

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА В КОНТЕКСТІ
НОВАЦІЙ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА XX СТОЛІТТЯ

Магістерська робота

Бурачок Валерії Валеріївни

Науковий керівник:

Голяка Геннадій Петрович

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Бурачок В.В

ХАРКІВ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ В ПРИЗМІ НАУКОВИХ ТА ТВОРЧИХ ПОШУКІВ	8
1.1. Вектори гітарних досліджень у виконавському музикознавстві	8
1.2. Гітарне виконавство у XX століття: постаті, школи, жанрово-стильові модифікації	15
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ЛЕО БРАУЕРА	24
2.1. Життєві та творчі шляхи Л. Брауера	24
2.2. Композиторська, виконавська та педагогічна діяльність Л. Брауера як визначні універсалії феномену митця	30
Висновки до Розділу 2.....	56
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	65

ВСТУП

У другій половині XX століття академічна гітарна традиція зазнала суттєвих змін, що охопили як виконавську техніку, так і композиторське мислення. У цей час гітара остаточно долає межі "другорядного" інструмента, поступово утверджуючись як повноправний учасник академічного дискурсу. Особливу роль у цьому процесі відіграв кубинський композитор, гітарист і диригент Лео Брауер — постать, яка стала знаковою не лише в історії латиноамериканської музики, а й у контексті глобального музичного авангарду.

Л. Брауер у своїй творчості поєднує експресивну латинську традицію з досягненнями європейської модерної школи, вільно оперуючи формальними моделями бароко, поліфонією XX століття, алеаторикою, серіалізмом та мінімалізмом. Його музика — це приклад органічного синтезу інтелектуального пошуку та афро-карибської експресії, індивідуальної звукової мови та універсального художнього мислення. Брауер постає як автор, що руйнує стилістичні межі, створюючи нову гітарну мову, здатну відгукуватися на найскладніші виклики доби.

Серед особливостей творчості митця — глибокий інтерес до інструментальних текстур, розширених технік гри, активне використання полістилізму, інтеграція імпровізаційних елементів, а також концепція «третини музики» (музики, яка одночасно є народною, масовою та академічною). Така стратегія мислення дає підстави говорити про універсалізм як ключову категорію його композиторської естетики. Окрім того, Брауер виступає не тільки як автор, а й як виконавець-інтерпретатор, що сприяє формуванню нового типу музиканта — мислячого, мобільного, міждисциплінарного.

В українському музикознавстві спадщина Лео Брауера поки що не набула ґрунтового аналітичного опрацювання, попри активну присутність його творів у репертуарі академічних гітаристів, студентів та концертних

виконавців. Більше того, його підхід до гітари як до “творчого лабораторного майданчика” для дослідження нових звукових можливостей відкриває перспективи для формування актуальної методології виконавського аналізу, в якій поєднуються технічна рефлексія, інтерпретологія та стилістична реконструкція.

Таким чином, це зумовлює **актуальність дослідження**, метою якого є осмислення універсалізму композиторської та виконавської концепції Лео Брауера у контексті гітарних інновацій другої половини ХХ століття. Це дозволяє не лише глибше зрозуміти природу гітарної модерності, а й окреслити роль митця у формуванні нових виконавських парадигм, що актуальні і в сучасному освітньому, і в концертному середовищі.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі універсалізму творчості Лео Брауера в контексті гітарного мистецтва ХХ століття, зосередившись на чотирьох ключових аспектах: *мистецькому синтезі*, що розкриває інтеграцію класичної, народної (зокрема кубинської) та авангардної музики, формування його стилю як «культурного моста» між традицією та модернізмом; *технологічних та естетичних інноваціях*, зокрема експериментах зі звуком, нетрадиційних техніках гри (перкусійні ефекти, флажолети, електроакустика) та їх впливі на розширення виразових можливостей гітари; *педагогічному й диригентському внеску*, включаючи аналіз навчальних методів, оркестрових творів і популяризації гітари в академічному середовищі; та *культурно-історичному контексті*, що оцінює вплив Брауера на формування нових естетичних парадигм через синтез латиноамериканської ідентичності з глобальними мистецькими тенденціями.

Дана мета зумовила вирішення **наукових завдань**:

- *з'ясувати* вплив Лео Брауера на розвиток гітарного мистецтва ХХ століття;
- *окреслити* новаторські підходи та ключові методи у гітарній техніці композитора, в аспекті новітніх естетичних стандартів для гітаристів-виконавців;

- *виявити* жанрові та стильові риси у гітарних опусах митця;
- *розкрити* роль диригентської діяльності Л. Брауера в аспекті розширення можливостей ансамблевого виконання з гітарою;
- *означити* вплив Л. Брауера на гітарну педагогіку в контексті формування нових методичних підходів до навчання гри.

Об'єкт дослідження – гітарне мистецтво ХХ століття.

Предметом дослідження є творчість Лео Брауера як універсальний феномен ХХ століття.

Матеріал дослідження становлять записи творів: «Один день у листопаді», «Характерний танець», «Кубинський пейзаж з дзвіночками», «Чорний Декамерон». Цикл 20 простих етюдів: Етюд №1, Етюд №5, Етюд №16.

Методи дослідження. Методологічну основу роботи становить залучення методів:

1. *Історико-теоретичний метод:* Дозволяє дослідити, як твори Л. Брауера відображають зміни в музичному стилі і технологіях гри на гітарі у період його діяльності.

2. *Техніко-методичний аналіз:* Зосереджується на вивченні гітарних технік, інтерпретації та нових прийомів, що були введені Л. Брауером у його творах (наприклад, використання специфічних штрихів, акордів, педалей, вібрато та інші технічні новації).

3. *Порівняльний метод:* Дозволяє порівняти твори Л. Брауера з іншими значними роботами композиторів ХХ століття, а також з традиційною гітарною музикою.

4. *Інтерпретаційний метод:* Застосовується для аналізу емоційного змісту творів Л. Брауера, а також для з'ясування, як його музика передає образи та виражає певні емоції чи концепти, що були важливими для композитора.

5. *Психологічний метод:* Використовується для дослідження

взаємодії між технікою гри, емоційним сприйняттям твору та сприйняттям його аудиторією. Оцінка того, як гітаристи та слухачі реагують на творчість Л. Брауера, дає змогу оцінити її значення в культурному контексті.

Теоретична база. У магістерській роботі використані наукові джерела за напрямками музикознавства:

- *розвиток гітарного виконавства*: Блажевич В. [2], Дроздова О. [5], Жовнір С. [6], Іванніков Т. [7], Паламарчук В. [11], Панченко Д. [12], Сидоренко В. [14], Тущенко М. [18], Ballam-Cross P. R. [19], Dawe K. [23, 24], Djahwasi H. R. [25], Myers E. [29], Walter A. C. [34];
- *композиторська творчість Л. Брауера*: Брагін А. [3], Доценко В. [4], Кочнева Т. [9], Лігашевська В. [10], Половинка І. [13], Студінов Є. [15], Ткаченко [16, 17], Betancourt R. [20], Carlon J. [21], Century P. [22], Huston J. [27], Kronenberg C. [28], O'Leary A. [30], Suzuki D. P. [32], Wistuba A. V. [35];
- *універсалізм композиторської особистості*: Батанов В. [1], Коменда О. [8].

Наукова новизна дослідження полягає у глибокому аналізі інноваційних технік та композиційних підходів Лео Брауера, які визначили нові естетичні орієнтири для гітаристів ХХ століття. Вивчення його творчості розкриває вплив на розвиток гітарної школи, вплив його мислення диригента, використання нових звукових ефектів і технік гри. Крім того, дослідження підкреслює універсалізм Л. Брауера через поєднання різних музичних стилів і його вплив як диригента, що змінив гітарну практику того часу.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання досліджених технік і підходів Лео Брауера для вдосконалення виконавської майстерності гітаристів. Знання інноваційних елементів композицій та звукових ефектів Л. Брауера можуть бути застосовані в навчальних програмах і майстер-класах для молодих музикантів. Крім того, результати дослідження сприяють глибшому розумінню та інтерпретації його творів, що допомагає розширити репертуар та творчий потенціал гітаристів у сучасному музичному світі.

Структура роботи: Робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 68 сторінок, з них основного тексту – 64 сторінок. Список використаних джерел налічує 35 одиниць, з них українські – 18, а іншомовних – 17 одиниць.

РОЗДІЛ 1. ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ В ПРИЗМІ НАУКОВИХ ТА ТВОРЧИХ ПОШУКІВ

1.1. Вектори гітарних досліджень у виконавському музикознавстві

Академічне гітарне виконавство в Україні посідає визначне місце серед народно-інструментального мистецтва. Його формування і розвиток зумовлені як впливами європейських традицій, так і специфічними рисами національної виконавської школи. У зв'язку з цим, останніми роками спостерігається підвищений інтерес науковців до осмислення гітарної спадщини — як історичної, так і виконавської.

Сучасні студії не обмежуються технічним аналізом, натомість фокусуються на культурній семантиці гітари як інструмента, засобу комунікації, тіла знань. Нижче представлено огляд найбільш впливових іншомовних праць, що репрезентують основні напрямки досліджень у цій царині.

Книга «Новий гітарний ландшафт у критичній теорії, культурній практиці та музичному виконанні» («*The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*») британського етномузиколога Кевіна Доу (Kevin Dawe) є одним з найвідоміших досліджень гітари як феномену сучасної культури. У ній Кевін Доу виступає за переоцінку досліджень гітари у світлі останніх музичних, соціальних, культурних та технологічних змін, що відбулися навколо цього інструменту. Автор вважає, що детальне вивчення гітари як у сучасному, так і в міжкультурному контексті є зараз абсолютно необхідним, і що таке вивчення повинно також включати обговорення широкого кола теоретичних питань, літератури, музичних культур та технологій, які мають відношення до цього інструменту. Доу представляє синтез попередніх досліджень гітари, але також розширює терміни, за допомогою яких можна вивчати гітару. Більше того, щоб зрозуміти властивості та потенціал гітари як агента музики,

культури та суспільства, автор спирається на дослідження в галузі науки та технологій, теорії дизайну, матеріальної культури, когнітивних наук, чуттєвої культури, влади та агентства, етнографії (реальної та віртуальної) та глобалізації. К. Доу представляє гітару як інструмент наукового дослідження та частину технології глобалізації, створену та поширену через корпоративну культуру та кустарне виробництво, яка тримається близько до тіла, але віддаляється від нього в кіберпросторі, і бере участь у величезній різноманітності культурних взаємодій та політичних обмінів у багатьох різних контекстах по всьому світу. У спробі зрозуміти значення та сенс гітари в житті тих, хто, можливо, є найближчим до неї, а також надати критично обґрунтовану дискусію про різні підходи до гри на гітарі, технології та техніки, книга включає обговорення творчості широкого кола гітаристів, серед яких Роберт Фріпп, Камалу Шанкара, Ньютона Фолкнера, Ліонеля Луеке, Шарон Ісбін, Стіва Вая, Боба Брозмана, Какі Кінг, Фреда Фріта, Дженніфер Баттен, Гатрі Гована, Домініка Фраску, І Ваяна Балавана, Вікі Генфан та Хасана Чіхаттера [24].

Також у своїй статті К. Доу «Етнографія гітари: виконавство, технологія та матеріальна культура» («*Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture*») розвиває свої попередні ідеї у руслі музичної антропології. Гітара досліджується як предмет матеріальної культури, що зазнає впливу технологій, глобалізації та виконавських стратегій. Значущою є увага до "тілесності" інструмента: як музикант сприймає гітару тілесно, як формується естетика звуку через тактильні зв'язки. Методологія автоетнографії та культурної критики робить цю статтю цінною для осмислення виконавства не лише як технічної, а як афективної та соціальної практики [23].

Серед іншомовних дисертаційних досліджень посідає місце дисертація Геррі Різала Джавасі (*Herry Rizal Djahwasi*) «Художнє дослідження інтерпретації та виконання п'яти вибраних творів для класичної гітари» («*Artistic Research of Interpretation and Performance on Five Selected Classical*

Guitar Works»). Ця недавня дисертація вирізняється практико-орієнтованим підходом до вивчення гітарного виконавства. Автор досліджує інтерпретацію п'яти класичних творів (зокрема Й. С. Баха, Сора, Барріоса) через призму артистичного досвіду. Особливістю роботи є поєднання традиційної музикознавчої аналітики (структура, гармонія, фразування) з рефлексією виконавця-дослідника. Розглянуто роль тілесної пам'яті, імпровізаційних імпульсів, індивідуальної інтонаційної мови. Такий підхід відкриває нові горизонти для українського виконавського музикознавства, зокрема у галузі художнього дослідження (*artistic research*) [25].

Дипломна робота «Контрапункт і виконання гітарної музики – історичні та сучасні приклади» («*Counterpoint and Performance of Guitar Music – Historical and Contemporary Case Studies*») Пола Рафаеля Балам-Кроса (*Paul Raphael Ballam-Cross*) присвячена особливостям виконавського трактування поліфонічної гітарної музики. Автор проводить паралелі між техніками контрапункту в бароковій музиці (Бах, Вайс) та їх інтерпретацією на сучасній гітарі. Робота містить глибокий аналіз фактури, артикуляції, голосоведіння, а також проблеми перекладності клавірних і лютневих творів на гітару. Практичні кейси з виконання сучасних композицій демонструють адаптивні стратегії. Це дослідження важливе для українських гітаристів, які працюють з перекладами старовинної музики [19].

Дослідження А. Волтера (*Adrian Charles Walter*) «Гітара початку XIX століття: інтерпретаційний контекст для сучасного виконавця» («*The Early Nineteenth Century Guitar: An Interpretive Context for the Contemporary Performer*») репрезентує типологію історико-виконавських підходів до гітарної музики першої половини XIX ст. Автор аналізує інструментальні особливості романтичної гітари, порівнює її з сучасною класичною гітарою, окреслює шляхи автентичного відтворення творів М. Джуліані, Д. Агуадо, Ф. Каруллі. Пропонується модель "історичного виконавства", адаптована до можливостей сучасного виконавця. У роботі поєднуються музикознавчі й органологічні підходи, що може бути прикладом для українських дослідників

гітарної історії [34].

