

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
Кафедра народних інструментів

**СЕРДЮК АННА ОЛЕКСАНДРІВНА**  
**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ**  
**МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ**  
**на тему: ТАНЕЦЬ У ГІТАРНІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА**  
на здобуття освітнього ступеня «магістр»  
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти  
галузі знань: 02 Культура і мистецтво  
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту  
містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело

**Сердюк Анна Олександрівна**

---

підпис здобувача

Творчий керівник: Трянов Максим Анатолійович, викладач

Науковий керівник: Трянов Максим Анатолійович, викладач

Харків – 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА В КОЛІ ТВОРЧИХ ІНТЕРЕСІВ ЛЕО БРАУЕРА</b> .....	7
<b>1.1.</b> Національні та етнокультурні витoki гітарної творчості композитора .....	7
<b>1.2.</b> Звернення до жанрів танцювальної музики на різних етапах композиторської діяльності Лео Брауера.....	12
Висновки до Розділу 1.....	18
<b>РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ТВОРАХ ЛЕО БРАУЕРА «ХАРАКТЕРНИЙ ТАНЕЦЬ», «ФУГА № 1» ТА «ХВАЛА ТАНЦЮ»</b> .....	19
<b>2.1.</b> Теоретичний та виконавський аналіз «Характерного танцю».....	19
<b>2.2.</b> Теоретичний аналіз «Фуги №1».....	22
<b>2.3</b> Порівняльний аналіз інтерпретацій твору «Хвала танцю» у виконанні Тільмана Хопштока та Лео Брауера.....	25
Висновки до Розділу 2.....	28
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	31
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	34
<b>ДОДАТКИ</b> .....	37

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Стрімкий розвиток гітарного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття зумовлений низкою факторів, серед яких поява нових оригінальних творів для класичної гітари є ключовим елементом. Композиторський доробок Лео Брауера є перлиною сучасного гітарного репертуару та певною мірою віддзеркалює актуальні тенденції розвитку стильових та жанрових напрямків гітарного мистецтва сьогодення. Для творчості Л. Брауера характерне глибинне звернення до традиційної афро-кубинської культури, що проявляється у специфіці музичної мови та образно-художнього поля композицій. Танцювальні елементи, як ритмо-інтонаційна основа афро-кубинської фольклорної природи, є невід'ємною складовою авторського стилю композитора, а отже **вибір теми дослідження** обумовлений значимістю танцю, як провідного аспекту композиторського мислення Лео Брауера. Систематичне дослідження танцювальності дає цінне уявлення про культурну ідентичність композитора та інтерпретаційну специфіку його творів.

**Актуальність обраної теми** визначається необхідністю дослідити елементи танцювальності в творчості Лео Брауера як художньої та музично-теоретичної складової його яскравого композиторського стилю.

У вітчизняному музикознавстві творчість композитора досліджували: В. Доценко, Т. Іванніков, Ю. Ніколаєвська, В. Ткаченко, М. Трянов, А. Брагін та інші. Серед іноземних дослідників творчості Брауера слід відзначити: А. Калдейру, К. Трана, Е. Флуда, К. Кроненберга, Е. Фернандеса, С. Белла та Дж. Гастона.

Попри значну вивченість творчості Лео Брауера, особливості використання танцювальних елементів в його музиці як у вітчизняному, так і у світовому музикознавстві, досліджені недостатньо.

**Зв'язок роботи з науковими та учбовими програмами, планами, темами.** Магістерська робота виконана згідно з планом науково-дослідницьких робіт Харківської державної академії культури та узгоджена з комплексною

темою кафедри теорії та історії музики ХДАК «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

**Мета дослідження** – дослідити особливості танцювальності у творчості Лео Брауера.

**Завдання:**

- дослідити історичні та культурні впливи на творчість композитора для розуміння використання ним танцювальних мотивів у музиці;
- дослідити роль танцю в композиторському доробку Лео Брауера в різні періоди його творчості;
- проаналізувати твори «Характерний танець», «Фуга №1» та «Хвала танцю» для виокремлення специфічних жанрових та стильових особливостей, які пов'язані з національно-культурним значенням танцювальних мотивів;
- виявити вплив конкретних танцювальних жанрів на композиторське мислення Лео Брауера;
- провести теоретичний та інтерпретаційний аналіз зазначених творів;
- зробити порівняльний аналіз виконань твору «Хвала танцю» Т. Хопштоком та Л. Брауером.

**Об'єкт дослідження** – гітарний доробок Лео Брауера, **предмет** – специфіка танцювальності у творах композитора.

**Матеріалом дослідження** виступає нотний текст та записи творів «Характерний танець», «Фуга №1» та «Хвала танцю» у виконанні провідних гітаристів.

Відповідно до поставлених завдань, у роботі представлені такі **методи дослідження:**

- *історичний* – дає змогу дослідити використання танцювальних мотивів у написанні музичних творів на різних етапах творчості композитора;
- *стильовий* – надає можливість визначити приналежність музичного матеріалу за складовими елементами до певної стильової системи;

- *жанровий* – звернення до основних жанрових концепцій, головна ідея яких полягає у виокремленні доміантного елементу;
- *порівняльний* – дозволяє визначити ряд відмінностей у трактуванні танцювальних елементів у творах Лео Брауера різними виконавцями;
- *метод цілісного аналізу музичного твору* – визначення природи танцювальності через аналіз елементів музичного твору в їх взаємозв'язку.

**Теоретичну базу** магістерського проєкту складають дослідження, присвячені питанням:

- *сучасного гітарного виконавства* (Л. Вітошинський [1], Т. Іванніков [4], I. Zvengrowski [31])
- *музичної інтерпретації* (В. Москаленко [6], Ю. Ніколаєвська [7], О. Самойленко [8])
- *творчості Лео Брауера* (В. Доценко [2], Т. Іванніков [3], Є. Студінов [9], В. Ткаченко [10], М. Трянов [11], R. Betancourt [12], E. Caboverde [13], A. Caldeira [14], M. Carvajal, [15], C. Castilla Penaranda [16], P. Century [17], E. Flood [18], V. Focsaneanu [19], R. Giro [20], J. Huston [21], C. Kronenberg [22, 23, 24], C. McKenna [26], T. Prada [28], K. Tran [30])

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в роботі вперше зроблена спроба системного дослідження природи танцювальних рис у творчості Лео Брауера.

**Практичне значення.** Отримані результати можуть бути використані в подальших наукових роботах, у виконавській практиці, у курсах «Спеціальний інструмент (гітара)» та «Аналіз музичних творів» закладів фахової передвищої та вищої освіти.

**Апробація отриманих результатів.** Основні положення теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту обговорювались на засіданні кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

**Структура** теоретичного обґрунтування творчого проєкту. Робота складається зі вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (усього 31 джерело), додатків. Загальний обсяг

теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту складає 38 сторінок, з них основного тексту – 33 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА В КОЛІ ТВОРЧИХ ІНТЕРЕСІВ ЛЕО БРАУЕРА

#### 1.1. Національні та етнокультурні витoki гітарної творчості композитора

Лео Брауер – гітарист, композитор, диригент та викладач – займає провідне місце серед найактивніших кубинських музикантів сьогодення. Композитор зробив вагомий внесок у збагачення гітарного репертуару, а значна кількість його творів слугують педагогічним фундаментом навчальної програми для класичних гітаристів. Митець, окрім гітарного жанру, пише оркестрові та камерні твори, інструментальні концерти, балетні партитури, а також музику до кінофільмів.

