letzte Takt wird dann noch mal wiederholt und wendet sich zu einem a-Moll Dreiklang. Hier an den endgültigen Schluß setzt Brouwer den „richtigen“ Quintfall.

Etüde IX

Die beiden letzten Etüden sind die am wenigsten faßlichen des ganzen Zyklus. Sowohl rhythmisch als auch harmonisch sind sie am komplexesten und am wenigsten durchhörbar. Auch die technischen Anforderungen steigen fast sprunghaft an. Schon aus diesen Gründen sind sie für den Unterricht in der beginnenden Mittelstufe wenig geeignet. Doch nun erst die Analysen.

Die 9. Etüde hat in dem Sinn kein Thema. Sie besteht mehr aus Klang- und Rhythmusmodellen, die sich gegenseitig abwechseln und ihre Motive meist imitieren. Das Stück beginnt mit einem 4/4-Takt, der als C vorgezeichnet ist. Er läßt sich in zwei Hälften teilen, von denen die erste Hälfte in 4 Achteln gezählt wird und die zweite Hälfte wieder dem tresillo entspricht. Dieser Takt wird wiederholt.

Der nächste Takt übernimmt das Kopfmotiv des Anfangs und wiederholt es. Hier bildet Brouwer eine Art Modulation, um vom G-Baßton des Anfangs auf das E des nächsten Teiles zu kommen. Er wiederholt das Motiv 3 Mal und fügt dazu einen 2/4-Takt ein. Nun folgt ein melodischer Teil, der eine weit geschwungene Melodie präsentiert, die auf dem Grund E steht, deren Leittöne sich aber auf g und d beziehen. Die Melodie geht über einen Takt und wird wiederholt. Nun wird ein Takt eingeschoben, der das zweite Motiv des Anfangs, mit dem tresillo, wiederaufgreift. Es ist ein rhythmisch homogener Takt, der den tresillo Rhythmus zweimal enthält. (In 16-teln gedacht) Dann werden die ganze drei Takte wiederholt.

In der nächsten Wiederholung ändert Brouwer die Baßtöne so ab, daß sich eine Art Modulation ergibt. Zuerst kommt der Melodieteil über dem Baßton dis, dann über d. Danach kommt folgerichtig wieder der tresillo Teil, allerdings in einer neuen Form, beginnend mit dem Baßton C. dieser wird wiederholt.

Das Stück endet im Prinzip mit einem G-Dur Dreiklang, der vollkommen unvermittelt in die Spannungsgeladene Atmosphäre platzt. Als Anhängsel kommt dann noch ein Motiv, mit dem das Stück eigentlich sogar beginnt, nämlich eine Wechselnote, die auf das g zielt (hier natürlich transponiert gegenüber dem Anfang). Die Töne sind e, fis und g. Die Vergleichstöne am Anfang sind g, ais und h. Sie werden hier am Schluß so umgestellt, daß sie keinen Wechselnotencharakter mehr haben, sondern direkt auf den höchsten Ton, das G, zielen.

Etüde X

Wie die IX. Etüde ist auch diese schwer faßbar. Konnte man in der 9. Etüde noch klassische kubanische Rhythmen erkennen, fällt das hier fast vollkommen weg. Nur am Anfang deutet sich der tresillo an, ausgedünnt und über die Taktgrenze hinweg. Daß dieser Rhythmus unter Umständen unter das ganze Stück, oder wenigstens unter einige Takte gedacht werden muß, deutet sich nur dadurch an, daß die abschließenden zwei Achtel des tresillo in manchen Takten auftauchen. Außerdem läßt sich das ganze Stück in zweitaktige Gruppen aufteilen, die nur in der Mitte zu größeren Einheiten zusammengefaßt werden.

Das Stück beginnt in der Oberstimme mit der uns altbekannten Terz g-b, die in dieser Form schon in den Etüden II und VIII als formbildend verwendet wurde. Auch die dazugehörigen Baßtone E und G sind auch hier wieder anzutreffen.

Die beiden nächsten Takte stellen sowohl die Basis des Tonmaterials der ganzen Etüde, als auch den technischen Hintergrund dar. Hier wird zuerst eine fallende Linie beschrieben. Die Töne ergeben sich aus dem technischen Aspekt. Hier soll offensichtlich die Verbindung 4-3-2-1 in der linken Hand geübt werden. Jeweils zwei Fingerpaare 4-3 und 2-1 belegen eine benachbarte Saite. Es ergibt sich somit die Intervallstruktur k2-ü4-k2. Dieses wird dreimal auf insgesamt 4 Saiten wiederholt und endet dann über dis auf dem e', daß in seine Unteroktave abfällt. Dieser Teil wird wiederholt. Rhythmisch laufen die Sechzehntel hier auftaktig auf den jeweils folgenden Schlag zu.

Der nächste Teil nutzt das gleiche technische Prinzip, diesmal allerdings von der A-Saite aufwärts, auch bis zu e', das wiederum in das kleine e abfällt. Die Fingersätze laufen hier allerdings vom 1. zum 4. Finger. Die Phrase endet so, daß im Takt noch Platz für die zwei Schlußachtel der ersten Gruppe bleibt. Über diese Zweitaktgruppe ließe sich auch, allerdings musikalisch nicht ganz Sinnvoll, der tresillo legen, der mit den zwei Schlußachteln angedeutet ist. Auch dieser Teil wird wiederholt.