Однак є цікавим дослідження з царини гітарного виконавства у Елізабет Еллен Майерс (*Elizabeth Ellen Myers*) «Застосування навичок, концепцій та технік, отриманих під час вивчення акторської майстерності, у музичному виконанні: практичний, автоетнографічний підхід для класичної гітари» («*Applying Skills, Concepts and Techniques from the Study of Acting to Musical Performance: A Practice- Based, Autoethnographic Approach for Classical Guitar*»), оскільки воно має практичне спрямування: дослідниця застосовує акторські техніки (робота з тілом, увага, уява) до класичного гітарного виконавства. Робота поєднує методи акторської майстерності з гітарною педагогікою, розкриваючи нові шляхи формування сценічної виразності, психологічної підготовки, взаємодії з аудиторією. Через автоетнографічні записи авторка демонструє глибоко особистий досвід освоєння інтерпретації. Такий підхід може бути особливо корисним для викладачів та студентів мистецьких ЗВО України [29].

У монографії М. О'Тула (М. O'Toole) «Джон Вільямс: Зміна культури класичної гітари. Виконання, сприйняття, освіта та конструкція» («*John Williams: Changing the Culture of the Classical Guitar. Performance, Perception, Education and Construction*») розглядається феномен Джона Вільямса як виконавця, педагога та культурного реформатора гітарного мистецтва. Автор аналізує внесок Вільямса у зміну сприйняття гітари як академічного інструмента, його діяльність у сфері запису, телебачення, педагогіки, виконавського експерименту. Розглянуто стилістичну еволюцію артиста, його співпрацю з композиторами та ансамблями, участь у формах крос-жанрової музики. Книга поєднує біографічний, аналітичний та культурологічний рівні, що робить її цінним джерелом для осмислення посткласичних форм гітарного виконавства [31].

Сучасні іноземні дослідження у галузі гітарного виконавства демонструють широке розмаїття тем і методологій. Домінують підходи, орієнтовані на практику: артистичне дослідження, автоетнографія, аналіз

виконавських стратегій, культурна семіотика. Актуальними є питання тілесності, інтерпретації, сценічної експресії, культурної спадковості та освітніх стратегій. Для української гітарної школи ці студії можуть стати джерелом теоретичних орієнтирів і практичних моделей. Їх залучення до наукового обігу сприятиме розширенню виконавського музикознавства, збагаченню педагогічного досвіду та розвитку національної гітарної ідентичності.

Сучасне виконавське музикознавство приділяє дедалі більше уваги як історико-стильовому аналізу гітарної творчості, так і виконавським технологіям. Останні роки позначені активізацією наукової діяльності у сфері гітарного мистецтва, що знаходить відображення у дисертаційних роботах, монографіях, фахових публікаціях.

Дисертація В. Паламарчука «Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз» є унікальним дослідженням, присвяченим національній традиції гітарного виконавства в історичному зрізі. Автор порушує проблематику маловивченого пласту гітарної культури, зокрема творчості українських гітаристів-аматорів та професіоналів, що діяли у другій половині XIX — на початку XX ст. Робота ґрунтується на архівних матеріалах, газетних рецензіях, програмах концертів. У дисертації запропоновано періодизацію гітарного мистецтва України того часу,

окреслено персоналії (зокрема Ф. Колесса, В. Пухальський), здійснено порівняльний аналіз репертуару. Методологія дослідження поєднує історико-генетичний, біографічний і стилістичний підходи [11].

Стаття В. Ткаченко «Мислення і стиль у гітарній музиці: аспекти взаємозв'язку» присвячена аналізу особливостей взаємозв'язку та взаємообумовленості мислення й стилю у гітарній музиці. На основі порівняльного аналізу різних характеристик музичного мислення автор доходить висновку, що відображення його принципів розкриває інтелектуальний потенціал експресивно-конструктивних засобів музики.

Важливою рисою музичного мислення, як складника поетики, є його залежність від стилістичного змісту епох, культурно- історичних періодів, національних традицій, соціальної комунікації, інструментарію та інших чинників. Наголошується на ролі інтерпретаційної діяльності виконавця-гітариста як ключової складової процесу взаємодії мислення та стилю. Уточнено також характеристики гітарного мислення як виконавсько-композиторського феномену, що поєднує універсалізм і специфіку гітарної творчості [16].

У дисертації О. Дроздової «Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва» висвітлено проблематику гітарного виконавства з точки зору творчості як феномену інтерпретації. Центральною ідеєю є положення про гітариста як творця смислів. Авторка вводить поняття "інтерпретаційна технологія", розглядає структурні компоненти творчого акту виконавця — від фразування і динаміки до інтонаційної семантики. У роботі проаналізовано інтерпретації сучасних українських гітаристів (А. Остапенка, В. Диканя), наголошено на важливості стилістичної автентичності, а також виконавської рефлексії. Дослідження вирізняється актуальністю та глибокою аналітичністю [5].

Дисертаційне дослідження В. Сидоренко «Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України» присвячене регіональній традиції гітарного виконавства у Львові, де з кінця XIX ст. склалася унікальна академічна школа. Авторка розглядає діяльність львівських музичних навчальних закладів, педагогів (зокрема В. Бойка), аналізує трансформації в репертуарній політиці, поширення класичної гітари у камерному ансамблевому музикуванні. Особливу увагу приділено методикам викладання. Дослідження виявляє глибокий зв'язок львівської гітарної школи з європейськими тенденціями та з академічною традицією народно-інструментального мистецтва України [14]. У своїй публікації «Гітарне мистецтво XX століття: національні, регіональні і персональні практики» С. Жовнір окреслює еволюцію гітарного виконавства у XX

столітті, акцентуючи на зростанні значення персональних інтерпретацій та стилістичних варіацій. Автор порівнює гітарну традицію Іспанії, Франції, Латинської Америки, Польщі та України, простежуючи трансформації техніки і музичного мислення. Значну увагу приділено питанням інтернаціоналізації гітарного мистецтва та розширенню репертуару через авторське аранжування і транскрипції [6].

Матеріал конференції зі статті В. Блажкевич «Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи» відзначається глибоким історико-стильовим аналізом становлення західноєвропейської гітарної школи (XIX–XX ст.). В. Блажкевич розглядає фігури Ф. Сора, М. Джуліані, А. Тарреги, С. Ассада, зосереджуючи увагу на еволюції штрихової техніки, розвитку динаміки, артикуляції. Автор вказує на вплив іспанської школи на академічний гітаризм і порівнює її з сучасними виконавськими підходами у Східній Європі [2].

Стаття Тущенка М. «Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку» є спробою синтезу історії української гітаристики. Тущенко аналізує творчість і педагогічну діяльність провідних українських гітаристів XX–XXI ст., простежує спадкоємність техніки, репертуару, шкільних підходів. Автор наголошує на необхідності збереження національного стилю у межах глобального музичного процесу. Пропонується розробка нових методичних підходів, урахування джазових і сучасних тенденцій у виконавстві [18].

Монографія Т. Іваннікова «Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості» є комплексним дослідженням феномену гітарного виконавства як багатофакторного культурного явища. Автор аналізує трансформацію гітари з «інструмента салонного музикування» в один з ключових солістичних академічних інструментів. Особливу увагу приділено питанням інтерпретації, ролі композиторів-гітаристів (Л. Брауер, А. Йорк), зв'язку з мінімалізмом і постмодерном. Робота поєднує стильову, естетичну та технологічну аналітику [7].

1.2. Гітарне виконавство у XX століття: постаті, школи, жанрово-стильові модифікації

Початок XX століття став періодом суттєвих змін у розвитку гітарного мистецтва. У більшості європейських країн (окрім Іспанії) спостерігалось зниження інтересу до гітари. Романтична гітара, на якій виконували твори Сміта та Джуліані, поступово втрачала актуальність, а нова класична гітара, створена іспанським майстром А. де Торресом у другій половині XIX століття, відповідала вимогам нової естетики, проте ще не отримала широкого розповсюдження в Європі. Незважаючи на зацікавленість до гітари з боку композиторів Нової Віденської школи, сольний репертуар для інструменту залишався досить обмеженим. Водночас поява нового покоління виконавців — учнів і послідовників Ф. Таррегі (таких як Н. Любет, Е. Пухоль, А. Сеговія) — сприяла поширенню гітарного мистецтва у світі. Багато європейських композиторів, серед яких М. де Фалья, Д. Мійо, Ф. Пуленк, І. Стравінський, почали створювати музику для гітари. В результаті сформувався особливий гітарний репертуар, який базувався на поєднанні фольклорних мотивів із класико-романтичними традиціями.

У XX столітті репертуар для гітари значно розширився як завдяки створенню нових творів спеціально для цього інструменту, так і через адаптації музичних творів попередніх епох. Гітаристи почали виконувати музику лютністів, сонати та партити Й. С. Баха, а також твори іспанських і латиноамериканських композиторів. Порівняно з XIX століттям, техніка гри зазнала суттєвих змін, що дозволило посилити динамічні та виразні можливості інструменту. Зокрема, революційним стало впровадження нігтьового способу звуковидобування, що змінило звучання гітари. Збільшення гучності й експресивності досягалося також завдяки застосуванню апояндо. Виконавці почали ширше використовувати темброві ресурси інструменту та нові прийоми аплікатури лівої руки. Виникло багато нових технік і штрихів, які частково були запозичені з народних традицій, а частково — з музичного авангарду. Перші десятиліття XX століття стали

часом появи видатних гітаристів світового рівня: Джона Вільямса, Джуліана Бріма, Іди Престі, Олександра Лаго, творчість яких залишається актуальною і сьогодні.

Андрес Сеговія (1893–1987) — видатний іспанський гітарист, ентузіаст і просвітник, якому належить визначальна роль у розвитку академічної гітари. Його виконавська майстерність, педагогічна діяльність та організаторські здібності сприяли визнанню гітари як серйозного концертного інструменту. М. Вайсборд відзначає: «Для того, щоб гітара отримала статус концертного інструмента, їй бракувало високохудожнього репертуару, яким володіли, наприклад, фортепіано чи скрипка. Історична заслуга Андреса Сеговії полягає насамперед у створенні такого репертуару». Під його впливом композитори почали писати сонати, цикли прелюдій, сюїти, програмні етюди, камерні твори, а також концерти для однієї, двох і навіть чотирьох гітар із оркестром. У цих композиціях чітко простежуються класико-романтичні риси: використання класичних форм, ладо-гармонічних співвідношень, жанрових канонів (наприклад, «Соната Джіокоза» Х. Родріго, «Каватина» А. Тансмана, Концерт D-dur для гітари з оркестром М. Кастельнуово-Тедеско). Водночас спостерігається орієнтація на програмність (сюїта «Замки Іспанії» Ф. Морено-Тороби, «Сюїта Компостелана» Ф. Момпу) та посилення національного колориту через використання фольклорних мотивів (твори «Гаротін» і «Солярес» Х. Туріну, Концерт «Аранхуес» Х. Родріго).

Важливий внесок у світову спадщину гітарного мистецтва зробив Агустін Барріос Мангорі (1885–1944) — видатний парагвайський композитор і віртуозний гітарист. Він суттєво розширив технічні та музичні можливості гітари, створивши новий тип музики для сольного інструменту в рамках функціональної гармонії. Барріос використовував усі шість струн і дев'ятнадцять ладів, чого до нього ніхто не досягав. Це добре помітно на прикладі його творів, таких як «Парагвайський танець» чи «Un sueño de la Floresta». Його етюди тремоло — «Un Sueno en la Floresta», «Contemplacion»

та «Una Limosna por el Amor de Dios» — розвивають цей виконавський прийом значно глибше, ніж, наприклад, «Спогади про Альгамбру» Ф. Таррегі.

Класично-романтичні традиції не були єдиним напрямком, що визначав гітарну музику 1930–40-х років XX століття. Саме в цей період відбувся підйом одного з найоригінальніших напрямків — латиноамериканської музики, в якій поєднуються американська та нова іспанська гітарні традиції, що стало основою для нових творчих звершень. Унікальність латиноамериканської музики полягає у синтезі культур трьох континентів: Америки, Європи та Африки — такого явища немає більше ніде у світі. Яскравими представниками цього музичного стилю є К. Густавіно, Х. Кордосо, Х. Марель, А. Хінастера, А. Пьяццолла, Е. Фалю, Р. Лара, М. Торрес, К. Тіра та інші. Їхня музика особливо популярна серед сучасних виконавців завдяки демократичності та виразній фольклорній основі.

У бразильській гітарній музиці, яка ґрунтується на народних традиціях, працювали численні талановиті композитори — Пернамбуко, Бонфа, Альмейда та інші, що активно використовували ритми босанови та самби. Це сприяло новим творчим пошукам у США й Європі. Багато бразильських і кубинських композиторів провели найкращі роки своєї творчості у Західній Європі, через що їхню музику справедливо можна вважати частиною європейської музичної спадщини. Один із найвідоміших бразильських композиторів — Ейтор Вілла-Лобос (1887–1959), який став засновником національної композиторської школи та був ініціатором створення і першим президентом Бразильської академії музики. Основною рисою його творчості стало використання народних форм і жанрів, а також популяризація бразильського фольклору. Крім того, він розробив власну систему музичного виховання дітей. Майже всі його гітарні твори створені під впливом Андреса Сеговії і присвячені саме йому.

Мануель Понсе (1882–1948) — видатний мексиканський композитор і педагог, знаний як майстер художньої стилізації. Його творчість була

глибоко пронизана впливом традиційних мексиканських пісень, особливо в аспектах гармонії та форми. Композитор створював твори як для сольного виконання, так і для камерних ансамблів і оркестру. Найвідоміші його композиції для гітари включають: *Sonata mexicana* (1925), *Thème varié et Finale* (1926), *Sonata III* (1927), *Sonata clásica* (1928), *Sonata romántica* (1929), *Suite en la Mineur* (1929), *Variations and Fugue on "La Folia"* (1929), *Valse* (1937), *Sonatina meridional* (1939), *Variations on a Theme of Cabezón* (1948).

У другій половині XX століття гітара повністю інтегрується в академічну музичну культуру. Її починають активно використовувати в різноманітних експериментальних напрямках другої хвилі музичного авангарду 1950–70-х років. Серед прикладів – *Концерт для гітари з оркестром «Три графіки»* Моріса Охани, *Адаптовані гітари I і II* Гарі Пратча, *Пісні, гудіння, рефрени*

мерті Джорджа Крумба та інші. У 1980–90-х роках нове покоління гітарних віртуозів підняло виконавську техніку на недосяжний раніше рівень. Провідну позицію посіла італійська школа (К. Маріконе, А. Дезидеріо, Ф. Платіно), а також американські виконавці (М. Барруеко, брати Ассад), німецький гітарист Т. Хопшток та англієць Д. Рассел.