Унікальна схильність Л. Брауера до інновацій проявляється через асиміляцію традиційної афро-кубинської культури та виокремлює його постать серед інших композиторів. Плідна робота Л. Брауера як композитора, аранжувальника, викладача та виконавця сприяла розвитку сучасного академічного музичного мистецтва на Кубі. У своїй творчості Л. Брауеру вдається поєднувати національну кубинську музику з європейськими академічними традиціями. У більшості творів Л. Брауер використовує класичні європейські форми, як наприклад соната і fuga, наповнюючи їх колоритним змістом – народним кубинським ритмо-інтонаційним матеріалом, як африканського, так і іспанського походження.

Історія Куби у ХХ столітті мала безпосередній вплив на розвиток мистецтва в цій країні. У 1892 році була заснована Кубинська революційна партія на чолі з Хосе Мартіном. Окрім того, що він був борцем за свободу, Х. Мартін був письменником, журналістом і поетом, який вплинув на значну частину змісту сучасної кубинської культурної, мистецької та політичної програми. Після Кубинської революції 1959 року до влади прийшов Фідель Кастро, а з ним і комуністичний режим, за якого майже всі події безпосередньо контролювалися урядом, включно з мистецьким самовираженням [25, с. 61]. Це ускладнювало художникам можливість мати власний голос, оскільки уряд

цензурував їхню творчість. Однак, комунізм створював умови для розвитку національної тематики в мистецтві, і Куба не була винятком. Можливо, саме це стало причиною використання кубинського фольклору Л. Брауером.

Після революції кубинці відчували необхідність створення власної культури, яка б чітко відрізнялася від інших. Оскільки Л. Брауер був свідком революції і, ймовірно, отримав значну фінансову допомогу за часів режиму Ф. Кастро, потреба у створенні самобутнього кубинського голосу у мистецтві була для нього дуже важливою. Тож, з одного боку мистецтво Куби того часу прагнуло до загальноєвропейського універсалізму, з іншого – до самобутньої індивідуалізації.

Коли на чолі влади закріплюється новий кубинський уряд, починається період активної підтримки розвитку мистецтва, зокрема, держава стає замовником творів музичного мистецтва: балетів, театральних вистав, опер, симфонічних та камерних концертів. Почали виділятися стипендії багатьом талановитим молодим людям для навчання за кордоном. Також уряд докладав значних зусиль для розвитку кіноіндустрії. Загалом цей період характеризується розквітом різноманітних форм музичної культури Куби – від традиційних іспанських хабанерос до класичної музики, від сольних виконавців до оркестрів. Серед жанрових різновидів провідними були акапельні хори, кабаре, танцювальна музика, театральна, оперна та кіномузика. Музичне мистецтво почало відігравати ключову роль в об'єднанні кубинського народу. Культурна політика нового уряду заохочувала створення важливих мистецьких організацій, таких як Національний балет (1959 р.), Кубинський національний симфонічний оркестр (1960 р.), Асоціація кубинських письменників і художників (1962 р.), Національна рада культури (1961 р.) та Національна школа мистецтв (1962 р.) [25, с. 181].

Лео Брауер народився у 1939 році в Гавані, столиці Куби. Його дідусь мав голландське коріння (звідси й незвичне кубинське прізвище). У ранньому дитинстві, на відміну від більшості видатних митців, Лео Брауер не був дотичний до мистецтва. Як зазначає сам Брауер, у ранні роки він «не мав жодного контакту

з картинами, художниками чи музикою» [23, с. 31]. Тоді майбутній композитор був ще надто молодим, щоб повністю розуміти політичну ситуацію, але пізніше він стверджував, що диктатура Батісти зовсім не сприяла розвитку його країни. Коли Брауеру було близько дев'яти років, його глибоко зворушила почута ним в сільській місцевості ритуальна музика йоруба. Ця західноафриканська релігійна практика потрапила на Кубу через работоргівлю і стала невід'ємною частиною кубинської національної спадщини. Досвід ритуальних співів, з їх яскравою танцювальною природою, залишився з ним протягом усього його життя, вплинувши на більшість творів, які він створить пізніше, і завдяки яким стане відомим у всьому світі.

Батько Лео Брауера був лікарем та гітаристом-аматором, і саме він познайомив молодого Лео з гітарою. Це сталося, коли Брауер був у ранньому підлітковому віці, в той час, коли він відчував великий сум, скорботу і самотність після смерті матері. Брауер-старший грав переважно твори іспанських композиторів: І. Альбеніса, Е. Гранадоса, Ф. Тарреги, а також деякі композиції Е. Вілла-Лобоса. Батько виконував твори переважно на слух, і так само навчав сина. Лео Брауер найбільше любив фламенко, його пружні ритми-кампаси, і це дійсно стало серйозним захопленням на довгі роки. Після феноменального прогресу в грі на інструменті, Л. Брауер відчув необхідність в систематичних заняттях музикою. Йому потрібен був професіонал, який би міг допомогти розвинути навички гри на гітарі у належний спосіб. Першим вчителем молодого гітариста став Ісаак Нікола, один з найшанованіших кубинських гітаристів того часу. Початок занять Брауера з Нікола ознаменував новий етап у становленні майбутнього композитора. Від свого вчителя Лео Брауер отримав багато цінної інформації про мистецтво гри на гітарі. Власне, методика навчання Ніколи була пов'язане з технічними школами Д. Агуадо та Ф. Тарреги [2, с. 5]. Це пояснюється тим, що вчителем Ісаака Ніколи був один з найвідоміших учнів Ф. Тарреги – Еміліо Пухоль. І. Нікола вперше познайомив Л. Брауера з музикою епохи Відродження та Бароко. Тоді ж учень вперше почув деякі з найвідоміших гітарних творів ХІХ століття. Для молодого Брауера європейський класицизм та

романтизм стали потужним стимулом у зростанні як професійного музиканта. Багато років потому Брауер заявив: «Ці одкровення, які дав мені Нікола, були моїм майбутнім». [23, с. 32]. Він кардинально змінив власний світогляд та відмовився від бажання присвятити себе виконавству фламенко, а натомість розпочав творчий шлях як академічний гітарист.

Зацікавившись мистецтвом композиції, Л. Брауер спочатку проходив інтенсивний курс самоосвіти. В бажанні досягти універсального музичного вираження він поставив собі за мету всебічно проаналізувати добірку музичних творів композиторів різних національностей та епох. Його увага в цей час була прикута переважно до стилів і технік композиторів початку ХХ століття: Бели Бартока, Клода Дебюссі, Ігоря Стравінського та Мануеля де Фальї. Саме творчість цих композиторів первинно вплинула на технічний підхід Л. Брауера до композиції [23, с. 35].