Die nächste Gruppe beginnt wie die letzte, führt das Prinzip allerdings bis zu g'' weiter und endet in der musikalisch exponiertesten Stelle, die den ganzen Tonraum vom g'' bis zum kleinen e in Terz- und Oktavsprüngen überspannt. Dieser Takt ist rhythmisch an den cinquillo angelehnt. Dann folgt ein Mittelteil.

Der Mittelteil führt ein neues technisches Prinzip ein, nämlich das abwärts laufende Arpeggio über drei Saiten, das mit dem bisherigen verbunden wird. Aus dem über drei

Saiten laufenden Arpeggio ergibt sich eine Terz- und Quartstruktur der Klänge, wobei die Terz überwiegt. Die Fingersätze des linearen Teils ändern sich in 1-3-2-4. Diese Viertaktgruppe (2+2) wird wiederholt und in der Wiederholung durch eine Tonwiederholung beschleunigt.

Dann werden die ersten 10 Takte wiederholt und eine 2 taktige Coda angehängt, die das letzte Motiv der 10 Takte aufgreift und an einen anderen Taktschwerpunkt setzt, wodurch das Stück auf der betonten Zeit endet.

Zusammenfassung

Die Etüden fallen in die frühe Kompositionsphase von Leo Brouwer. Aus den Analysen hat sich nun auch gezeigt, was das für die Musik bedeutet.

- a) sie ist kurz
- b) sie ist übersichtlich in ihrer formalen Gestaltung
- c) sie greift klassische afro-kubanische Rhythmen auf und verarbeitet sie
- d) trotzdem kommen neue Tonhöhenstrukturen dazu (nicht-tonale)

Pincirolì schreibt hierzu: „In my opinion, the two most significant features of Brouwer's guitar music are: a thorough investigation of idiomatic writing, and an exploration of timbre.“³

Brouwer schreibt seine Stücke für Gitarre. Er nutzt die Klangfarbe der Gitarre voll aus, und versucht nicht, Tonhöhenstrukturen auf die Gitarre zu übertragen, die nicht spielbar sind.

Diese Klänge, die Brouwer im wahrsten Sinne des Wortes aus der Gitarre hervorzaubert, gilt es nun dem Schüler zu vermitteln. Die Etüden vermitteln trotz ihrer Kürze schon die gesamte Klangwelt Brouwers in dieser Zeit.⁴ Es wird schwer sein, einem Schüler diese Stücke zu vermitteln, ohne ihn an die Musik heranzuführen, indem man die typischen Klangverbindungen Brouwers vorstellt. Das sind zum einen die oft vorkommenden Sekundreibungen, aber auch seine Vorliebe, die klassische Quintstruktur in Quart- und Terzstrukturen umzubauen. Außerdem ist es wichtig, die für einen Schüler oft fremdartigen rhythmischen Zusammenhänge zu klären. Hier hilft es, wenn man die Strukturen des *tresillo* und des *cinquillo* kennt und erklären kann. Hat sich der Schüler erst einmal an den Klang und die Rhythmik gewöhnt, wird er sicher seinen Spaß an den Stücken haben, die jeden Spieler bis in die Oberstufe hinein begleiten werden, da sie übertoll mit Übematerial sind.

Der technische Aufbau fordert vom Schüler nach und nach alles, was zum Gitarrespielen dazugehört. Vom Melodiespiel über Klammergriffe und mehrstimmigem Anschlag im Choral wird alles in den Etüden verarbeitet. Auf diese Weise werden die Finger beider Hände langsam an die Anforderungen herangeführt, sie lernen das

³ Pincirolì, GR 77, S. 4

⁴ später ändert sich sein Kompositionsstil natürlich grundlegend

vorhören genauso, wie schnelles, virtuosos Spiel. Die oft komplizierten rhythmischen Strukturen fordern dem Schüler oft ein hohes Maß an Konzentration und Artikulationsfähigkeit ab, um der Musik gerecht zu werden. Doch trotz alledem sind die Stücke leicht erlernbar und somit gut im Unterricht einsetzbar.

Am Schluß möchte ich jetzt noch, exemplarisch für alle, die V. Etüde methodisch aufbereiten, wie sie dem Schüler im Unterricht vermittelt werden könnte.