Музика нової генерації композиторів вирізняється прагненням до синтезу стилів, епох, культур і світоглядів — це стало характерним не лише для гітарної творчості, а й для академічної музики загалом. Серед прикладів – *Подвійний концерт для гітари і сітара* К. Домініконі та *Концерт для гітари з оркестром «Métis»* Р. Діенса.

Особливе місце серед гітаристів і композиторів другої половини XX століття посідає кубинський музикант Лео Брауер (нар. 1939). Свою творчу дорогу він починав із фламенко, згодом опанував класичний стиль під керівництвом І. Ніколи та вивчав музику епохи Відродження у Європі в Е. Пухоля. Брауер є автором музики до понад 50 фільмів і створив низку

гітарних творів, серед яких: *П'єса без назви*, *Прелюд*, *Характерний танець*, *П'ять легких етюдів*, *Три концертні танці для гітари та струнного оркестру*, *Концерт для гітари*, *Para sonar a dos* для гітари та магнітофону, *Canticum* для гітари, *Тарантас* у фламенко-стилі. Саме завдяки його творчості американська гітара вийшла за межі фольклорного звучання і набула статусу повноцінного академічного інструмента.

В історії гітарного мистецтва України особливе місце належить видатним діячам, які зробили вагомий внесок у розвиток цього виду музичного виконавства.

Одним із піонерів класичної гітари в Україні був Костянтин Смага (1912–1985) — талановитий віртуоз та педагог. Він активно працював над перекладеннями класичних творів для гітари, а також створював обробки українських народних та популярних пісень. Серед його найвідоміших збірок — *«Українські народні пісні»*, *«П'єси для шестиструнної гітари»*, *«Сучасні пісні в перекладенні для шестиструнної гітари»* тощо. До його учнів належать відомі музиканти: В. Вільгельмі, Є. Зайцев, Л. Косатова, С. Колесник, Л. Колесникова, Г. Любимов, В. Манілов, О. Мітрошин, С. Самоткін, І. Степанов. Методичні напрацювання Смаги стали основою професійного зростання таких виконавців, як І. Кузнецов, В. Петренко, П. Полухін, А. Шпаков, С. Крахмальников, В. Осинський та багатьох інших.

Анатолій Шевченко (1938–2012) — віртуоз-гітарист, композитор, музикознавець, лауреат міжнародних конкурсів. Він був автором численних монографій та концертних програм, присвячених різним стилям і напрямкам гітарного мистецтва — від давньогрецької музичної культури до сучасного авангарду. Серед його авторських проєктів — *«Музика при свічах»* (синтез класицизму та модерну), *«Музика Еллади»*, програма *«Бах та сучасність»*, а також *«Думи мої»* — музичний супровід до поезії Тараса Шевченка.

Валерій Петренко (нар. 1939) — гітарист-віртуоз, учень Іванова-Крамського, випускник Львівської консерваторії, композитор і перший в Україні гітарист, який отримав звання народного артиста (1999). Він

акомпанував таким видатним вокалістам, як Ю. Гуляєв, А. Солов'яненко, М. Кондратюк, а також став першим українським виконавцем знаменитого концерту «*Аранхуес*» Хоакіна Родріго. Його авторський проєкт «*Театр Валерія Петренка*» став першим у світі гітарним театром.

Упродовж ХХ століття гітарний репертуар зазнав значного розширення — як завдяки створенню нових оригінальних творів для цього інструмента, так і завдяки адаптації музики попередніх епох шляхом аранжування. Водночас відбулися суттєві зміни у виконавській техніці: з'явилися нові прийоми гри, частина з яких походить із народних традицій, а інша — з арсеналу музичного авангарду. Основними рисами цього етапу розвитку стали інтеграція різноманітних стилів і напрямків, формування нової музичної мови та принципів композиції, пошук нових форм, а також розмаїття естетичних підходів, що значною мірою ґрунтуються на технічному вдосконаленні самого інструмента.

Висновки до Розділу 1

Аналіз наукових джерел, дисертаційних та практичних досліджень дозволяє констатувати, що гітарне мистецтво ХХ століття виступає складним і багатофакторним явищем, яке інтегрує історичні традиції, національні особливості та глобальні культурні процеси. Академічне гітарне виконавство, сформоване під впливом європейських шкіл та національних традицій, протягом століття пройшло етапи інтенсивного розвитку, що відобразилося як у репертуарній політиці, так і в еволюції виконавської техніки. Систематизація досліджень іноземних та вітчизняних науковців дозволяє виділити основні вектори розвитку гітарного мистецтва: історико-стильовий аналіз, практико-орієнтоване артистичне дослідження, інтерпретаційна рефлексія та культурологічний підхід до гітари як соціокультурного феномену.

Сучасні іноземні студії, представлені роботами К. Доу, Г. Р. Джавасі, П. Р. Балам-Кроса, А. Волтера, Е. Е. Майерс та М. О'Тула, демонструють

різноманітність методологічних підходів до гітарного виконавства. Зокрема, акцент на тілесності інструмента, інтеграції когнітивних та культурологічних аспектів, застосування автоетнографії та артистичного дослідження відкривають нові горизонти для осмислення виконавської практики як соціально-культурного та афективного процесу. У цих працях гітара постає не лише як музичний інструмент, а й як агент взаємодії між виконавцем, аудиторією та культурним контекстом, що дозволяє по-новому оцінити її значення в сучасному музичному середовищі.

Вітчизняне музикознавство демонструє активізацію досліджень у сфері національного гітарного мистецтва, що проявляється у дисертаційних роботах В. Паламарчука, О. Дроздової, В. Сидоренко, а також у публікаціях С. Жовніра, В. Ткаченка, Т. Іваннікова. Українські науковці звертають увагу на регіональні традиції, персональні школи виконавства, особливості інтерпретації та стилістичної автентичності, що дозволяє простежити спадкоємність техніки та репертуару, а також взаємодію національної гітарної традиції з європейським та світовим контекстом. Особливу цінність становлять роботи, що поєднують історико-генетичний, біографічний і стилістичний підходи, що дає змогу відтворити картину розвитку гітарного мистецтва в Україні від середини XIX століття до сучасності.

У сфері виконавського аналізу XX століття слід відзначити значущість таких аспектів, як розширення технічних можливостей інструмента, трансформація виконавських прийомів та інтеграція різних стилів і напрямків. Запровадження нігтьового способу звуковидобування, розвиток аплікатурних технік лівої руки, використання апояндо та експериментальних штрихів сприяли формуванню нових виразних можливостей гітари. Водночас українські гітаристи активно запозичували досвід європейських і латиноамериканських виконавців, створюючи репертуар, що поєднує класичні традиції, народні мотиви та інноваційні художні підходи.

Серед видатних виконавців XX століття слід виокремити Андреса

Сеговію, Джона Вільямса, Джуліана Бріма, Агустіна Барріоса Мангорі та Ейтора Вілла-Лобоса, які не лише розширили репертуар і технічні можливості гітари, а й сформували нову естетику виконання, підвищили статус інструмента як академічного та концертного. Латиноамериканські композитори, зокрема Мануель Понсе, К. Густавіно та А. П'яццолла, сприяли синтезу культурних традицій, створюючи багатопланову музичну мову для гітари. Їхні твори, насичені національним колоритом, ритмічними й гармонічними інноваціями, стали важливим елементом глобального гітарного репертуару.

Особливе значення для розвитку українського гітарного мистецтва мали Костянтин Смага, Анатолій Шевченко та Валерій Петренко, які поєднували виконавську майстерність із педагогічною та організаційною діяльністю. Їхня творчість забезпечила інтеграцію української гітарної школи у світовий музичний контекст, а методичні розробки стали фундаментом формування нових поколінь виконавців. Розвиток українського гітарного виконавства відзначався послідовною роботою над репертуаром, підвищенням виконавської техніки та адаптацією світових інновацій до національних традицій.

Отже, аналіз вітчизняних та іноземних джерел дозволяє зробити кілька ключових узагальнень. По-перше, ХХ століття характеризується значним розширенням гітарного репертуару та розвитком інтерпретаційних практик, які поєднують класико-романтичну традицію, національні елементи та експериментальні художні прийоми. По-друге, гітара виступає багатоплановим феноменом — музичним, культурним і соціальним, що передбачає комплексний підхід до її дослідження, який включає історико-стильові, технічні, культурологічні та артистичні аспекти. По-третє, українське виконавське мистецтво інтегрується у світові процеси, зберігаючи національні традиції та сприяючи формуванню власної гітарної ідентичності.

Особливу роль у сучасному музикознавстві відіграють практико-орієнтовані та артистично-дослідницькі методи, які дозволяють оцінити

гітарне виконавство не лише з точки зору техніки, а й як процес творчого осмислення музичного твору. Це стосується як вітчизняних досліджень, так і міжнародного досвіду, де основна увага приділяється тілесності, сценічній експресії, взаємодії виконавця з аудиторією та культурними контекстами. Такі підходи сприяють формуванню нового рівня наукового осмислення виконавства, що включає інтеграцію інтерпретаційної технології, стилістичної рефлексії та культурної компетентності.

Таким чином, Розділ 1 демонструє, що гітарне мистецтво XX століття — це явище, що перебуває на перетині історії, культури та інноваційних виконавських практик. Його розвиток відбувався в умовах глобалізації музичної культури, на тлі активного обміну ідеями та стилями між різними регіонами світу. Для української гітарної школи вивчення світового досвіду, інтеграція сучасних методологій та збереження національної традиції є ключовими факторами розвитку наукового та виконавського потенціалу. Загалом, дослідження, представлені у першому розділі, дозволяють окреслити базові напрями подальших студій та підкреслюють необхідність комплексного підходу до гітарного мистецтва як до цілісного культурного і музичного феномену, що поєднує історичну спадщину, технічні інновації та творчий пошук виконавців різних епох.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ЛЕО БРАУЕРА

2.1. Життєві та творчі шляхи Л. Брауера

Кубинський композитор, гітарист і диригент Хуан Леовіхільдо Брауер (нар. 1939) здобув широке визнання у сфері сучасної музики, створивши значний обсяг творів, які заслуговують на міжнародне захоплення. Його внесок у гітарний репертуар є надзвичайно вагомим і різноманітним. Спершу Л. Брауер здобув критичне визнання саме завдяки своїм творам для гітари, однак він також написав велику кількість музики поза межами цього інструмента — серед них оркестрові, камерні та хорові твори, електроакустична музика, музика до кінофільмів, а також соло-композиції для різних інструментів, як виконавець і педагог — сформував школу, яка суттєво вплинула на розвиток академічної гітари. Відтак постать Л. Брауера стала предметом ґрунтовних наукових розвідок, у яких дослідники аналізують його стильові новації, інтерпретаційні принципи, а також роль у формуванні сучасного музичного мислення. Дослідники неодноразово зверталися до вивчення постаті Лео Брауера як композитора, гітариста й культурного діяча, розглядаючи його творчість у різних аспектах — від стилістичних періодизацій до аналізу взаємодії афро-кубинських елементів та авангардних технік.

У своєму магістерському дослідженні Кіма Нгуєна Трана (Kim Nguyen Tran) «Виникнення композиційних періодів Лео Брауера: гітара, експериментальні пошуки та «нова простота» («The emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity») досліджує багатогранність постаті Лео Брауера, а саме — композитора, диригента, педагога, есеїста, — однак початок його шляху був пов'язаний із гітарою. Сьогодні він вважається одним із провідних сучасних композиторів-гітаристів, який зробив вагомий внесок у класичний гітарний репертуар. Його *Estudios Sencillos* є невід'ємною частиною базової методики гри на гітарі (знаковим є факт, що хеві-метал гітарист Ренді Роадс процитував *Estudio VI* під час запису з Оззі Осборном), а сольний твір *El*

Decameron Negro належить до стандартного сучасного репертуару. Окрім внеску до гітарного мистецтва, Брауер вважається однією з найважливіших постатей сучасної кубинської музики та культури. Як плідний композитор, він працював у багатьох жанрах — симфонічному та камерному, створював балетні партитури, концерти для інструментів, використовував елементи популярної джаз-рокової стилістики, а також написав понад вісімдесят саундтреків до фільмів. На думку, автора дослідження стильова палітра Брауера охоплює широкий спектр напрямів, його кубинські корені залишаються беззаперечно присутніми в його музиці. Загальноприйнятою серед дослідників творчості Брауера є думка, що його композиції умовно поділяються на три стильові періоди, хоча дати початку та завершення кожного з них різняться. Перший період включає ранні обробки пісень і оригінальні сольні твори, написані для гітари або пов'язані з нею. Кубинський фольклор мав вагомий вплив на музику цього етапу. У середній період Брауер тяжів до авангарду, використовуючи алеаторичні елементи, експериментуючи з розширеними техніками та нетрадиційними тембрами. Третій період розпочався у 1980-х, коли Брауер визначив для себе поняття «нової простоти». У цей час він знову звертається до тональності й модальності, вводить елементи мінімалізму та нерідко надає творам програмності. Що ж стало причиною таких масштабних стильових змін у музиці Брауера? У роботі досліджується вплив політичного, соціального й культурного клімату Куби на еволюцію його творчості. Попри часті подорожі за кордон для концертної, диригентської та педагогічної діяльності, Брауер завжди повертався на батьківщину, підкреслюючи, що Куба є його домом і основою його ідентичності. Автор у власній праці прагне простежити шлях композитора крізь його досвід на Кубі та за кордоном, показуючи, як він одночасно відкидав і синтезував нові ідеї, формуючи власну музичну мову [33].