У середині 1950-х років Л. Брауер зацікавлюється естетикою попередніх кубинських мистецьких течій. Ця естетика тісно пов'язувала політику з мистецтвом і значною мірою визначила розвиток та характер кубинської академічної музики ХХ століття. Grupo Minorista (Мала Група, 1923 р.) та Grupo de Renovación Musical (Група музичного оновлення, 1942 р.) відіграли значну роль у розвитку кубинської музики ХХ століття і визначили основу, на якій Лео Брауер розвинув свій початковий стиль письма [30, с. 13].

На ранньому етапі кар'єри основною метою Л. Брауера було включення національних елементів у свої роботи. У той час композитор знаходився під впливом філософських ідей Фернандо Ортіса (1881-1969 рр.), провідного кубинського вченого і раннього поборника афро-кубинської культури. Більшість публікацій Ф. Ортіса, що датуються першими десятиліттями ХХ століття і продовжуючи до середини 1960-х років, присвячені темам, пов'язаним з афро-кубинською історією, органологією, танцями, театром та африканською ритуальною музикою. Його книга «La Africanía de la Música Folklórica de Cuba» («Африканська народна музика Куби», 1965 р.) ілюструє численні приклади африканської ритуальної музики, яку він досліджував, збирав та записував

протягом усього свого життя [23, с. 33]. У старанно складених Ф. Ортісом нотних збірках афро-кубинських ритмів, два ритми заслуговують на пильнішу увагу. Це група з трьох синкопованих нот, відома як **тресілло** [Дод. № 1], і група з п'яти нот, так само синкопованих, під назвою **кінквілло** [Дод. № 2]. Аналіз композиторського доробку Л. Брауера чітко ілюструє наявність цих елементів у багатьох його творах.

Завдяки значній частині своїх наукових досліджень, Ф. Ортіс сприяв зростанню визнання та усвідомлення африканських традицій у кубинській культурі. Що стосується музичного мистецтва, то він пропагував не просте відтворення афро-кубинської музики як такої, а радше був прибічником ідеї створення нових музичних композицій, тісно пов'язаних із західноєвропейською традицією, які б відображали певні стилістичні елементи афро-кубинського культурного спадку. В результаті поширення цих ідей серед активної кубинської творчої молоді, з'явилося творче угруповання Grupo Minorista. Це об'єднання складалося з молодих поетів, письменників і музикантів, серед його учасників були такі відомі композитори, як Амадео Ролдан (1900-1939 рр.) та Алехандро Гарсія Катурла (1906-1940 рр.) [23, с. 33].

Після смерті Ролдана та Катурли, іспанський композитор Хосе Ардеволь, який оселився в Гавані у 30-х роках, став одним з найяскравіших композиторів Куби. Його метою було створення кубинської композиторської школи, яка могла б досягти такого ж рівня універсальності, як і провідні композиторські школи того часу. Завдяки його діяльності як очільника Grupo Minorista, в кубинській композиторській музиці знайшли відображення сучасні модерністичні тенденції, такі як неокласицизм, атональність, політональність та інші. Естетика Grupo Minorista базувалась на принципах засвоєння музичних технік, що виникли у Європі та Північній Америці та написанні крупних музичних форм.

За словами Ардеволя, націоналізм все ще був необхідним етапом на Кубі з її строкатим розмаїттям жанрів популярної музики. Ідеал, однак, полягав у тому, щоб досягти універсального вираження, не втрачаючи при цьому нативних якостей кубинської культури [23, с. 36].

Для розуміння творчої самобутності Лео Брауера, аналіз спадку Хосе Ардеволя та Grupo Minorista є дуже важливим. Саме ці композитори створили підґрунтя, на якому Л. Брауер розвинув свої власні ідеї. Танцювальність, як характерна ознака кубинського фольклору в академічній музиці, була перейнята Брауером саме від попередників.

## **1.2. Звернення до жанрів танцювальної музики на різних етапах композиторської діяльності Лео Брауера**

Перший період творчості Лео Брауера включає в себе твори для гітари, які містять низку тематичних і ритмічних елементів, натхненних афро-кубинською ритуальною музикою. Дослідники називають цей період неофольклорним. Мелодичний матеріал творів першого періоду зазвичай відтінений складними гармонічними структурами, які є переважно тональними, але все ж характеризуються використанням у акордах дисонуючих інтервальних сполук, таких як секундово-третинні конструкції, хроматичні надбудови, зменшені та збільшені октави, джазова гармонія. Цей період триває до 1964 року і є репрезентацією експериментів із застосуванням багатьох танцювальних ритмів, що мають фольклорну природу. Починаючи з твору «Musica» («Музика», 1955 р.) автор почав публікувати опуси для гітари соло та ансамблеві твори з гітарою. Молодий композитор заявив про себе такими роботами, як «Suite No. 1» («Сюїта №1», 1955 р.) для гітари, струнних та ударних, «Pieza sin titulo» («П'єса без назви», 1956 р.), «Preludio» («Прелюдія», 1956 р.) та «Fuga No.1» («Фуга №1», 1957 р.). Ці твори побудовані на характерних афро-кубинських синкопованих ритмах – **тресілло та кінквілло**.

Застосування похідних від тресілло та кінквілло ритмоформул продовжується у наступних творах Брауера: «Homenaje a Manuel de Falla» («Присвята Мануелю де Фальї», 1957 р.) для флейти, гобоя, кларнета та гітари. «Danza caracteristica» («Характерний танець», 1957 р.), «Tres Apuntes» («Три замальовки», 1959 р.) – цикл з трьох мініатюр для гітари соло, написаний як данина трьом відомим гітаристам [22, с. 37]. «Guajira Criolla» («Креольська

гуахіра») написана в 1955 році, основана на **гуахірі**, кубинській пісні названій на честь гуахіро – кубинських селян, серед яких цей жанр є популярним. У «Креольській гуахірі» відчувається вплив іспанських ритмів, оскільки форма сягає своїм корінням каталонських контрадансів.

У 1957 році Л. Брауер вступив до Національної консерваторії імені Ролдана в Гавані, продовжуючи вивчати гітару та композицію. В цей час зростає його зацікавленість дисонантними звучаннями європейського післявоєнного авангарду. Інтерес до розширеної тональності, алеаторики та сучасних технік гри на гітарі розкривається в повній мірі в другому періоді композиторської творчості Брауера.

Для ранніх п'єс Брауера характерна тональна орієнтованість та колоритне фольклорне підґрунтя. «Характерний танець», написаний у 1957 році, є репрезентативним прикладом саме такого твору. Форма твору схожа на **кубинський дансон**. Ритм **конги** використовується у серії акордів расгеадо у крайніх розділах [Дод. №3], а також лежить в основі повільної центральної частини [Дод. №4]. Присутні різновиди ритмів **тресілло та кінквілло**.

У 1957 році був написаний один із найвідоміших творів митця – «Фуга №1». У цій роботі Л. Брауер використовує афро-кубинські елементи, вписані в структуру поліфонічної музики. Перша тема твору відображає афро-кубинський танець у типовій манері XIX століття, а заключна тема є стилізацією кубинської ритуальної музики XVI століття. І хоча ці теми є композиторськими, їх традиційна музична основа беззаперечна. Для композитора цей твір представляє собою симбіоз культур. Як приклад Л. Брауер наводить регтайм, який використовує злиття європейського і африканського [22, с. 77].