Methodische Aufbereitung der V. Etüde

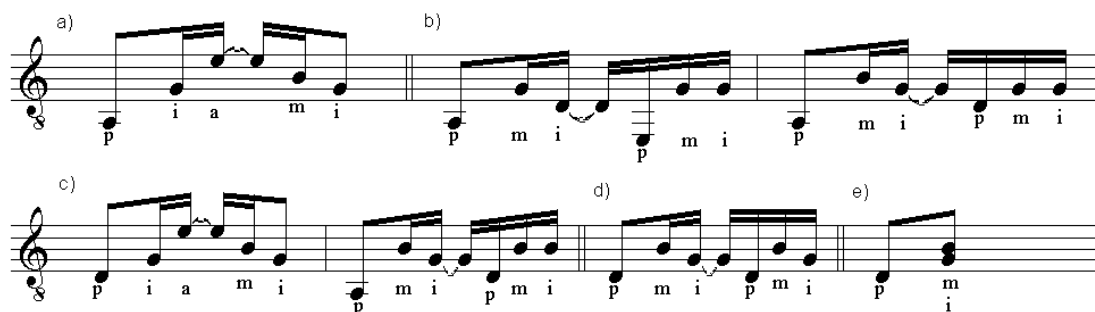
Vorarbeit und technische Erarbeitung

Diese Etüde hat einen durchgehenden Rhythmus, den *cinquillo*. Die sichere Beherrschung dieser Struktur ist die Voraussetzung für das Spielen.

Den *cinquillo* kann man nun auf zwei Arten üben:

1. Klatschen
2. Nur die rechte Hand spielen lassen

Mit der zweiten Methode kann man dann gleich die verschiedenen Anschlagsformen üben, die in der Etüde vorkommen:



Der a Finger wird hier im Zyklus zum ersten Mal von Brouwer gefordert. Trotzdem setzt er ihn nur sehr sparsam ein. Die meisten Aktionen werden in der Kombination p m i gespielt. Wichtiges Element ist der Saitenpaarwechsel für i und m, und der Wechsel des Daumens zwischen den Baßsaiten.

Als nächstes sind die Griffkombinationen und Klänge des Stückes wichtig.



Brouwer verwendet Klammergriffe, die oft über einen liegenden Ton verbunden werden. Diese Doppelgriffverbindungen sollten dem Lehrer immer bewußt sein, wenn er mit einem Schüler dieses Stück erarbeitet. Die Darstellungsform, wie ich sie hier verwendet habe, ist nicht unbedingt geeignet, um sie einem Schüler vorzulegen, weil die Töne im Stück immer nacheinander angeschlagen werden, und diese Form eine starke rhythmische Verzerrung darstellen würde. Der Lehrer sollte sie sich aber immer vergegenwärtigen, um im Unterricht darauf zurückgreifen zu können. Sie ist auch geeignet, um sich die Klänge besser vorstellen zu können, ohne daß sie unter der Rhythmik verloren gehen.

Der nächste Schritt geht dann direkt zum Notentext. Es gilt nun die Form zu klären. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Wiederholung des Anfangs am Ende. Auch die Grenzen der einzelnen Abschnitte sind zu klären. Damit ergibt sich sofort eine Übersicht, die folgendermaßen aussehen könnte:

$$\begin{array}{c} A \quad - \quad B \quad - \quad A \\ A1 - A2 - B1 - B2 - A1 - A2 \end{array}$$

Außer dem Teil A1 bestehen alle Teile aus 2-Taktgruppen, die wiederholt werden. Wenn dieses erkannt wurde, dann läßt sich der Übeaufwand für das Stück sehr begrenzt halten.

Musikalische Gestaltung

Jetzt geht es direkt in die Interpretation. Das Tempo würde ich in etwa bei Achtel = 100 ansetzen. Die ersten 4 Takte beginnen p und sollen dann gesteigert werden und wieder im p enden. Obwohl in 16-tel notiert, soll man alle Töne innerhalb eines Taktes durchklingen lassen. Auch der zweite Teil ist eher im p bis mf Bereich angesiedelt. Erst in dem Überleitungstakt zum B-Teil wird eine Steigerung ins f verlangt. Es ist wichtig, daß man bei den Wiederholungen der Figuren eine Differenzierung erreicht, da es sonst leicht eintönig wird.

Es sollte auch darauf geachtet werden, daß das Tempo und die Rhythmik nicht zu freigezogen werden. Es ist hier wichtiger, mit Hilfe von Phrasierung und Dynamik zu arbeiten, als mit Artikulation. Die rhythmische Struktur darf nicht verlorengehen.

Akzentzeichen sind mit Vorsicht zu genießen. Sie deuten die Höhepunkte des Stückes an, sollten aber nicht zu stark genommen werden, da sie im Daumen sind, der sowieso stärker ist als die Oberstimme.

Literaturverzeichnis

Century, Paul Reed: Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar. PhD diss: U. of California, Santa Barbara 1991

Pincirolì, Roberto: Le opere per chitarra di Leo Brouwer. IN *Fronimo* XVI/64 (July 1988). S. 50-59

Pincirolì, Roberto: Leo Brouwer's works for guitar. Transl. by Paolo Possiedi. In: *Guitar Review* 77 S. 4-10; GR 78 S. 20-26; GR 79 S. 23-31.

Notenausgabe:

Brouwer, Leo: *Études simple pour Guitare*

Heft 1: ME 7997

Heft 2: ME 7998

Erklärung:

Hiermit versichere ich, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen sind, habe ich unter Angabe der Quellen als solche kenntlich gemacht. Außer den angegebenen Hilfsmitteln habe ich keine weiteren verwendet.