Дисертація Г'юстона Джона Браяна (Huston John Bryan) «Афрокубинські елементи та авангард: єдність стилю і жесту в гітарній

музиці Лео Брауера» («The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer») здійснює аналіз гітарної музики Л. Брауера, зосереджуючись на одночасній взаємодії афрокубінських ритмів та музичних жестів із сучасною (європейською та спорідненою) академічною музикою. Через синтез і взаємне накладання цих двох стилів у гітарній музиці композитор створює оригінальні техніки й фактури для інструмента. З аналітичної та виконавської перспективи специфічне знання цього стилістичного та жестового синтезу є ключем до розуміння музичної виразності та композиторського процесу Брауера. У дослідженні розглядаються твори *Danza característica* (1957), *El Decameron Negro* (1981), *Paisaje cubano con rumba* (1985) та *Rito de los orishas* (1993). Використання Брауером афрокубінських музичних референсів поділяється на три категорії: 1) пряме запозичення з афрокубінських форм і жанрів; 2) загальне відсилання до ритмів і жестів, поширених у афрокубінській (та похідній) музиці; 3) фольклорно-історичне осмислення, коли афрокубінські соціологічні й релігійні елементи стають поетичними або програмними символами. Спираючись на дослідження кубінських музикознавців, автор дисертаційного дослідження документує ці жанри й риси та показує методи Брауера щодо їх інтеграції в гітарну музику. Водночас досліджується вплив сучасних композиційних технік: посттональний гармонічний та мелодичний аналіз у поєднанні з афрокубінськими традиціями відкриває нові рівні розуміння музичного змісту та виразності. Окремо автор дисертації подає технічний виконавський аналіз специфічних оригінальних жестів, що виникають у результаті поєднання афрокубінських та авангардних елементів. Л. Брауер активно застосовує артикулювання правою рукою, легато лівою рукою, зміни позицій і використання відкритих струн, створюючи нові фактури та ефекти. Технічний аналіз демонструє його майстерність у розкритті звукових можливостей гітари та тісний зв'язок між інструментальною артикуляцією й синтезом музичних стилів [27].

До творчості Л. Брауера також звертається й Клайв Кроненберг (Clive

Kronenberg) у своїй дисертації «Кубинський митець Лео Брауер та його сольні гітарні твори: від «Pieza Sin Titulo» до «Elogio de la Danza» («Cuban Artist, Leo Brouwer, and his solo guitar works: Pieza Sin Titulo To Elogio de la Danza»), де він охоплює широке коло питань, пов'язаних із творчістю кубинського митця Лео Брауера (нар. 1939). Попри те, що чимало музикознавців вважають його одним із найзначніших сучасних композиторів для гітари XX століття, широкого міжнародного визнання він не здобув. Головною причиною цього автор називає економічне ембарго США, яке тривалий час накладалося на Кубу. Перша частина дослідження присвячена аналізу життя й творчості митця у зв'язку з його батьківщиною. Друга частина розглядає добірку сольних гітарних творів із «національного стильового періоду» композитора (1956–1964). Зокрема, аналізуються ранні твори 1956–57 рр., *Tres Apuntes* (1959), *Etudes Simples* (1960–61) та *Elogio de la Danza* (1964). Мета аналізів — показати тісний зв'язок композитора з національною культурою у поєднанні з прагненням формувати універсальні художні форми. Особливу увагу приділено застосуванню Брауером: 1) афрокубинських та традиційно тональних елементів у поєднанні з новітніми композиційними техніками; 2) ідіоматичних і прагматичних гітарних прийомів, призначених для виконавців-початківців. У роботі також простежується вплив видатних композиторів, виконавців і педагогів, що сформували мистецький світогляд Брауера. У додатках представлено: А — ноти всіх детально проаналізованих творів; В — транскрипцію особистих інтерв'ю з Лео Брауером, проведених автором під час Гітарного фестивалю в Нюртингені (Німеччина, 1998); С — офіційні кубинські матеріали щодо Кубинської революції та американського ембарго [28].

Композитор народився 1 березня 1939 року в Гавані, Куба. Його батько, який виконував гітарні твори Ейтора Вілла-Лобоса (1887–1959), Франсіско Таррегі (1852–1909) та Енріке Гранадоса (1867–1916), з раннього дитинства заохочував сина до музики. До тринадцяти років Брауер вже вивчив кілька хора і прелюдій Вілла-Лобоса, а також прелюдії й мазурки

Таррегі, і сам почав створювати численні твори для гітари. У цей період він також проявляв живий інтерес до фламенко-гітари. Провчившись шість місяців на слух, Брауер вирішив здобути більш ґрунтовну музичну освіту. У 1953 році він почав навчатися грі на гітарі у Ісаака Нікола — засновника Кубинської гітарної школи. Нікола був учнем видатного композитора й аранжувальника Еміліо Пухоля (1886–1980), який, у свою чергу, навчався у Таррегі. Таким чином, Брауер став частиною спадкової лінії видатних виконавців-композиторів, які мали значний вплив на гітару та її репертуар. Під час їхньої першої зустрічі Нікола виконав для Брауера багато важливих творів, що, безсумнівно, справило глибоке враження на юного композитора. Нікола відкрив перед Брауером широкий спектр гітарного репертуару — від музики епохи Відродження до сучасності. Саме в цей час у житті Брауера стався переломний момент, після якого він усвідомив своє життєве покликання як творчої особистості [30].

Це прозріння дало Л. Брауеру розуміння естетики музики та навколишнього світу і, можливо, допомогло йому усвідомити своє майбутнє як композитора. Воно також, схоже, викликало в нього прагнення до глибшого осягнення музичного мистецтва, оскільки Л. Брауер розпочав ґрунтовне вивчення найважливіших творів, написаних для гітари — від епохи Відродження до ХХ століття [30].

Своїм дебютом як гітариста Брауер відзначився у 1955 році, у шістнадцятирічному віці. До творів цього періоду належать *Música, Сюїта №1 для гітари* та *Cuerdas Y Percussion* — усі вони були опубліковані вже до 1956 року. Вже тоді Брауер був надзвичайно здібним гітаристом, але саме в цей період почали яскраво проявлятися й його композиторські здібності. У дев'ятнадцятирічному віці він отримав стипендію на навчання з гітари в Гартфордському університеті (штат Коннектикут), а також із композиції — у Джульєрдській школі музики в Нью-Йорку. Там Л. Брауер мав можливість взаємодіяти з такими постатями, як Джозеф Ладон, Ізадора Фрід, Стефан Вольпе та Вінсент Персікетті. Проте сам композитор наполягає, що у

композиції він здебільшого був самоучкою [30].

Саме в цей час Брауер починає писати *Estudios Sencillos (Прості етюди)* — серію з чотирьох зошитів, що в цілому містять двадцять етюдів. Ці твори були створені з метою надати студентам-гітаристам альтернативу до традиційного навчального репертуару, в якому переважали твори таких композиторів, як Фернандо Сор (1778–1839), Мауро Джуліані (1781–1829), Маттео Каркассі (1792–1853) та Діонісіо Агуадо (1784–1849). Брауер прагнув запропонувати сучасний варіант замість матеріалу доби класицизму [30].

Ці “прості етюди” насправді зовсім не є простими — кожен з них передбачає не лише технічну підготовку, а й естетичний досвід концертного виконання. Вони майстерно сконструйовані, передбачають використання широкого спектру гітарних прийомів і, на відміну від деяких сучасних композицій, легко сприймаються з гармонічної та ритмічної точки зору. Кожен етюд є водночас виразним музичним твором і технічним завданням, що спонукає студента не лише вправлятися із задоволенням, а й здобувати репертуар, гідний концертного виконання.

Після повернення з США до Куби у 1960 році Лео Брауер був призначений професором гармонії та контрапункту в Національній консерваторії в Гавані. У 1961 році він відвідав Міжнародний фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», де почув твори таких композиторів, як Вітольд Лютославський (1913–1994), Карлгайнц Штокгаузен (1928–2007) та Кшиштоф Пендерецький (1933–2020). Цей досвід справив глибоке враження на молодого композитора і суттєво вплинув на його подальшу творчість [30].

Після поїздки до Варшави Брауера було призначено керівником музичного відділу Кубинського інституту кіно — Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Окрім цього, він обіймав посаду музичного радника Національної радіо- та телевізійної мережі Гавани, а згодом став директором експериментального відділу звуку в ICAIC — Групи

звукового експериментування (Grupo de Experimentación Sonora). До складу цієї групи входили провідні сучасні кубинські композитори, зокрема Сільвіо Родрігес та Пабло Міланес [30].

Як уже зазначалося раніше, творчість Лео Брауера можна умовно поділити на три стильові періоди. Сам композитор зазначає: «Я ніколи не робив радикального розриву між стилями. Мій творчий розвиток характеризується синтезом, поступовим рухом уперед». [20] Отже, перехід від одного періоду до іншого був поступовим, і тому часові межі кожного з них можуть бути визначені лише приблизно.

2.2. Композиторська, виконавська та педагогічна діяльність Л. Брауера як визначні універсалії феномену митця

Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ ст. постає як одна з ключових характеристик творчого процесу доби, що визначається динамічними культурними трансформаціями та глобалізаційними тенденціями. Митець цього періоду все частіше поєднує в собі функції не лише композитора, а й виконавця, диригента, педагога, дослідника, що засвідчує розширення меж традиційної ролі творчої особистості. В умовах активного діалогу між різними мистецькими практиками, технологічних новацій та міжкультурних впливів універсалізм композитора стає не просто професійною необхідністю, а важливою умовою збереження актуальності та конкурентоспроможності у світовому музичному просторі. Для усвідомлення масштабів і закономірностей цього феномена необхідним є звернення до наукових праць, у яких дослідники аналізують прояви універсалізму у творчості митців ХХ століття, розкриваючи його стильові, жанрові та світоглядні особливості.

Наукова праця О. Коменди містить методологічні засади розробки типології та аналізу структури творчої індивідуальності в музичному мистецтві як втілення діяльнісного універсалізму. Дослідниця класифікує

види діяльності особистості в динаміці творчого шляху музиканта на провідні та допоміжні, виокремлюючи типи діяльнісного універсалізму (універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог, класичний універсал, тип, що межує з іншими) [8].

Також слід звернути увагу на дисертаційну працю Віктора Батанова “Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI століття”, що досліджує специфіку професійної самореалізації та засади формування нових композиційних концептів в аспекті універсальної творчої діяльності композиторів XX-XXI століть. Автор дисертації у власному дослідженні наголошує на тому, що універсалізм музиканта і митця XX ст., що традиційно включає симбіоз композитор-виконавець, кардинально відрізняється від особистісного самоствердження доби романтизму поєднанням художньо-творчої активності з теоретичною та організаційною діяльністю, у тому числі на державному рівні [1].

У вітчизняному музикознавстві на даний момент аналіз творчості композитора обмежений роботами В. Доценка та Т. Іваннікова. Зокрема, у статті В. Доценка “Мій Брауер (помітки виконавця)” автор досліджує творчість композитора поділяючи на періоди: *ранній* – від “Креольської гуахіари”, “Колискова” та ін.; *“експериментальний”* – “Кантикум”, “Парабола”, “Вічна спіраль”; *творча зрілість* – Соната, Квартет, “Кубинські пейзажі”; *пізній* – п’єса “Хіка” та ін. [4]

Однак у своїй статті Т. Кочнева «Стильові особливості гітарної творчості Лео Брауера (на прикладі диптиху “Rito de los orishas”)» зазначає, що творчість композитора можна розглянути у 3 етапи – фольклорний, абстракційний, фольклорний, що характеризується гіперромантизмом зі стабільною музичною мовою Л. Брауера. [9]

З огляду наукових праць про категорію «універсалізм» та творчості Л. Брауера можемо зробити висновок, що композитор за визначенням О. Коменди має категорію «універсал-композитор», оскільки композиція була

домінантою серед усіх видів діяльності Л. Брауера. Однак на початку свого творчого шляху композитор був збирачем африканської культури, що вплинуло на його подальшу еволюцію музичних пошуків. Проте слід зауважити, що твори Л. Брауера ставали в педагогічний репертуар гітаристів як допоміжний напрямок, що може засвідчити його належність до категорії типу діяльнісного універсалізму як «універсал- педагог». Також і прослідковується ще один його допоміжний напрямок у типі діяльнісному універсалізмі – «універсал-виконавець», адже композитор прославився ще й віртуозним гітарним виконавцем, що і визначає його феномену як митця. Надалі здійснимо характеристику композиторської діяльності Л. Брауера на основний періодах його творчості.

Перший етап композиторської творчості Лео Брауера охоплює період з 1955 по 1962 рік. У цей час композитор глибоко усвідомлював свою культурну ідентичність, а його музика характеризується переважно тональним ладом із активним залученням елементів афро-кубинської культури. На той момент Брауер уже здобув професійну освіту у Джульєррдській школі музики в Нью-Йорку та Університеті Гарт, як згадувалося раніше.

Протягом цього періоду він активно використовував афро-кубинські ритми та мелодику, перетворюючи популярні народні пісні, такі як *Drume Negrita* та *Guajira Criolla*, на витончені композиції зі складнішою гармонією. Також у цей час Брауер звертався до традиційних музичних форм, зокрема сонатної та варіаційної, що яскраво проявляється у творах *Tres Danzas Concertantes* (1958), *Tres Apuntes* [Три начерки] (1959) та *Homenaje a Manuel de Falla* (1957).

Другий, перехідний період у творчості Брауера розпочався у 1962 році. Сам композитор описує його як «величезний вибух, своєрідний катарсичний авангард, алеаторіалізм». Фольклорний вплив, помітний у попередні роки, у цей час став менш виразним, хоча Брауер ніколи повністю не відмовлявся від того, що називав «композиційним елементом, який є улюбленим і

корисним як робочий інструмент». Музика цього періоду була експериментальною за своєю природою і вважалася авангардною [31].

Термін *авангард* зазвичай використовується для позначення тих митців, які радикально відходять від традиції. Багато творів Брауера саме цього періоду відповідають такому визначенню, зокрема *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* [Традицію можна зламати... але це складна справа]. Саме в цей період були створені одні з найвідоміших творів Брауера, зокрема *Elogio de la Danza* [Похвала танцю] (1964) та *Canticum* (1968) серед інших.

Примітно, що композитор знищив ці твори, вважаючи їх тоді лише «вправами, які не мають цінності, тож просто порвав їх на шматки». На щастя для нього самого й для шанувальників його музики, друг Брауера — Хесус Ортега — ще кілька років до того зробив копії цих творів і зберіг їх для подальшої публікації.

Упродовж другого періоду творчості техніка композиції Брауера зазнала істотних змін. Він почав активно експериментувати з авангардними прийомами, серед яких — кластери, невизначена висотність, серіалізм, часткова алеаторика, а також розширення тембрових ресурсів за рахунок нових виконавських експериментів.

У цей час характерною особливістю творів Брауера стає також експериментальна нотація. Приклади такого підходу можна знайти в творах *La Espiral Eterna* [Вічна спіраль] (1970), *Commutaciones* (1966) та *Концерт №1 для гітари з камерним оркестром* (1972) [31].