У 1960-1961 роках Л. Брауер написав перший цикл етюдів «Etudes Simples» («Прості етюди»). Створивши їх, композитор транспонував свої ідеї у дидактичний репертуар гітаристів-початківців. Ритмічно різноманітні, ці етюди демонструють широкий спектр захоплень композитора – від етюд-сарабанди до етюд, побудованому на ритмі кінквілло.

Починаючи з 1961 року почався відхід Лео Брауера від неофолькорного стилю. Завдяки відвідуванню польського фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь» у 1961 році, Лео Брауер захопився новими композиторськими тенденціями. Композитора запросили на вищезгаданий фестиваль саме завдяки рецензії Луїджі Ноно та Ганса Херце, які ознайомилися з деякими його творами та представили молодого Брауера та його музику західній аудиторії. Перебуваючи в Польщі, Брауер відвідував велику кількість культурних заходів, знайомлячись з актуальним мистецтвом того часу, що дало змогу розширити естетичні кордони та збагатити власний художній досвід. Після повернення на батьківщину, Л. Брауер організував конференцію для обговорення сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва. На ній були представлені авангардні ідеї композитора, і згодом авангардна естетика стала домінуючою в музичному мистецтві Куби.

«Elogio de la Danza» («Хвала танцю»), написана в 1964 році, є визначним твором композитора. Робота являє собою довершений сольний гітарний твір перехідної стилістичної фази Брауера, в якій ідеї першого неофолькорного періоду синтезуються з ідеями авангарду.

Другий період композиторської творчості Брауера – «авангардний» – починається у 1962 році, та триває до 1977 року. У ньому проглядається відхід від традиційного розуміння мелодії та гармонії. Танцювальність ритмів у авангардному періоді не так яскраво виражена, оскільки в цей час Брауер мислить ритм більш абстрактно й намагається ускладнювати та розвивати типові ритмічні фігури.

Найяскравіші твори цього періоду: «Canticum» («Кантикум», 1968 р.), «La espiral eterna» («Вічна спіраль» 1971 р.), «Per Suonare a due» («Для двох звучань», 1972 р.), «Parabola» («Парабола», 1973-1974 р.), «Tarantos» («Тарантос», 1973-1974 р.) та інші. Всі вони характеризуються використанням кластерів, хроматичних ладів, перкусійних прийомів та розширених технік гри на гітарі.

«Canticum» («Кантикум», 1968 р.), «заклинання», є першою п'єсою для гітари соло, що написана в другий період творчості. В основі п'єси лежить 3-

нотний хроматичний кластер. Назва першої частини, «Eclósión», перекладається як народження комахи з лялечки. Основна ідея частини – постійний розвиток гармонічних та мелодичних елементів на додаток до сміливих тембральних рішень. Друга частина під назвою «Ditirambo» або дифірамб – пісня на честь бога Діоніса, яку традиційно співає античний хор у драматичній манері. У цій частині багато раптових спалахів звучань і яскравих кульмінацій, які безперервно зростають в інтенсивності на крещендо аж до тремоло до-дієз. Частина має античний праобраз та відсилає до давньогрецької трагедії. Тут автор експериментує із застосуванням нових для себе танцювальних елементів, відходячи від ужитку лише афро-кубинських ритмів.

Ще однією визначною сольною роботою композитора є «La Espiral Eterna» («Вічна спіраль», 1971 р.), яка була інспірована електроакустичними творами європейських композиторів. П'єса задумана як твір з використанням електроніки, але через відсутність на Кубі електроакустичних студій, твір з'явився лише у варіанті для гітари соло. Митець черпав натхнення у спіральних структурах, знайдених в зоряних утвореннях, у квітках соняшнику, морських мушлях та схожих природніх елементах. Ритм тут цілковито підпорядкований ідеї спіралі та будується на послідовності чисел Фібоначі. Для зображення образу спіралі автор використовує постійні ритмічні прискорення та уповільнення. Феноменом даного твору є популярність серед абсолютно різної аудиторії, навіть тої, яка недостатньо ознайоmlена зі звучанням сучасної академічної музики [11, с. 88].

У 1971-1973 роках Л. Брауер перебував у Західному Берліні. Саме тут він написав свою «тетралогію» творів, яка базується на одному композиційному матеріалі. Це «La Espiral Eterna» для гітари соло, «Per Suonare a Due» для двох гітар або гітари і фонограми, «Per Suonare a A Tre» для флейти, альту і гітари та «Концерт для гітари та малого оркестру» (п'ятнадцять інструментів). Ці твори можна означити як максимально далекі від типової для композитора афро-кубинської природи. Звичайно і танцювальність у перелічених творах постає у постмодерно-викривленому ракурсі. Л. Брауер деконструює власний стиль, але

швидко вичерпує виразові можливості такого підходу, повернувшись до більш традиційної композиції. Німецький уряд в той час запропонував композитору гідну оплату праці, за умови переїзду до Німеччини, але Брауер відмовився, повернувшись на Кубу.

Третій стильовий період творчості Лео Брауера охоплює елементи, взяті з традиційної латиноамериканської та популярної музики, класики та авангардних стилів. Елементи мінімалізму також відчутно присутні в його пізніх роботах. Для творів цього періоду характерний програмний характер та витончений ліризм.

Хронологічно третій період творчості Брауера починається з кінця 1970-х років. Це є пізній період творчості автора, який характеризується поверненням до гомофонно-гармонічного стилю викладення музичного матеріалу та продовженням звернення до фольклорних джерел. Саме на цьому етапі митець завершує свою концертну діяльність, що надає йому змогу більше заглибитися у мистецтво композиції. Пізній період творчості Брауера є певним підсумком років плідної праці, у якому синтезуються всі елементи музичної мови, що розробляв композитор впродовж років творчої активності. Так, до певного балансу зведені звернення до афро-кубинської традиції, авангардні прийоми та неоромантичне світобачення автора.

«Variations sur un theme de Reinhardt» («Варіації на тему Джанго Рейнхардта», 1984 р.) знаменує першу велику роботу Брауера пізнього періоду, приклад теми з варіаціями, що є присвятою відомим гітаристам – Роберту Відалю та Джанго Рейнхардту. Тема джазового твору Рейнхардта «Хмари» розробляється композитором послідовно, проходячи певні стильові метаморфози, постаючи у неокласичній, традиційно-джазовій, танцювально-кубинській та авангардній ітераціях.

Сюїта «El Decameron Negro» («Чорний Декамерон», 1981 р.) є типовим зразком пізньої творчості Брауера. Твір особливо цікавий тим, що був натхненний збіркою західноафриканських народних казок, зібраних і записаних німецьким антропологом Лео Фробеніусом у 1910 році. «Чорний Декамерон» написаний у трьох частинах: El Arpa del Guerrero (Арфа воїна), La Huida de los

*Amantes por el Valle de los Ecos* (Втеча закоханих через долину відлуння), та *Balada de la Doncella Enamorada* (Балада про закохану дівчину). Всі три частини ґрунуються на африканських ритмічних та інтонаційних формулах.

«*Paisaje Cubano con Lluvia*» («Кубинський пейзаж з дощем», 1984 р.) Брауера – ще один характерний твір для третього періоду творчості композитора. П'єса написана для гітарного квартету. У цьому творі Брауер використовує техніку мінімалізму, якій притаманна повторюваність патернових структур, алеаторику, розширені техніки (тремоляndo, піцкато Бартока). Повторювані високі ноти на початку п'єси передають настрій споглядання на кубинський дощовий пейзаж, а про географічну визначеність красномовно говорить ритмічний розвиток цієї частини твору.

На звернення англійського гітариста-віртуоза Джуліана Бріма до більш сучасного гітарного репертуару, Л. Брауер відповів «Сонатю №1» (1990 р.). Це наймасштабніший на той час твір Лео Брауера для гітари соло. Він пронизаний цитатами творів композиторів минулого, цитатами власний творів та оснований на розробці ритмічних конструкцій, запозичених з афро-кубинської традиційної музики.

«*El rito de los Orishas*» («Ритуал Орішас», 1993 р.) написаний на честь уругвайського гітарного маестро Альваро П'єррі. Подібно до багатьох попередніх робіт Л. Брауера, твір інспірований йорубанською ритуальною музикою. Основа твору – остинатний малюнок у низькому регістрі, один з типових прийомів композитора, який в даному випадку передає інтенсивність, притаманну танцювальним обрядам Йоруба.

В наш час Лео Брауер – це справжня людина світу. Композитор часто подорожує за межами Куби, виступаючи у різних амплуа. Його виступи як диригента власної музики стають дедалі частішими, зокрема, з симфонічними оркестрами Бі-Бі-Сі та Торонто. Л. Брауер також відповідає за художнє керівництво багатьма провідними гітарними фестивалями, такими як Всесвітній фестиваль гітари на Мартініці, Гітарний фестиваль у Торонто, а також є

учасником фестивалів у Франції, Бельгії, Фінляндії, Угорщині, Німеччині та Японії [22, с. 8] .

**Висновки до Розділу 1.** Лео Брауер – кубинський композитор, гітарист і педагог, який зробив значний внесок у розвиток сучасного гітарного репертуару. Брауер вдало поєднує народну кубинську музику з європейською академічною традицією. На його творчість має великий вплив кубинський фольклор та культурна ідентичність країни, яка сформувалася у період революційних подій та комуністичного режиму. Л. Брауер з дитинства зацікавлений музикою фламенко, яка завдяки культурній дифузії вплинула на розвиток кубинського фольклору, зокрема його ритмічних структур. На звернення Брауера до танцювальних ритмів, як яскравої особливості традиційної афро-кубинської музики, мали вплив праці Фернандо Ортіса, діяльність творчого угруповання Grupo Minorista та музика Хосе Ардеволя.

Творчість композитора хронологічно поділяється на три періоди:

1. *Фольклорний* (до 1962 р.). Для раннього періоду характерне використання ритмів тресілло та кінквілло, а також танцювальних елементів гуахіри, румби та контрдансу. Твори: «Фуга №1», «Характерний танець», «Креольська гуахіра», «Три замальовки», «Прелюдія».
2. *Авангардний* (1962-1977 р.). Другий період характеризується переосмисленням фольклору через вживання авангардних композиторських технік. Ритмічні елементи цього періоду більш абстрактні та деконструйовані. Твори: «Кантикум», «Вічна спіраль», «Парабола», «Тарантос».
3. *Неоромантичний*. (з 1978 р. по теперішній час). У пізній період творчості Л. Брауер повертається до використання фольклорних джерел, застосовуючи весь арсенал виразових можливостей та композиторських технік, він синтезує традиційні афро-кубинські танцювальні ритми з авангардними техніками та неоромантичним академізмом. Твори: «Варіації на тему Джанго Рейнхардта», «Соната №1», «Чорний Декамерон», «Кубинський пейзаж з дощем».

## РОЗДІЛ 2

### СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ТВОРАХ ЛЕО БРАУЕРА «ХАРАКТЕРНИЙ ТАНЕЦЬ», «ФУГА № 1» ТА «ХВАЛА ТАНЦЮ»

#### 2.1. Теоретичний та виконавський аналіз «Характерного Танцю»

Два основні елементи, що простежуються у стилі письма Лео Брауера, – це вплив афро-кубинської народної музики, особливо ритміки Йоруба, та звернення до європейського академічного музичного спадку. Саме ці елементи яскраво проявляються у творі «Характерний танець», що належить до першого періоду творчості композитора, та написаний у 1957 році. П'єсу присвячено вчителю гітари Брауера – Ісаку Нікола. «Характерний танець» – тричастинний твір, що має стрій drop-D (пониження шостої струни на тон нижче).

У ньому Л. Брауер досліджує ритмічні «характеристики» особливого кубинського танцю – **конги**. Конга – комплексне поняття, що охоплює назву танцю, а також традиційних танцювальних інструментальних ансамблів *congas santiagueras* and *congas habaneras*. В цих ансамблях основну ритмічну функцію виконують традиційні барабани з однойменною назвою *conga drum*. Хоча коріння цього танцю сягають історичних глибин, його відродження на Кубі починається з початку XIX століття. Конга має карнавальну природу та танцюється людьми, що вишиковуються у рядок, так звану «конга-лінію». В середньому розділі твору композитор використовує цитату – мелодію популярної пісні «*Quítate de la Acera*», що перекладається як «Зійди з тротуару» або «Геть з дороги». Це доволі легка та жартівлива пісенька про танцюючих танок конга, які вимагають від перехожих їм не заважати.

«Характерний танець» написаний в часи, коли в латиноамериканській музиці відбувався процес активного звернення до фольклорних витоків, але талант Брауера сягає значно глибше, ніж аранжування або стилізація, у творі автор розробляє типові техніки, які буде застосовувати у подальшій творчості.

Це стосується в першу чергу роботи з ритмом та формою. Прообрази форми «Характерного танцю» – це карнавальна конга та карибська музика.

Основа твору – ритмічні патерни, що є похідними від хабанери [Дод. №5] та тресілло [Дод. №1]. Твір починається повторюваною фігурою на основі ритмічного руху басу з типовою структурою 3-3-2. Перші чотири такти (основний патерн) побудовані на ритмі тресілло [Дод. №6]. Основний патерн представлений у творі в трьох транспозиціях – від звуків «соль», «ре» та «мі». П'ятий та шостий такт – своєрідний діалог нижнього та верхнього голосів – чоловічого та жіночого образів. Ці репліки повторюються двічі. Такі перегукування характерні для танцю румби та є ритмічним розвитком ритму конга. Хоча традиційно конга-ритм є однотоковою структурою, саме румба базується на двотактових побудовах.