У фрагменті твору *La Espiral Eterna* Брауер інструктує виконавця імпровізувати на першій струні, піднімаючись і спускаючись у нерегулярній манері. Твір *Commutaciones* написаний для трьох ударників, які грають на двадцяти трьох інструментах. Брауер дозволяє виконавцям інтерпретувати візуальні співвідношення як музичні сигнали — подібно до технік таких композиторів, як Мортон Фелдман (1926–1987) та Роман Гаубеншток-Раматі (1919–1994), які також використовували графічну нотацію. У *Концерті №1 для гітари з камерним оркестром* Брауер вдається до агресивного піццикато,

поєднаного з нерегулярною імпровізацією та різкими динамічними контрастами, що разом створює яскраву палітру тембрових фарб.

Після відвідин фестивалю «Варшавська осінь» у 1961 році в музиці Л. Брауера простежується вплив таких композиторів, як Лютославський і Штокгаузен. Вітольд Лютославський відомий використанням алеаторичних прийомів у межах чітко визначених рамок, прикладом чого є його твір *Venetian Games* (1961). Подібне «контрольоване» використання алеаторики спостерігається і в *La Espiral Eterna* (1970) [31].

Карлгайнц Штокгаузен, якого вважають лідером електронного авангарду, широко використовував магнітофон у своїх експериментах з «музикою випадку». Багато творів Брауера другої стильової фази також включають електронні засоби, подібні до тих, що використовував Штокгаузен, зокрема *La Metáfora del Amor* (1974) для гітари та стрічки (magnetic tape).

Порівняно з попереднім періодом, у музиці другої фази простежується помітне зникнення фольклорних елементів. Замість цього з'являється різкіша, атональна мова з акцентом на динамічні контрасти, що яскраво виявляється у творах *Per Suonare a Tre* (1971), *Per Suonare a Due* (1972) та *Parabola* (1973).

Більшість творів Брауера цього періоду зосереджуються переважно на формі та тембрових експериментах. Проте, попри успіх цих творів, композитор переживав внутрішню творчу кризу, пов'язану з дедалі більшою незадоволеністю авангардним напрямом. Розв'язанням цієї кризи стало формування третього стильового періоду, в межах якого Брауер створив деякі з найвизначніших гітарних творів другої половини XX століття, зокрема: *Preludios Epigramáticos* (1981–1983), *Variations sur le Thème de Reinhardt* (1984) та *Sonata* (1990) [31].

У 1978 році композиторський стиль Брауера починає змінюватися — авангардні елементи поступово відступають, а натомість проявляється повернення до більш тональної мови. Брауер глибоко вірить у закон

протилежностей, згідно з яким усі явища у світі врівноважені: якщо є рух — має бути спокій, якщо є напруга — має бути розрядка. На його думку, авангардні композиційні засоби виявилися концептуально незбалансованими, оскільки їм бракувало цієї розрядки. Саме з цього пошуку рівноваги починає формуватися те, що композитор називає «новою простотою».

У третьому періоді творчості Лео Брауер ще більше вдосконалив свою композиторську техніку, прагнучи досягти різноманіття витончених, раніше не чутних тембрових відтінків. Сам композитор називає цю фазу своєї творчості «гіперромантичною». У цей період виразно простежується тенденція до теплого ліризму, програмності, а також суттєве зростання використання афро-

кубинських елементів, що, зокрема, помітно в творі *El Rito de los Orishas* [Обряди Оріша]. [31].

В «Характерному танці» («*Danza Caracteristica*», 1956) сучасними виконавськими засобами гри на гітарі Лео Брауер «зображує» типовий афро-кубинський танець і «*Danza Caracteristica*» є складним твором у строї з пониженою шостою струною (dropped-D), він присвячений учителеві Л. Брауера з гітари — Ісаку Нікола. У цьому творі композитор «досліджує» ритмічні «характеристики» одного з кубинських танців — конги. Також він використовує мелодію з популярної пісні *Quitate de la Acera* («Зійди з тротуару»). Хоча цей твір було створено в час, коли в латиноамериканській музиці активно розвивався напрям націоналізму, у ньому вже можна помітити риси пізніших стильових уподобань Л. Брауера, зокрема національно латиномариканських.

З самого початку «*Danza característica*» демонструє Брауера як новаторського композитора для гітари. У віці вісімнадцяти років Брауер створював абсолютно нові музичні текстури та техніки для гітари, синтезуючи народну музику та музику авангарду (тт 1-4).



Ця вступна фігура представляє щось абсолютно нове в гітарній літературі періоду середини ХХ століття. Гармонійно і мелодійно статичні арпеджіо/остінато фігури, подібні до цієї, не зустрічаються в гітарній літературі початку ХХ століття. Подібні фігури використовуються у всій гітарній творчості Бауера. Цей тип фігури став композиційною візитівкою Брауера, і розуміння її технічного виконання на гітарі (а не лише нотаційного напрямку) дасть читачеві більш чітке уявлення про транскультурну композиційну техніку Броувера.

У першому такті Брауер звучить хроматичний набір, що утворює клас набору (012357). Однак ми можемо розглянути альтернативні варіанти сегментації цієї структури: існує чітка синкопована ритмічна група 3+3+2, якщо згрупувати перші дві басові ноти (з нижнім стрижнем) з двома верхніми голосами, з'єднаними лігато.

Ця група 3+3+2 тісно пов'язана з раніше обговореними ритмічними паттернами *cinquillo* і *tresillo*.

У цьому ритмічному членуванні (з припущенням октавної еквівалентності) ми маємо малу терцію в перших трьох звуках (G, B $\flat$), велику секунду в наступних трьох (C, D) та малу секунду в останніх двох звуках такту (A $\flat$, A $\sharp$). Таким чином, фігура є своєрідним інтервальним «колапсом» — від відносно консонансної малої терції до зрештою дисонансної малої секунди/великої септими. Таке інтервальне моделювання, коли гармонія та мелодія будуються на основі інтервального змісту (на відміну від використання функціональної тональної гармонії), тісно пов'язана з підходами до композиції академічної музики початку ХХ століття: зокрема у Бартока та інших.

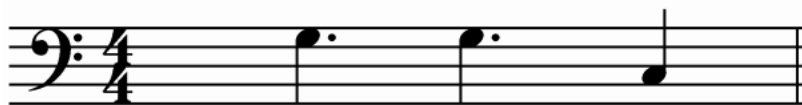
Джон Г'юстон у своєму дослідженні зазначає, що Л. Брауер використав низку артикуляційних позначень, деякі з яких призначені для передачі нюансів виконавцю-гітаристу. Літери (p, i, m, a) відповідають артикуляції правої руки гітариста (тобто тієї, що щипає струни): (p) позначає великий палець, (i) — вказівний, (m) — середній, а (a) — безіменний (у цьому уривку не зазначений). Велика літера C у «C5» означає *sejia* і є вказівкою для лівої руки використати перший палець, щоб притиснути всі струни на грифі у п'ятій позиції. (Ця техніка призводить до зміни тривалості деяких нот у порівнянні з тим, як вони записані у партитурі, оскільки баре подовжує звучання, доки палець утримує струни.) Також важливими є знаки акцентування, причому Брауер виразно надає перевагу ритму *тресійо* у басі.



Хоча акценту на сильній долі, як можна було б очікувати, немає, проте відчувається прихований наголос завдяки використанню великого пальця для звуковидобування та метричному акценту на першій ноті такту [Huston, J. B. (2006). *The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*. (Doctoral dissertation). Hugh Hodgson School of Music. University of Georgia].

У цьому фрагменті Л. Брауер свідомо застосовує великий палець, як це роблять багато гітаристів/композиторів/аранжувальників, щоб виокремити басову лінію на гітарі (зверніть увагу на напрямок штилів униз). Великий палець є найсильнішим пальцем руки, і він рухається у протилежному напрямку відносно руху інших пальців. У правильній гітарній техніці великий палець розташовується у злегка розігнутому положенні над струнами, подібно до стиснутого кулака з витягнутим великим пальцем. Така альтернативна позиція дозволяє підкреслити відмінність у тембрі між звуком, утвореним великим пальцем, і звучанням, створеним рештою пальців. У

результаті виникає тонка зміна тембру та природний прихований акцент у звуках, які артикулює великий палець. Крім того, Брауер виписав басову лінію окремо, і вона явно нагадує один такт зразкового остінатного патерну тумбадора з румби:



Басова лінія Брауера є зменшеною формою першотактового рисунка *tumbador* (тт 1-4). Остінато композитора зберігає ті самі пропорції, але подане в розмірі 2/4. Більше того, у румбових остінато можна знайти ще більше подібностей. Тут показано румбовий ритм, у якому чітко простежується схожість із басовою лінією. Додавання рисунка *palitos* демонструє подібність із ритмікою верхнього голосу, створеною Л. Брауером.



Композитор вказує на два прийоми лігою лівою рукою. Гітаристи артикулюють ці ліги, використовуючи палець правої руки для звуковидобування першої з двох нот (у цьому випадку перший звук береться пальцем і правої руки). Друга нота ліги створюється тоді, коли палець лівої руки, що притискає потрібний звук на грифі (у першому випадку це сі-бемоль, утримуваний четвертим пальцем лівої руки), знімається у вигляді щипкового руху — подібного до *pizzicato* у струнних смичкових інструментів. Це утворює альтернативний і зовсім інший наголос на першій ноті жесту. Л. Брауер додатково ставить акцент на сі-бемоль, підсилюючи таким чином природне відчуття гітариста й вказуючи, що перший звук із двох повинен бути голоснішим. Водночас застосування руху лігами створює ще один тип артикуляції у слабшій другій ноті, що додатково урізноманітнює даний епізод.

Проте в обох лігах другий звук кожної групи утримується завдяки баре-техніці, що позначено як «C5», у результаті чого тривалість звуків стає значно більшою, ніж записано в нотах. Вивчаючи дослідження Дж. Г'юстона щодо творів Л. Брауера, а саме виконавських рекомендацій, то слід звернути увагу на те, як він здійснює детальний виконавський аналіз твору: «Подібне часто трапляється в гітарній музиці: складність деяких технік надто велика, аби їх можна було коректно відобразити в нотному записі на одній нотоносній лінії. Таке спрощення нотації може призвести до того, що виконавець або аналітик сприйматиме її як точне відображення реального звучання. У цьому випадку нотація приховує музичну реальність. Тому перші чотири такти я переписав, використавши розгорнутий нотний стан (grand staff). Деякі звуки перенесено з скрипкового ключа (ноти для гітари в скрипковому ключі звучать на октаву нижче, ніж записано) у басовий ключ. Тривалості змінено так, щоб вони відповідали особливостям і вимогам гітарного виконання, а також введено новий рівень акцентуації для позначення артикуляції великим пальцем (*), початку ліги лівою рукою (v).

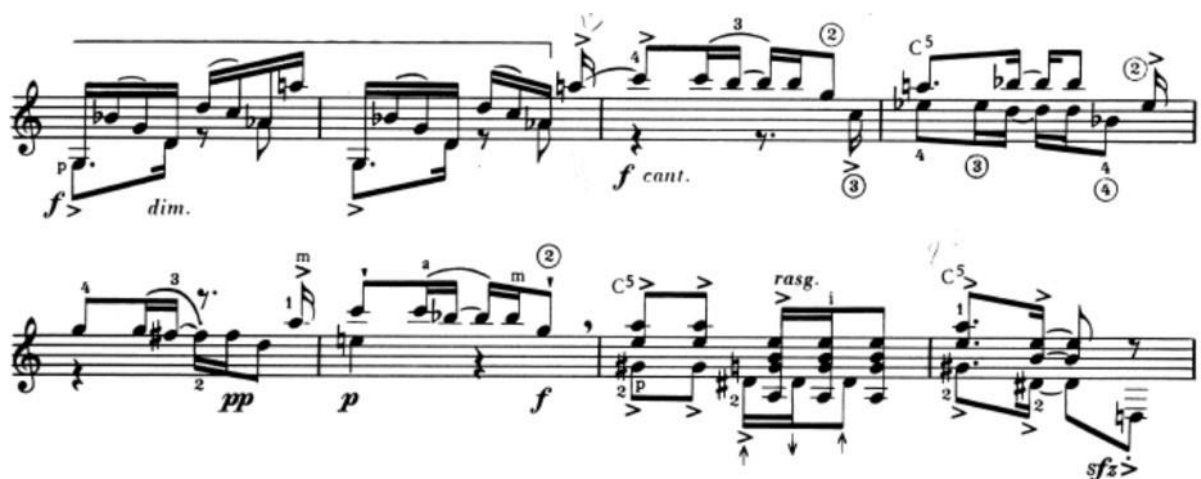


Традиційні акценти позначаються їх звичним графічним символом (>)» (тт 1-4).

Звукова реальність цього епізоду нагадує ансамбль ударних інструментів із визначеною висотою. Брауер переніс на гітару звуки афрокубинських ударних патернів і синкоп. Хоча музичний матеріал не належить до жодного конкретного стилю, у ньому виразно відчувається вплив ансамблю барабанів *batá* релігії сантерія та ударного ансамблю румби, які виступають своєрідними музичними попередниками. У виконанні цього

урилку надзвичайно важливим є різноманіття атак і артикуляцій, адже саме вони формують характерне звучання. Подібне різноманіття артикуляцій спостерігається у грі на барабанах *batá*, де кожен із трьох традиційних інструментів має по дві висотні можливості. Виразність ансамблю *batá* значно збагачується завдяки особливостям відкритих ударів долонею чи приглушених штрихів, які, поєднуючись із подвійними мембранами, дають змогу отримати до п'яти різних висотних варіантів на кожному з трьох барабанів. Якщо врахувати синкопу 3+3+2, ритм *tresillo* у басі, широкий (хоча й статичний) діапазон висот, а також різноманітність тривалостей та атак, культурно-музичні зв'язки стають очевидними. Це — афрокубинський барабанний ансамбль, перенесений, синкретизований чи трансформований на гітару. У поєднанні з композиторським задумом Брауера та його посттональною гармонічною мовою постає унікальне поєднання афрокубинської та авангардної музики.

У наступних чотирьох тактах Брауер підсилює ритм тресільо своєї басової лінії двома тактами форте-пасажів басової октави, побудованих на малій терції. У складеному двотактовому пасажі, що повторюється, чітко відчувається клавесинний стиль румби. Брауер назвав цей двотактовий цикл «конга-клітиною». Такти 9-10 слугують для посилення ритму тресільо у верхньому регістрі, перш ніж повернутися до початкової чотиритактової перкусійної фігури остінато/арпеджіо. В кінці такту 14 (тт 13-20) ця фігура поступається місцем імітаційному пасажу.