Необхідна умова виконання основного патерну – чітка артикуляція нижнього голосу пальцем «*p*». Для точного дотримання пауз, необхідно використовувати демпфування пальцем «*p*» ноти, що звучить. До артикулювання основного патерну Брауер залучає великий палець «*p*» задля підкреслення басової лінії, зважаючи на зворотній рух великого пальця відносно інших пальців правої руки. Великий палець є найсильнішим і в класичній гітарній постановці він дещо зміщений по відношенню до інших пальців правої руки. Таке положення пальця «*p*» підкреслює різницю атаки, і, як наслідок, звучання струни. Цю різницю в звучанні Брауер використовує в основному патерні, виокремлюючи в нотному тексті басову лінію, яка виконується пальцем «*p*» штилями вниз [21, с. 61]. Вірне виконання штрихів у цьому розділі забезпечує інтонаційну ясність та танцювальну пружність.

Такти 9 та 10 завершують виклад музичного матеріалу першого розділу, який повторюється з видозмінами. Розділ, що починається з такту 15, побудований на двоголосному діалозі, поліфонічна природа якого вказує на зацікавленість Л. Брауера західноєвропейським контрапунктом [Дод. №7]. Наступне проведення початкової теми від «ре» та від «мі» приводить до

кульмінації розділу на шестизвучному акорді на фортіссімо, що виконується спочатку арпеджіато, а потім прийомом тамбора.

Загалом, перший розділ розвивається на видозмінах ритму конги [Дод. №3] та має багато синкопованих, акцентованих місць, які повинні бути виконані з ритмічною та артикуляційною точністю.

Цитата, що використовується у творі – це пісня «Геть з дороги». Її назва походить від приспіву «*Quitate de la acera, que mira que te tumbo*» з пісні до карнавалу Конга, що надихнула Брауера. Під час таких парадів, як карнавальна хода, виконуються музичні уривки, ідентичні тим, на яких базується цей твір; танцювальні рухи учасників дійства допомагають відштовхнути будь-кого, хто наважиться стати на шляху танцювальної процесії.

Середній розділ є контрастним до попереднього, створюючи атмосферу спокою. Він базується на тематичному матеріалі цитати. Починається розділ з руху двох паралельних голосів, викладених децимами на піанісимо. Вся частина звучить повільніше ніж попередня – *rosso meno*. У верхньому голосі використовується техніка звуковидобування штучними флажолетами. Гра штучних флажолетів та нижнього голосу стандартним способом вимагає високої точності та злагодженості координації лівої та правої руки. Розширення фактури та додавання басів відбувається за допомогою синхронізації рухів правої руки – щипок безіменного та великого пальців, в той час як вказівний палець бере участь у зміні звуковисотності флажолетів. Розділ закінчується октавним ачелерандо, яке повертає до початку першого розділу (да капо з кодою).

«Характерний танець» нотується у відкритій тональності без ключових знаків з трьома тональними центрами: ре мінор, соль мінор та мі мінор. За формою цей тричастинний твір можна схематично зобразити як А-В-А1 (неповна реприза + невелика кода). Розділ А базується на остинатному ритмі, який починається у соль мінорі (такт 1), потім транспонується в ре мінор (такт 25), а потім у мі мінор (такт 41). В такті 15 використовується ритм кінквілло [Дод. №7], що переходить у ритм конги (такт 19). Розділ С (такт 54) – це цитата оригінальної мелодії «*Quitate...*», яка подана в характері плавного танцю та

завершується переходом у ритм танцю конги [Дод. №4]. Ритмічно розділ А1 та кода твору мало чим відрізняються від А, головною відмінністю є гармонічна транспозиція [14, с. 43]. У цій п'єсі зустрічаються певні технічні складнощі для лівої руки: місця на барі, що є випробуванням для вказівного пальця, та поєднання штучних флажолетів з нижнім голосом, яке вимагає точності.

Безумовно, важливим аспектом правильного виконання є дотримання оригінального темпу. Будь-яке відхилення від темпових позначень у бік пришвидшення або заповільнення буде викривляти характер твору та негативно позначиться на автентичному відтворенні танцювальних елементів. Дотримання авторських позначень акцентів – важлива складова відтворення танцювального характеру «Характерного танцю».

Музична мова, яку Л. Брауер використовує в цьому творі, сповнена барвистих звукових зіткнень – комбінація техніки легато, прийомів тамбора та штучних флажолетів, значно розширюють колористичну палітру п'єси. «Характерний танець» – це твір, у якому Брауер знаходить ряд композиторських прийомів, котрі надовго залишаться його унікальною візитівкою. Ця яскрава п'єса є зразком авторського стилю, який Брауер розвиватиме далі протягом авангардного та неоромантичного періодів. Від кубинського тресілло та кінквілло, до популярної жартівливої пісні – усе це є частиною афро-кубинського стилю Брауера.

## **2.2. Теоретичний аналіз «Фуги №1»**

«Фуга №1» – твір для гітари соло, що написаний у 1957 році та хронологічно входить у межі раннього, фольклорного періоду творчості Лео Брауера. Даний твір яскраво демонструє поєднання афро-кубинської та західноєвропейської музичної традиції.

Триголосна «Фуга №1» є зразком небагаточисленних оригінальних поліфонічних творів для шестиструнної гітари соло. Фуга побудована на розвитку та подальшому поєднанні двох контрастних тем, які мають афро-кубинську фольклорну природу. Першу тему Лео Брауер визначає як зразок

афро-кубинської музики XIX століття, а друга тема є переосмисленням кубинської ритуальної музики. У створенні тем автор надихався звучанням африканських мов. Саме розмовність та особливості африканських мовних діалектів є інтонаційним фундаментом фуги. Твір починається з викладення теми у середньому голосі протягом перших чотирьох тактів. Ритмічна синкопованість теми відсилає до ритму тресілло [Дод. №8]. Кожна ланка теми – це окремий мотив. Другий такт теми є транспозицією мотиву, викладеного у першому такті. Контрастний мотив третього такту видозмінюється ритмічно у четвертому такті, таким чином структура теми: А, А1, В, В1. Ладово тема базується на дорійському тетраході ре-мі-фа-соль, який транспонується на малу терцію вище у другому такті. Цей самий тетраход є основою третього та четвертого такту.

Опорною нотою теми є основний тон ре, який виразно звучить у тактах 1, 3 та 4. Ключові структурні поліфонічні елементи можна простежити у першому такті завдяки яскравому звучанню кварта та терції. Чиста кварта з'являється в початковому стрибку ре-соль і далі розвивається у тематичному матеріалі. До того ж, останні три чверті такту 1 представляють собою три послідовні низхідні терції.

Дорійська сі (остання нота четвертого такту) модулює тему у ля мінор, з протиставленням, яке вступає у середньому голосі водночас з проведенням теми у нижньому голосі. Перші чотири ноти контрапункту у середньому голосі походять від секвенції низхідних терцій 1-го такту. Другий елемент теми постає у ритмічному розвитку з остинатним ритмом шістнадцятих у другій половині, в якому прослідковується первинне тресілло. Послідує проведення теми відбувається у тональності, яка знову знаходиться на квінті вище ніж попередня. Це тональність мі мінор, у якій тема проходить у верхньому голосі, і в цьому проведенні три розвинені голоси вперше постають у своїй повноті. Брауер використовує ритмічні видозміни комбінацій восьмих та шістнадцятих в протиставленні для урізноманітнення ритмо-інтонаційних структур. Яскраві глісандо у другій половині теми підкреслюють кубинську танцювальність. Наступне проведення кардинально відрізняється від попереднього, хоч і перша

половина його тонально залишається у межах мі мінору. Тема проходить тут у нижньому голосі. Верхній голос – це остинатна пульсація шістнадцятих секунд, яка розвивається у чергування кварт на фоні проведення основної теми від ля. Цей розвиток призводить до кульмінаційного пасажу та частини зв'язки, наприкінці якої експонується одна з основних інтонацій твору: основний тон – мала терція – чиста кварта.

У наступному розділі теми проводяться на фоні остинато шістнадцятими у скороченому варіанті – по одному такту першого та другого елемента теми замість двох. Проведення звучать поперемінно: спочатку у нижньому голосі, потім у середньому. Далі знову експонується тема зв'язки, яка призводить до терцово-квартових інтонацій у кульмінації на *pesante*.

Наступний розділ – своєрідна стрета фуги – логічний підсумок розвитку твору. Починаючи з нижнього голосу та продовжуючи середнім та верхнім, тема вступає канонем та видозмінюється у типові танцювальні ритмо-інтонаційні форми. Брауер вживає паузи задля підкреслення ритму. Поліфонічно поєднуючи перший елемент теми з другим, Брауер розвиває музичну тканину до масштабної кульмінації.

Заклучна частина твору – це контрастний епізод атональної природи, що мотивно виростає з теми-зв'язки та перетворюється у повноцінний розділ. Синкоповані долі відсилають до африканських ритуальних барабаних ритмів XVI століття, які проникли в кубинську культуру та релігію. Заклучний розділ «Фуги №1» секвенційно розвивається та кульмінує у терцо-квартову інтонацію мі-мі-соль-ля, яка у свою чергу вже в демонстрований спосіб діалогового розвитку призводить до фінального ля мажорного акорду.

«Фуга №1» – яскравий приклад синтезу європейського та кубинського у творчості Лео Брауера. Автор використовує прості інтервальні, пентатонічні та модальні ряди поряд зі складними ультрахроматичними музичними елементами. Даний твір являється зразком сучасної поліфонії для гітари соло, в якому композиційні техніки поліфонії (канон, стрета та інші) поєднуються з традиційними танцювальними елементами.

### 2.3. Порівняльний аналіз інтерпретацій твору «Хвала танцю» у виконанні Тільмана Хопштока та Лео Брауера

Написана Лео Брауером у 1964 році п'єса «Хвала танцю» належить до ранніх творів композитора, але вже демонструє так званий брауерівський стиль написання, якому притаманна експресивна манера, тональні й гармонічні зміни та низка оригінальних гітарних прийомів.

«Хвала танцю» є одним із найпопулярніших гітарних творів сьогодення. Актуальність цього твору визначають декілька факторів. Першочергово, «Хвала танцю» є одним із найбільш виконуваних сучасних гітарних творів, про що свідчать численні записи та концертні виконання п'єси провідними гітаристами. По-друге, цей твір характеризується наявністю умов, які вирізняють його з-поміж інших: це оригінальна ідея твору, як музики до балету, його унікальна двочастинна будова, різноманіття музичних прийомів та колористичність гармонії, контрастна динаміка (від трьох піано до трьох форте) та різка зміна тембрального забарвлення (від *sul tasto* до *subito metalico*).

У першій редакції «Хвала танцю» була частиною більшого твору Лео Брауера – балету, що свідчить про тісний зв'язок не тільки з народним, але й з академічним танцем. Світова прем'єра цього твору була виконана самим автором 31 липня 1964 року. «Хвала танцю» сповнена драматичних контрастів, в яких прослідковується певний взаємозв'язок. У цьому творі підхід до розвитку матеріалу Брауер наслідує у одного зі своїх улюблених композиторів – угорця Бели Бартока. Стиль Бартока символізує синтез народної музики, класицизму та модернізму, який є схожим на брауерівський стиль написання. На творчість Бартока великий вплив мала болгарська та угорська народна музика, що проявляється у використанні асиметричних за розміром танцювальних мотивів та різких гармонічних змінах. Ці риси притаманні й «Характерному танцю» Лео Брауера. Треба зазначити, що й наразі існують суперечки щодо того, до якого саме періоду творчості за стильовим напрямком належить «Хвала танцю». Можна вважати, що твір є «перехідним» від першого до другого стильового періоду композитора.

Важливим фактором є складна гармонічна структура, яка є не цілком атональна, а скоріше вона написана в пост-тональній техніці, так званій «розширеній тональності» з явно вираженими тональними центрами. Твір «Хвала танцю» складається з двох контрастних частин: *Lento* і *Obstinato*. Тривалість твору – близько трьох хвилин.

Перша частина *Lento* має форму А-В-С-А, де кожен елемент має власну мікроструктуру. Елементи демонструють як індивідуальні, так і спільні риси. У цій частині головним елементом розвитку композиції є остинатний бас. Тут він представлений на ноті «мі» у нижньому регістрі. З перших хвилин твору відчутна похмура атмосфера. Повільний та дещо напружений розділ створює необхідний контраст перед введенням танцювальних елементів.

Друга частина твору *Obstinato* має форму А-В-А1, з деякими видозмінами у репрізі. Головною структурною особливістю цієї частини є танцювальний рух, який проявляється у різних формах. Знову проглядається остинатний бас мі, який є підтримкою викладу теми, що розвивається на повторюванні ритмічної та мелодичної фігури. Слід зазначити, що друга частина відрізняється своїми технічними особливостями, а саме зверненням до перкусійних прийомів – *golpe sobre el puente*. Хоча в *Obstinato* прослідковуються кубинські і навіть іспанські національні мотиви, Брауер витримує стильовий баланс, залишаючи твір у стилістичних рамках сучасного академічного музичного мистецтва. Можна стверджувати про вплив музики фламенко та її естетики, що проявляється у введенні гітарних прийомів *rasgado*, *golpe* (такти 17, 18) та *glisando* (такт 56). Танцювальність допомагають передати *pizzicato*, *staccato*, *sul ponticello* та *metalico*. Водночас, у творі присутні агогічні відхилення – *rubato* та *acelerando*, які вносять свободу в остинатну «танцювальність». Ритмічний малюнок танцю є незмінним протягом твору.

Українська дослідниця творчості Лео Брауера, Вікторія Ткаченко виділяє певні принципи реалізації виконавського мислення у творі «Хвала танцю»:

1. Спонтанність музичної думки, яка реалізується через імпровізаційність, агогічні та динамічні відхилення.

2. Принцип контрастного співставлення, що реалізується виконавцем у створенні власної динамічної та тембральної партитури.

3. Безперервність лінії драматургічного розвитку (як п'єси вцілому, так і окремих частин). [10, с. 104].

У даному інтерпретаційному аналізі проведено співставлення виконання твору «Хвала танцю» Тільманом Хопштоком та Лео Брауером на основі вказаних вище параметрів.