У тт 13-20 Л. Брауер переходить до чіткого двоголосного контрапункту. Тема цього імітаційного епізоду (у верхньому регістрі, починаючи з другої половини 14 такту) виразно побудована на ритмі *cinquillo* з шестнадцятковим затактом. Наприкінці такту 15 тему передано середньому голосу, тоді як верхній створює контр-тему. Ця контр-тема ґрунтується на ритмі *tresillo*. Тема Л. Брауера повторюється з точною реплікацією інтервального змісту аж до четвертого й заключного проведення, де виникає своєрідний ефект несподіваного завершення цього короткого фугоподібного фрагмента.

У решті розділу А (до такту 53) початкове перкусійне остінато повторюється двічі, щоразу на новому тональному рівні. У такті 25 фігура скорочується на одну ноту (останню шістнадцяту) й транспонується вниз на чисту кварту. Усі артикуляційні позначки зберігаються. Ця фігура переходить у серію висхідних акордів, починаючи з такту 32. Акорди побудовані за класом множини (0167), тобто мають досить хроматичне звучання, оскільки складаються з двох тритонів, розташованих на відстані малої секунди один від одного. Л. Брауер проводить цей акорд по грифу, змінюючи артикуляцію: спершу арпеджує його, потім зсуває на півтону вище й видобуває всі звуки одночасно. Планування охоплює інтервал тритону — від найнижчого акорду (0167), побудованого на басі мі-бемоль, до найвищого проведення акорду (0167), побудованого на ля. Далі композитор переносить перкусійне остінато вгору на велику секунду від попереднього проведення. Це трактування є точною нотаційною транспозицією на велику секунду вгору порівняно з раннішими епізодами, що знову веде до планування акордів і завершується на акорді (0167), цього разу побудованому на сі, з бурдонними звуками ля та ре в басі у такті 51.

Середня частина *Danza Caracteristica* починається з помітної зміни звучання (тт 54-69). Штучні гармонії створюють значний регістрний зсув порівняно з попередньою музикою. Зверніть увагу на лінійну поліритмію 3 проти 2. Такий горизонтальний геміолічний прийом є характерною рисою

афрокубинського ритмічного стилю і часто використовувався Гарсією Катурлою та Рольданом під час створення афрокубинської музики покоління раніше. Водночас ця частина пов'язана з популярною кубинською музикою через мелодію *Quitate de la acera* («Зійди з тротуару») — народну пісню, яку часто співають діти на Кубі. Л. Брауер гармонізує мелодію паралельними секстами та десяткостями, надаючи частині тональнішу основу та зменшуючи кількість хроматизмів. Зверніть увагу також на зміну гармонізації з тактів 64–65 на 66–67. Остання утворює мінорну септиму між басом і мелодією, надаючи такту 67 відтінок традиційної домінантної гармонії. Ця гармонія залишається нерозв'язаною у традиційному стилі, а наступний піанісімо-рух із піднятими слегато октавами створює енергійне повернення до розділу А.

Повернення початкового матеріалу (розділ А) відбувається без змін, і лише коротка п'ятитактовка-кодета додає «гумористичне» завершення. Каданс D–T в октавах від а до d звучить як іронічне завершення через музичну відстань від хроматичного стилю розділу А.

4

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody with triplets and slurs, accompanied by a bass line. Dynamics include *pp* and *sempre legato*. The second staff continues the melody and bass line, with a *sosten.* marking. The third staff includes *rit.* and *accel.* markings, leading to a final section marked *D.C. al* with a double bar line.

Застосована в цьому творі музична мова Л. Брауера насичена

яскравими звуковими зіткненнями — інтервал нона на початку, поширений інтервал зменшеної квінти тощо. Кожен із цих елементів використано в *Danza* з великою виразністю. Композитор також майстерно застосовує дві зменшені квінти як акорд $\text{maj}7\flat 5\text{sus}4$, хроматично пересуваючи його грифом (такти 33–35 і 49–52), поєднуючи з першою клітиною ритму конги. Це стало початком тієї музичної мови, яку композитор розвиватиме надалі у своєму авангардному періоді й пізніше. У фіналі Л. Брауер експериментує з часом (від такту 102), тож паузи слід виконувати особливо ретельно. Завершується ж твір — кадансом D–T. *Danza Caracteristica* є чудовим твором для досягнення його унікальної музичної мови. Від кубинської синкопи басу *tresillo* до клітини *cinquillo*, від контрастних ідей до популярної (жартівливої) пісні — усе це складові афрокубинських стильових ознак Л. Брауера.

Одним з характерних творів пізнього періоду творчості Л. Брауера є сольна гітарна композиція «*El Decameron Negro*» (1981). Особливу увагу привертає «*El Decameron Negro*», адже її задум виник під впливом збірки західноафриканських народних оповідей, які у 1910 році зібрав і записав німецький антрополог Лео

Фробеніус. Він назвав цю колекцію «*Das Schwarze Dekameron*» через подібність, що простежується між цими історіями та «Декамероном» Боккаччо.

Твір складається з трьох частин, що мають такі назви: «*El Arpa del Guerrero*» («*Арфа воїна*»), «*La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*» («*Втеча закоханих долиною лун*»), та «*Ballada de la Doncella Enamorada*» («*Баллада закоханої дівчини*»). Хоча всі три частини певною мірою містять оповідні елементи, сам Л. Брауер визнавав безпосередній вплив фольклорних оповідей, зібраних Л. Фробеніусом, лише на перший розділ твору.

Композитор використав для задуму свого твору народну оповідь, що лежить в основі твору. У ній ідеться про найсміливішого й найсильнішого воїна племені, який вирішив стати музикантом. Він почав грати на західноафриканській арфі **кора**. У той історичний період митці й музиканти

займали найнижче соціальне становище, тож через свій вибір воїн був вигнаний із рідного поселення. Він подався до гір, де залишився сам на сам зі своєю корою. Та коли воїн покинув плем'я, його народ почав програвати всі битви без його мужності та сили. Тоді вони благали його повернутися й знову вести їх у бої. Повернувшись, він допоміг племені перемогти в усіх війнах, і народ здобув тріумф. Втім, коли війни скінчилися, герой знову вирішив піти в гори та жити там у самотності, присвячуючи себе музиці [33].

Другу частину **El Decameron Negro** — *La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos* — вирізняє особливо яскраво виражена оповідність, навіть у порівнянні з двома крайніми частинами. Композитор подає програмні позначки на початку кожного з дев'яти розділів: 1) *Declamato pesante* («Тяжке декламування»), 2) *Presage* («Ознака», «Передвістя»), 3) *Primer Galope de los Amantes* («Перший галоп закоханих»), 4) *Presagio* («Предчуття»), 5) *Declamato* («Декламування»), 6) *Recuerdo, Tranquilo* («Спогад, спокійно»), 7) *Por el Valle de los Ecos, Rápido galopante* («Долиною лун, швидкий галоп»), 8) *Retorno* («Повернення») та 9) *Epilogo, lentamente* («Епілог, повільно»).

Початковий розділ — **1) Declamato pesante** — вводить чотиризвукову тему, що звучить на тлі педального тону *мі* стає провідним мотивом у всій подальшій драматургії твору:



Ця інтервальна послідовність — висхідна чиста квінта, далі висхідна велика терція та низхідна велика терція — повторюється у басових звуках розділів G) *Por el Valle de los Ecos* та H) *Retorno*. У C) *Primer Galope de los*

Amantes та сама інтервальна формула зберігається, але транспонується вгору на чисту кварту, у тональність ля. Нова транспозиція з'являється в Е) Declamato (приклад нижче),

The image displays a musical score for a piece titled "Primer Galope de los Amantes" (C) and a section labeled "Declamato" (E). The score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Section C: Primer Galope de los Amantes
 This section begins with a tempo marking "Poco a poco accel." and a dynamic marking "pp (2^o, 3^o, 4^o, = rapido)". The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a "straight bar" annotation above the first measure. A bracket labeled "C 3" spans the first three measures. A second bracket labeled "C 4" spans the last four measures. The section ends with a crescendo marking "(cresc. 3^o et 4^o)".

Section E: Declamato
 This section is marked "Declamato" and "corto". It begins with a dynamic marking "f" and a tempo marking "p". The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a bracket labeled "C 4" above the first four measures. The section ends with a dynamic marking "p".

Section F: Recuerdo (Tranquillo)
 This section is marked "Recuerdo (Tranquillo)" and "legato". It begins with a dynamic marking "mp" and a tempo marking "p". The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a bracket labeled "C 4" above the first four measures. The section ends with a dynamic marking "p".

Section G: Por el Valle de los Ecos
 This section is marked "Por el Valle de los Ecos" and "Rapido (galopante)". It begins with a dynamic marking "f" and a tempo marking "p". The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a bracket labeled "C 4" above the first four measures. The section ends with a dynamic marking "pp".



де тема починається з *до-дієза*, однак велика терція тут замінена малою. У F) *Rescuero* транспозиція повторюється — цього разу, виходячи з *ля* і з повним збереженням первісних інтервалів. У наступному такті ця пряма транспозиція з основою *ля* повторюється, але під нею, зі зсувом на чверть долі, звучить раніше використаний варіант із E) *Declamato* (з малою терцією від *до-дієза*).

Початкові інтервали повертаються до своєї первісної висоти на початку розділу G) *Por el Valle de los Ecos* і знову в H) *Retorno*. Цікавим аспектом структурної побудови твору є також використання послідовності з трьох акордів у B) *Presage* та I) *Epilogo*, поданої в дзеркально протилежному порядку, що створює ефект музичного паліндрому:



straight bow!

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

pp (2^{da}, 3^{da}, 4^{ta}, = rapido)

1 Epilogo (lento)

breve

d. vibrar
(laissez vibrer)

Rall.

mp

p

(pp)

«Кубинський пейзаж з дзвіночками» («*Paisaje cubano con campanas*»)
(1986) твір був написаний у 1986 році на замовлення уряду штату Роттердам (Нідерланди) для фонду Gaudeamus, який щорічно проводить конкурс сучасної музики для всіх музичних інструментів.

«Кубинський пейзаж із дзвонами» є мінливим музичним описом із яскравими контрастами між розділами, в яких зображується різноманітність сцен, які можна розглядати як пейзажі, що, за словами автора, визначаються як «та природа, яку людина модулює, трансформує та відтворює» [35].

Однак у випадку «Кубинський пейзаж з дзвіночками», а саме «campanas» все інакше. У перекладі “campanas” означає дзвони, але це не просто дзвони. Конкретно йдеться про натхнення голландськими дзвіночками. Дзвіночки, які Л. Брауер мав на увазі, коли створював цю композицію, є музичним інструментом. Їх можна знайти на дзвіницях церков або окремих вежах, обладнаних цим інструментом, а також на інших важливих муніципальних будівлях. Голландський дзвін містить щонайменше 23 дзвони у формі перевернутої чашки. Вони керуються спеціальним видом клавіатури, і на них можна грати як мелодійну лінію, так і акорд. На окремі клавіші грають ударом кулака. Однак вони містять також педальний регістр, який керується ногою. Окремі клавіші механічно керуються важелями і тросами, які з'єднані з серцем дзвону. Залежно від сили удару, на цьому інструменті можна також керувати динамікою. Найбільша концентрація цих інструментів знаходиться саме в Нідерландах, але також у Бельгії та північній Франції.

«Кубинський пейзаж з дзвіночками» складається з чотирьох розділів, які за своєю сонористичною характеристикою досить виразно відрізняються один від одного. Перший розділ — від початку твору до позначення темпу (четвертна =63) — має з усіх чотирьох найбільш мелодичний характер. Другий розділ — від (четвертна =63) до (четвертна =116) — на перший погляд натхненний композиційним стилем мінімалізму. У

третьому розділі — від (четвертна=116) до чотирьох тактів після (четвертна=116–120) — провідною складовою стає ритмічна організація музики. Завершальний розділ, порівняно з попереднім, постає майже як безчасовий звуковий простір, у якому найвиразніше віддзеркалюється натхнення Л. Брауера голландською музикою дзвоників.

Перша частина, як ми вже зазначали вище, є найбільш мелодійною, хоча в ній важко знайти співучу мелодійну фразу. Ритмічна та метрична сторона музики тут дуже розслаблена та нерегулярна. Композитор також відмовляється від використання тактових ліній. У цій першій частині композитор працює з чотирма різними мотивами.



Йдеться про мелодичні ходи, що виходять із певного центру — ноти *f* (на початку першої частини шоста струна гітари налаштована саме на тон *f*, тобто на півтону вище, ніж у звичайному строї), які по чергово рухаються вгору та вниз. Цей мотив навряд чи можна віднести до якоїсь чітко визначеної тональності. Найхарактернішим інтервалом для мелодичних ходів є мала секунда, висхідна чи низхідна, тож можна розглядати перший тон секунди як спрямовуючий (або чутливий) щодо другого тону секунди. Таким чином, принаймні в першому рядку можна окреслити своєрідний гармонічний план твору, де окремі спрямовуючі тони оточують основні тони, що разом утворюють акорди терцієвої побудови: *h–d–f–a*, *e–g–h*, а у зародку можна виявити й *g–h–d*. У подальшому розвитку твору можна спостерігати своєрідне коливання між тональністю мі (e) та тональністю соль (G). Уже згаданий початковий довгий звук «f», який також завершує перше проведення мотиву, в межах тональності мі утворює знижену фригійську секунду. Певне загострене й збагачене повторення першого мотиву також

закінчується на звуці «f», від якого, завдяки пониженню строю шостої струни на півтону, відбувається спад до справжнього центру — «e». Очевидна невиразність тональності надає цій інтродукції характеру непевності, невикоріненості, ніби неозначеного, нечітко окресленого простору.



Цей мотив визначає своє тональне центровання набагато виразніше — семитоновий мотив виходить із ноти *e* і піднімаючим жестом по звуках тонічного секстакорду (*g-h-e*) досягає цієї ноти на октаву вище. Після другого повторення цього мотиву з'являється третій мотив із квінтолою, який для слухача є найбільш характерною музичною одиницею першого розділу твору.

Хоча третій мотив записаний як квінтolia, після консультації та схвалення самим композитором його можна виконувати й у пунктирному варіанті



або ще точніше — як дві послідовні тріолі. Завдяки цьому мотив стає ще виразнішим.

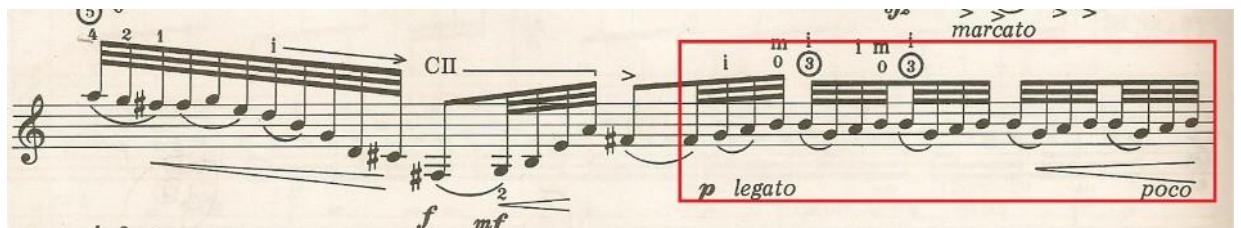


Що стосується тональності, то розділ другого й третього мотиву знову можна розглядати з позиції тональності *mi*, проте не зовсім зрозуміло, чи йдеться про якусь із варіацій *mi-мінору*, чи, можливо, про *mi-дорійський лад*,

оскільки композитор уникає шостого та сьомого ступенів. Винятком є поява звуку *re* перед завершенням цієї частини, що могло б відповідати натуральному *мі-мінору* або *дорійському ладові*. Появу звуку *re* в цьому місці також можна було б пояснити в тональності *соль*, що підтверджує нашу теорію про амбівалентність між тональністю *мі* та *соль*. Після другого проведення центрального тону *мі* композитор повертається до початкової мелодичної фрази, яка, однак, завершується арпеджійованим акордом *fis-cis-d-g-h-e*, що тут сприймається як переломний момент, своєрідний «провал».



Цей акорд, який у творі використовується неодноразово, складається з найважливіших звуків композиції. Із цього акорду можна вивести як уже



згаданий квінтакорд *мі мінор*, так і квінтакорд *соль мажор*, що знову підтверджує амбівалентність тональності; він також містить квінту *фа#–до#*, звуки якої відіграють важливу роль у подальшому розвитку твору. Нижній звук переломного акорду — *фа#* — переходить у третій мотив. Наступні тридцять другі ноти у своєму завершенні знову артикують звуки переломного акорду. Подальше п'ятикратне повторення групи звуків *соль–ля–сі* становить четвертий мотив, який уже передбачає мінімалістичні структури, що проявляються в наступному другому розділі твору.

Подальший розвиток першого розділу є комбінацією вже знайомих елементів і через кількаразово повторену секвенцію *секунда–квінта* плавно переходить у другий розділ твору.

Другий розділ, як уже зазначалося, написаний у стилі мінімалізму.

Його можна поділити на дві гармонійні площини: перша з центром у сі, друга — з центром у мі. Звернімо увагу на те, як застосовується симетрія у побудові окремих ритмічно-мелодичних клітин обох гармонійних площин: у межах тактів спостерігається поступове додавання нового тону до центрального тону, тобто від одного тону в клітині, через два, три тони, аж до чотирьох: у сі — сі, сі–ре, сі–ре–мі, сі–ре–мі–соль; у мі — мі, мі–фа#, мі–фа#–соль, мі–фа#–соль–ля.

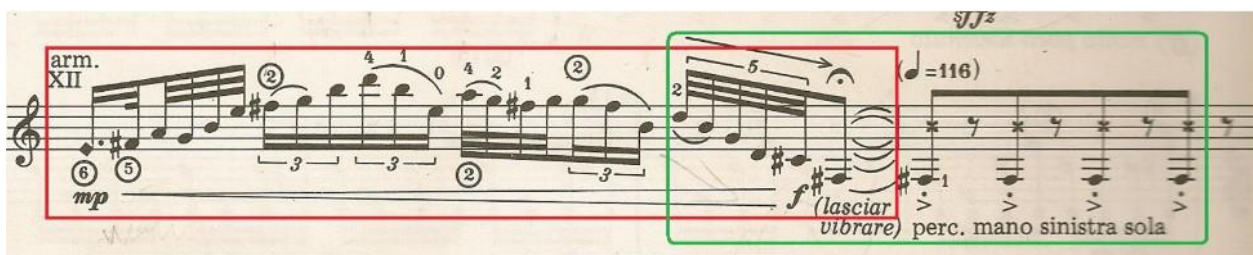
Після паузи на дисі, тобто на тоні, що веде до центрального тону мі, знову починається площина в мі, але тут кількість тонів у клітині подається у ретроградному порядку — від чотирьох до двох.

У порівнянні з першим розділом, другий розділ твору звучить контрастніше в двох аспектах: по-перше, мелодичний амбітус в межах однієї гармонійної площини обмежується лише квартою, що створює різкий контраст із рухливою мелодикою вступного мотиву; по-друге, найбільш помітно відрізняється ритмічна складова. Уся друга частина твору, відповідно до принципів мінімалізму, рухається у постійно рівномірному ритмі та метрі, створюючи стабільну основу, на тлі якої особливо виразно проявляються найменші мелодичні зміни. Тому кожний новий тон клітини

та зміна послідовності тонів сприймаються як надзвичайно важлива зміна (див. приклад 14). Ще більш ефектно звучить зміна центру з сі на мі.



Другий розділ твору знову закінчується на утримуваному цільовому тоні до#, після чого слідує ремінісценція до першого розділу, завершена переломним акордом. Цю ремінісценцію можна вважати кульмінацією всього твору, коли попередній розділ у дусі мінімалізму створює певний «спокій перед бурею». Два тони мі, що ковзають глісандо до до# і виконуються в цьому розділі *pizzicato* в стилі Б. Бартока, сприймаються як великий момент несподіванки та передвіщають масштабний вибух, яким і є згадана ремінісценція першого розділу. Після цього вибуху настає глибокий спад, коли найнижчий тон переломного акорду плавно переходить у третій розділ твору, де домінує ритмічний аспект (У червоній рамці позначено кульмінацію твору; у зеленій — глибокий спад через переломний акорд, найнижчий тон якого переходить у третій розділ твору).



Цей розділ твору завдяки акцентуванню ритмічного аспекту музики на шкоду інших компонентів може викликати асоціації з афрокубинською ритуальною музикою. Своєю похмурістю та монотонною ритмічністю він значно нагадує обрядову музику, функцією якої, серед іншого, є спричинення у учасників первісних обрядів зміни свідомості та стану трансу. Контраст звукової складової підкреслюється способом гри правою та лівою рукою. Обидві руки діють у межах визначеного простору (ліва рука — біля головки гітари, права — найчастіше близько XII ладу), ударяючи по струнах подушечками пальців. Цей спосіб гри, відомий як «tapping», здебільшого використовується гітаристами на електрогітарі. Що ж стосується застосування цієї техніки в класичній гітарі, то твір «Кубинський пейзаж з дзвіночками» є радше рідкісним винятком.

У цьому розділі центром стає тон фа#, який поступово збагачується тонами соль, мі та фа, утворюючи разом фрагмент хроматичної гами мі–фа–фа#–соль. Композитор, дозволяючи цим тонам звучати у тісній часовій послідовності, але не за висотою (розкид майже три октави), створює ще одну помітно звучово характерну площину твору. Група цих чотирьох тонів також збагачена винахідливими ритмічними комбінаціями.



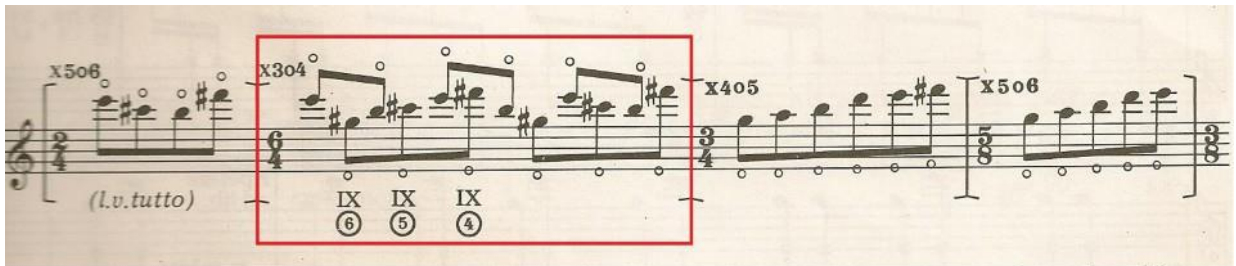
Приблизно посередині третього розділу знову відбувається зміна центру: замість фа $\sharp$ з'являється мі. Звуково також важлива зміна — центральний тон звучить не як найнижчий, а як найвищий тон клітини. У цій частині Брауер знову працює з фрагментом хроматичної гама до $\sharp$ —мі—фа (тони до $\sharp$ і фа виступають провідними щодо центрального тону мі), додаючи також тони ре та сі, які створюють своєрідний залишок змішаних тональностей мі і соль. Форма третього, а також четвертого розділу твору є, мабуть, найвідкритішою: композитор залишає виконавцю простір для довільної кількості повторень окремих клітин (натяк на алеаторичність), відокремлених специфічними тактовими рисками.

Через місток з повторюваного тону мі ми переходимо до заключного розділу твору. Як уже зазначалося, ця частина, можливо, найтісніше нагадує слухачеві звучання дзвіночків, про які говорить програмна назва твору. Відчуття того, що четвертий розділ немов із іншого світу, створюється насамперед грою флажолетів і пентатонічним тональним простором. Подібний довгий розділ, складений виключно з гри флажолетів, у гітарній творчості зустрічається дуже рідко, якщо взагалі. Початковий такт цього розділу складають тони мі—ля—ре—сі—до $\sharp$ —фа $\sharp$, які після перестановки формують комбінацію двох анемітонічних пентатонік: ре—мі—фа $\sharp$ —ля—сі і мі—фа $\sharp$ —ля—сі—до $\sharp$. Цікаво, що ці тони майже збігаються з тонами переломного акорду — єдина відмінність полягає в тому, що в акорді звучав тон соль, а в пентатоніці — тон ля. Проте який абсолютно різний звуковий ефект створюють ці два місця! Пентатонічний фундамент останнього розділу ще яскравіше проявляється в п'ятому такті, коли композитор дає прозвучати пентатонічну послідовність із п'яти тонів підряд: соль—ля—сі—ре—мі. Восьмий такт заключного розділу навіть поєднує дві такі пентатонічні послідовності, що містять усі тони переломного акорду: соль—ля—сі—ре—мі і мі—фа $\sharp$ —ля—сі—



до# (комбінація двох пентатонічних послідовностей виділена червоною рамкою).

У десятому такті відбувається цікава вставка, в якій ніби переплітаються квінтові акорди мі мажор і до# мінор — тобто дві музичні структури знову перебувають у паралельному співвідношенні (переплетення квінтових акордів мі мажор і до# мінор виділено червоною рамкою).



Виділений такт разом із попереднім, дев'ятим, більше нагадують не організовану гру дзвіночків, а дзвін церковних дзвонів, коли в певний час усі церкви міста одночасно звучать у своєрідній неорганізованій суміші тонів, створюючи вражаючу атмосферу. Проте завершення знову належить пентатоніці, з якої Брауер поступово знімає тони, так що твір закінчується одним єдиним тоном — центральним тоном мі.

Протягом усієї своєї кар'єри Л. Брауер неодноразово змінював як композиторську філософію, так і художнє бачення. Джерела натхнення він черпав навіть із найбанальніших чи зовсім позамузичних сфер, і саме це забезпечило надзвичайну оригінальність і постійну новизну його музичного світу.

Висновки до Розділу 2

Розділ 2 був присвячений комплексному аналізу творчого феномену Лео Брауера у контексті його багатовимірної мистецької діяльності — композиторської, виконавської та педагогічної. На основі опрацьованих праць сучасних дослідників, аналітичних матеріалів та детального музикознавчого огляду можна зробити низку узагальнюючих висновків, що

розкривають масштабність постаті митця та його місце у музичній культурі XX–XXI століть.

Перш за все, постать Лео Брауера демонструє один із найяскравіших прикладів універсалізму митця у сучасному музичному процесі. Його творча діяльність охоплює широке коло напрямів: композицію, виконавство, диригування, педагогіку, культурно-організаційну роботу, кіномузику, теоретичні розвідки. Такий спектр діяльності засвідчує, що Брауер не лише створював музику, але й активно впливав на формування художніх контекстів, у яких ця музика існує та розвивається. Провідною в діяльній структурі митця, згідно з методологією О. Коменди, є категорія «універсал-композитор», адже саме композиторська творчість визначила масштаби його впливу на музичне середовище та забезпечила світове визнання. Проте не менш важливими є його ролі універсала-виконавця та універсала-педагога, котрі сформували його як художню особистість та значною мірою визначили спосіб мислення в композиції. Брауер — один із небагатьох, хто глибоко відчував інструмент ізсередини, створюючи для гітари твори, які ідеально поєднують технічну специфіку, естетику, новаторство та функціональність у педагогічній практиці.

Одним із ключових результатів проведеного аналізу є підтвердження чіткої тристадійної еволюції композиторського стилю Лео Брауера. Перший період, фольклорно-ліричний, відзначається яскравим зверненням до національної кубинської традиції, використанням ладовості, ритміки та мелодики афро- кубинського фольклору. Твори цього етапу демонструють раннє прагнення композитора інтегрувати народну виразність у художній простір академічної музики, поєднуючи доступність мови зі складністю фактури.

Другий, авангардний період, став результатом творчого переосмислення можливостей інструмента та впливу європейського модернізму. Саме тут Л. Брауер активно застосовує серіальність, алеаторичні техніки, графічну нотацію, розширені прийоми гри на гітарі,

електроакустичні засоби. Композитор послідовно вводить гітару у сферу експериментальної музики, руйнуючи усталені уявлення про інструмент як суто ліричний чи камерний. Важливо підкреслити: Брауер не наслідує авангард — він трансформує його під можливості гітари, створюючи власну систему темброво-жестового мислення.

Третій період визначається самим композитором як «нова простота» або «гіперромантизм». Це — синтетична фаза, у якій поєднуються винаходи попереднього авангарду, тональні й модальні центри, програмність, емоційна виразність, камерність письма. Твори цього часу, зокрема «El Decameron Negro», «Paisaje Cubano...», сонати та прелюдії, демонструють тонку рівновагу між структурною складністю та доступністю музичної мови. Новаторство Брауера стає більш внутрішнім, спрямованим на психологічний, образний вимір.

Особливу увагу у розділі було приділено аналізу гітарної творчості, яка є основою авторського стилю. У творах Брауера простежується унікальний спосіб музичного мислення: інструмент розглядається ним як багатофункціональний «оркестр у мініатюрі», що дає змогу відтворювати фактурні моделі ударних, голосових або ансамблевих структур. Відтак, гітара в руках Брауера перестає бути суто мелодичним інструментом — вона перетворюється на темброво-ритмічний центр, здатний до поліфонізації тембрів, нашарувань артикуляцій, складної метроритмічної організації. Приклади аналізу «Danza Caracteristica» демонструють, як синкоповані афро-кубинські ритми, жестові принципи гри та посттональна гармонія утворюють єдину музичну систему.

У творчості Л. Брауера важливу роль відіграє національний компонент, що виявляється на різних рівнях: від прямого цитування афро-кубинського матеріалу до втілення ритмічних моделей, жестових комплексів, принципів ансамблевої взаємодії, властивих традиційним музичним практикам. Народна музика не є у Брауера декоративним елементом, а стає глибинним структуротворчим принципом, який пронизує форму, ритміку, техніку,

образний зміст.

Зміст розділу 2 також засвідчує важливе значення виконавської спадщини Лео Брауера. Його технічні рішення, педагогічні принципи та численні твори навчального спрямування («Estudios Sencillos» та ін.) стали фундаментом сучасної академічної гітарної школи. Саме завдяки його творчості технічний, артикуляційний та стилістичний арсенал гітаристів істотно розширився, а інструмент отримав нове місце у академічному просторі — як повноцінний носій сучасної музичної естетики. Узагальнюючи проведений аналіз, можна стверджувати, що феномен Лео Брауера — це не лише сукупність його творів чи стильових інновацій. Це — цілісне культурне явище, яке поєднує композиторську модернізацію, переосмислення традиції, універсалізм художньої діяльності, відповідь на виклики часу та здатність створити нове музичне середовище довкола власної творчості. Його доробок вплинув не тільки на розвиток гітари як академічного інструмента, але й на музичне мислення ХХ століття загалом, увівши до нього нові синтези, нові жанрові й темброві моделі, нову логіку звучання.

ВИСНОВКИ

Гітарне виконавське мистецтво XX–XXI століть постає як багатовимірний культурно-естетичний феномен, що об'єднує історичну спадковість, технічну еволюцію, жанрово-стильове розмаїття та індивідуальну інтерпретаційну творчість виконавців. На межі століть гітара перестає бути інструментом вузького камерного вжитку і перетворюється на повноцінний носій академічного дискурсу, здатний до віртуозної виразності, багатшарової фактурності та творчих експериментів. Розвиток гітарного мистецтва включає формування національних і регіональних шкіл, становлення нових технік гри, розширення педагогічного та концертного репертуару, активізацію композиторського пошуку. У науковому осмисленні гітари дедалі більше уваги приділяється не лише виконавським прийомам, а й культурній семантиці інструмента, його ролі у трансляції художніх традицій та у формуванні

персональних стилів виконавців. Гітара входить до простору модерністських і постмодерністських технік, стає інструментом мистецького синтезу та відображення світоглядних зрушень епохи. У цьому процесі вагому роль відіграють фігури композиторів-виконавців, які через власний досвід інструментального звучання формують нові концепції музичної мови. Саме завдяки їх діяльності гітарне мистецтво отримує власну академічну самодостатність, методологічну базу та виразні художні моделі.

На тлі такої еволюції постать Лео Брауера постає однією з ключових у світовому гітарному просторі. Його творчість, виконавська практика й культурно-організаційна діяльність демонструють поєднання традиції та новаторства, що визначило подальші напрями розвитку інструмента. Л. Брауер — композитор, який мислить гітару не лише як інструмент із певним звуковим потенціалом, а як цілісну систему виразних жестів, тембрових моделей і структурних можливостей. У цьому сенсі він став одним із тих, хто трансформував гітарне мистецтво у глобальному вимірі, перетворивши його на сферу творчої експресії, здатну поєднати фольклорні джерела, академічні

форми й авангардні техніки.

Універсалізм Лео Брауера виявляється передусім у його багатовекторній діяльності, яка охоплює композиторську, виконавську, диригентську, педагогічну, музикознавчу та культурно-організаційну сфери. Відповідно до типології О. Коменди, він постає як «універсал-композитор» із виразними ознаками «універсала-виконавця» та «універсала-педагога». Саме його здатність поєднувати різні види музичної практики визначила унікальність творчого шляху. Будучи гітаристом, він мислив інструмент “зсередини”, що дозволило йому створити новий стандарт композиторського письма для гітари, максимально наближений до її природних можливостей. Педагогічний досвід, у свою чергу, зумовив появу навчальних творів, які вплинули на формування кількох поколінь виконавців у різних країнах. Диригентська діяльність надала композитору широкий оркестровий світогляд, що позначилось на особливій структурній логіці його музики.

Другим важливим аспектом універсалізму Брауера є його здатність інтегрувати різні культурні шари в єдиному художньому просторі. Вихований у контексті афро-кубинської традиції, він одночасно залучив досвід європейського модернізму, авангардних течій 1960-х років, технічні можливості електроакустики та принципи постмодерної синтезності. Його музичне мислення ґрунтується на

зіткненні та взаємопроникненні традицій — кубинської фольклорної ритміки, академічної форми, алеаторики, графічної нотації, поліфонічного мислення. Саме тому Брауер став одним із перших композиторів, чиї твори репрезентують «гібридну модерність» Латинської Америки — культурного простору, де авангард природно поєднується з історичною та етнічною традицією.

Третій вимір універсалізму Брауера — його роль у розвитку світового гітарного репертуару та методології виконавської підготовки. Створивши «Estudios Sencillos», «Decameron Negro», «Paisaje Cubano...», концерти для гітари з оркестром, він фактично окреслив повний спектр гітарного

потенціалу: від педагогічної мініатюри до масштабної симфонічної форми. Його твори не лише розкривають технічні можливості інструмента, але й формують нову інтерпретаційну парадигму, засновану на поєднанні тембрової пластики, жестової артикуляції та структурної прозорості. Виконавці, звертаючись до його музики, отримують не тільки інструктивний матеріал, а й нові вектори художнього мислення, що підтверджує універсалістичний вплив композитора на світову музичну та педагогічну практику.

Четвертим аспектом універсалізму є культурно-організаційна діяльність Брауера, що охоплює співпрацю з кіноіндустрією, створення ансамблів, диригування провідними оркестрами, роботу в Кубинському інституті мистецтва та кінематографії. Він став представником покоління митців, які не обмежуються композиторськими рамками, а активно формують музичний процес у суспільстві. Музика Брауера звучить у кіно, на сценах світових фестивалів, у навчальних аудиторіях, у концертних залах. Саме така багатогранність діяльності та її вплив на різні сегменти музичної культури підтверджують його належність до найяскравіших універсалістів світової музики XX століття.

Композиторська творчість Лео Брауера становить унікальний пласт світової музики та посідає ключове місце у розвитку академічної гітарної культури. Його доробок відзначається виразною трисегментною еволюцією — від фольклорно-ліричного періоду до експериментального авангарду й подальшої «нової простоти». Така стилістична динаміка відображає постійний внутрішній пошук, прагнення до оновлення, готовність до діалогу між традицією та інновацією. У ранніх творах Брауер майстерно інтегрує афро-кубинські ритми, ладові та мелодичні структури, розкриваючи фольклор як системоутворювальний елемент композиторського мислення. Це не пряме цитування, а народжування автентичної музичної естетики, що резонує з культурним підґрунтям Куби.

Перехід до авангардного періоду позначився появою алеаторики,

сонорики, розширених технік, інструментальних жестів, графічної нотації, нерегулярних тембрових структур. У таких творах, як «Elogio de la Danza» або «Canticum», гітара постає як багатофункціональний інструмент, здатний до створення полі-тембрових моделей і складних фактур. Л. Брауер сміливо переосмислює звук як об'єктивну матерію, досліджує тембр, артикуляцію, динаміку та їхню взаємодію у «просторі звучання». Авангард для нього — не самоціль, а спосіб розширити мовні горизонти інструмента.

У періоді «нової простоти» композитор повертається до тональності, мелодичності та програмності, однак уже в оновленому, синтезованому вигляді. Твори цього часу позначені особливою структурною гармонійністю, тематичною ясністю й водночас філософською глибиною. «El Decameron Negro», «Paisaje Cubano con Rumba», сонати та концерти для гітари демонструють здатність автора до внутрішньої рівноваги між експресією та раціональністю. Тут фольклор набуває символічного значення, а авангардні техніки стають природною частиною музичної мови.

Унікальність композиторського доробку Брауера полягає також у тому, що він створив один із найбільш репрезентативних корпусів музики для гітари за всю історію інструмента. Його твори виконують новачки, студенти, професіонали й видатні віртуози. Він сформував репертуар, що охоплює всі рівні складності — від педагогічних етюдів до концертних зразків високої технічної та художньої вартості. Саме завдяки Брауеру гітара посіла своє місце у сучасному академічному мистецтві та стала повноцінним інструментом композиторського експерименту.

Отже, результати дослідження свідчать, що гітарне виконавське мистецтво XX–XXI століть сформувалося як багаторівнева художня система, яка поєднує історичні традиції, сучасні техніки й широку географію виконавських шкіл. У цьому процесі фігура Лео Брауера відіграла виняткову роль, об'єднавши музично-виконавський досвід, композиторську інноваційність і культурну місію. Він постає як універсаліст, який зміг поєднати різні пласти музичного мислення та сформувати новий гітарний

канон. Його композиторський доробок став основою сучасної гітарної естетики, а сам митець — одним із найвпливовіших діячів музичної культури світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батанов, В. Ю. (2016). *Універсализм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI століття* (Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
2. Блажевич, В. О. (2016). Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (14–15 квітня 2016 р.)*. Київський університет імені Бориса Грінченка.
3. Брагін, А. (2011). Кубинські пейзажі Лео Брауера як втілення концептуального жанру в гітарній музиці XX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (31), 51-61.
4. Доценко, В. (2011). Мій Брауер (помітки виконавця). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей* (Вип. 31, с. 240). ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
5. Дроздова, О. О. (2020). *Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва* (Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
6. Жовнір, С. С. (2020). Гітарне мистецтво XX століття: національні, регіональні і персональні практики. *Музичне мистецтво і культура*, 2(30), 414–428.
7. Іванніков, Т. П. (2018). *Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості* [Монографія]. Кам'янець-Подільський: Зволейко ДГ.
8. Коменда, О. І. (2020). Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. (Дис. на здоб. наук. ступ. доктора мистецтвознавства, спец. 17.00.03 – музичне мистецтво). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
9. Кочнева, Т. М. (2011). Стильові особливості гітарної творчості Лео Брауера (на прикладі диптиху “Rito de los orishas”). *Проблеми взаємодії мистецтва*,

- педагогіки та теорії і практики освіти*, 31, 39–50.
10. Лігашевська В. В. Еволюція та стилеві особливості творчості Лео Брауера. Дипломна робота магістра. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 2024. 82 с.
 11. Паламарчук, В. А. (2023). *Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз* (Дис. на здоб. наук. ступ. доктора філософії, спец. 17.00.03 – музичне мистецтво). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.
 12. Панченко, Д. (2008). Зміна парадигм в естетиці гітарного мистецтва XX століття. *Збірник наукових праць*, (23), 82–94. Харків.
 13. Половинка, І. О. (2021). Способи роботи над удосконаленням технічних можливостей гітариста на прикладі циклу «20 простих етюдів» Лео Брауера: методичні рекомендації.
 14. Сидоренко, В. Л. (2009). *Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України* (Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.
 15. Студінов, Є. В. Гітаризм та Лео Брауер. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* 31 (2011): 26-39.
 16. Ткаченко, В. М. (2015). Мислення і стиль у гітарній музиці: аспекти взаємозв'язку. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, (3), 58-63.
 17. Ткаченко, В. Н. (2011). «Хвала танцю» Лео Брауера: до питання композиторського та виконавського мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (31), 99-106.
 18. Тущенко, М. М. (2022). Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 214–219.
 19. Ballam-Cross, P. R. (2019). *Counterpoint and performance of guitar music* –

- Historical and contemporary case studies*(Doctoral dissertation). The University of Queensland.
20. Betancourt, R. (1998). A close encounter with Leo Brouwer. *Guitar Review*, (113).
 21. Carlon, J. (2025). Compositional Language of Leo Brouwer's Solo Guitar Music.
 22. Century, P. (1987). Leo Brouwer: a portrait of the artist in socialist Cuba. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 8(2), 151-171.
 23. Dawe, K. (2013). Guitar ethnographies: Performance, technology and material culture. *Ethnomusicology Forum*, 22(1), 1–17. Taylor & Francis Group.
 24. Dawe, K. (2017). *The new guitarscape in critical theory, cultural practice and musical performance* (1st ed.). Routledge.
 25. Djahwasi, H. R. (2024). *Artistic research of interpretation and performance on five selected classical guitar works* (Doctoral dissertation). Sultan Idris Education University.
 26. Frobenius, L. (1971). *The Black Decameron*. Sphere Books Limited.
 27. Huston, J. B. (2006). *The afro-cuban and the avant-garde: unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*. (Doctoral dissertation). Hugh Hodgson School of Music. University of Georgia.
 - Kronenberg, C. (2008). Guitar composer Leo Brouwer: the concept of a ‘universal language’. *Tempo*, 62 (245), 30-46.
 28. Myers, E. E. (2018). *Applying skills, concepts and techniques from the study of acting to musical performance: A practice-based, autoethnographic approach for classical guitar* (Master’s thesis). The University of Queensland.
 29. O’Leary, A. (2003). *Exploring the patterns, figures and flowing ideas of Leo Brouwer* (Bachelor’s dissertation). Dublin Institute of Technology Conservatory of Music and Drama.
 30. O’Toole, M. (2019). *John Williams: Changing the culture of the classical guitar: Performance, perception, education and construction* (1st ed.). Routledge.
 31. Suzuki, D. P. (1981). *The solo guitar works of Leo Brouwer* (Master’s thesis, University of Southern California).
 32. Tran, K. N. (2007). *The emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity*. *Unpublished Senior Honours*

Thesis. Music Department, Dartmouth College.

33. Walter, A. C. (2008). *The early nineteenth century guitar: An interpretive context for the contemporary performer* (Doctoral dissertation). Charles Darwin University (Australia).
34. Wistuba, A. V. (1989). Lluvia, rumba y campanas en *Los paisajes cubanos* de Leo Brouwer y otros temas (Una conversación con Leo Brouwer). *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 10 (1), 135–147.