Тільман Хопшток (1961 рік народження). Німецький гітарист, педагог та науковець, що належить до когорти найяскравіших виконавців сучасної гітарної школи. Варто зауважити, що Хопшток є представником принципово іншого покоління гітаристів, ніж Лео Брауер, а враховуючи стрімкий розвиток гітарного мистецтва ця різниця відчутна на багатьох рівнях. Найбільше відмінностей знаходиться на рівні звуковидобування. У випадку Лео Брауера – це школа, що ґрунтується на методиці Франциско Тарреґи та Еміліо Пухоля, з постановкою правої руки на манер Андреаса Сеговії. Хопшток є типовим представником сучасної німецької школи гітарного виконавства, де сформовані Хубертом Кеппелем виконавські засади хоч і базуються також на школі Тарреґи та Пухоля, та все ж значно розширюють їх.

Характерною рисою виконань обох гітаристів є дотримання текстових позначень, авторських ремарок та темпових відповідностей. Більш цілісно твір звучить у виконанні Лео Брауера, він грає невимушено, передаючи власний початковий задум теми, та притримуючись сталих стандартів академічного виконавства. У його виконанні відчувається авторство інтерпретованого тексту, нерозривність композиторського та виконавського мислення. Суб'єктивність матеріалу виявляється у агогічних нюансах, які є водночас стриманими та точними. Натомість, виконання Хопштока більш вільне та яскраве.

У грі Тільмана Хопштока помітно, що він змінює гучність для емоційного ефекту і активно маніпулює динамічними контрастами. Він додає твору більше драматизму, ніж композитор. Лео Брауер тримає динаміку на стриманому рівні, не вдаючись до надмірних піків чи занадто тихих моментів. Інтерпретація

Тільмана Хопштока натомість забезпечує глибший динамічний контраст, що дозволяє слухачеві відчувати зміну настрою з кожною фразою. Не порушуючи задуму композитора, Т. Хопшток підкреслює основні ідеї твору через більш інтенсивні зміни динаміки.

Агогіка – це важливий інструмент передачі авторського задуму. Тільман Хопшток часто застосовує агогіку у межах розвитку фрази. Як приклад, він навмисно сповільнює темп у кульмінаціях. Такий підхід до агогіки додає глибини музичній думці і дозволяє відчувати важливість кожної фрази. На противагу цьому, композитор дотримується більш традиційного прочитання ритмічної структури і зберігає більш стабільний темп.

Чітке відтворення акцентів є частиною інтерпретаційного підходу Тільмана Хопштока. Він навмисно підкреслює певні долі, щоб інтенсивніше розкрити ідеї композитора. Таке виконання не тільки додає енергійності, але й більш рельєфно зображує художній образ. В результаті слухачеві легше визначити структурні особливості твору і зрозуміти, на чому акцентує увагу композитор. Але сам Лео Брауер більше зосереджується на підтримці загальної структури, та меншою мірою приділяє увагу підкресленню окремих елементів.

Тільман Хопшток використовує більший арсенал інтерпретаційних засобів з метою передачі якомога ширшого спектру емоцій. Його виконання відображає загальний настрій твору, а також різні емоційні стани кожного розділу. Водночас, виконання Лео Брауера є еталонним з точки зору формотворення, воно знаходиться в межах академічної традиції, для якої не притаманна надмірна експресивність.

**Висновки до розділу 2.** Дослідивши твори Лео Брауера «Характерний танець», «Фуга №1» та «Хвала танцю», знаходимо ряд характерних ознак:

1. *Синтез культурних традицій.* Лео Брауер майстерно поєднує афро-кубинські та європейські елементи музичної мови. Всі три твори мають кубинський колорит, але водночас є зразками академічного музичного

мистецтва. Брауер демонструє типові для композиторської практики методи роботи з оригінальним фольклорним матеріалом.

2. *Розробка ритмічних та інтонаційних елементів.* Твори демонструють глибокий інтерес Брауера до ритмічних та інтонаційних експериментів з кубинським фольклором. У «Характерному танці» використовуються синкоповані та остинатні ритмічні патерни, що базуються на фольклорних танцювальних структурах. «Фуга №1» відзначається контрастністю тематичного матеріалу, який відображає специфіку африканських мовних діалектів. У творі «Хвала танцю» відчутний вплив як афро-кубинського танцю, так і модерного академічного балету.
3. *Розширені техніки.* Твори є прикладами збагачення виразових можливостей інструменту за рахунок впровадження нетипових технічних прийомів. Демпфування, тамбора та штучні флажолети у «Характерному танці»; глісандо та легатна техніка у «Фузі №1»; гольпе та расгеадо у «Хвалі танцю».
4. *Танцювальна основа.* Твори побудовані на ритмічних структурах тресілло, кінквілло та конга.

Таким чином, аналіз «Характерного танцю», «Фуги №1» та «Хвали танцю» виявляє великий вплив афрокубинських танцювальних елементів на творчість Лео Брауера. Ритми тресілло, кінквілло та конга виходять за рамки колоритної зображальності та мають формоутворююче значення у проаналізованих творах.

На основі проведеного порівняльного аналізу інтерпретацій твору «Хвала танцю» у виконанні Лео Брауера та Тільмана Хопштока можна стверджувати, що для інтерпретації Брауера характерним є помірна динамічна градація та стриманість у агогічних відхиленнях, а також баланс між експресією та зосередженістю на технічній досконалості виконання. У інтерпретації композитора відчувається цілісність задуму, що поєднує в собі композиторське й виконавське бачення твору. Тільман Хопшток, натомість, використовує широкий динамічний діапазон та акцентує увагу слухача на драматичних

контрастах. Його інтерпретація відзначається емоційною насиченістю, а яскраве відтворення ритмо-інтонаційних формул та агогічних відхилень надає музичній тканині додаткової глибини.

Отже, інтерпретації Брауера та Хопштока представляють два різні підходи до виконання «Хвали танцю», однак танцювальність, як особлива риса музичної мови Брауера, є домінантною в обох інтерпретаторських концепціях.

## ВИСНОВКИ

Лео Брауер – видатна постать у гітарному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Багаторічна діяльність Л. Брауера як виконавця, композитора, диригента та педагога сприяла становленню класичної гітари як одного з найпопулярніших музичних інструментів сьогодення. Його композиторський доробок є вагомим внеском в розширення репертуару для класичної гітари. Твори Лео Брауера для гітари соло, гітарного квартету та концерти для гітари з оркестром являються хрестоматійними та включені до концертних програм видатних гітаристів сучасності.

Аналіз історичних і культурних впливів на творчість митця продемонстрував, що формування самобутньої музичної мови Лео Брауера ґрунтується на національній кубинській ідентичності, зокрема на ритмічних і мелодичних елементах традиційної музики, які у поєднанні з використанням класичних форм стали основою його індивідуального композиторського стилю.

Узагальнюючи огляд композиторського доробку різних періодів творчості Лео Брауера, можна зробити висновок, що використання танцювальних ритмоформул та інтонацій у його гітарних творах є одним з ключових. Так, у ранній період творчості, *фольклорний*, Л. Брауер переосмислює ритмічні та інтонаційні елементи кубинської традиційної музики, не обмежуючись лише фольклорною стилізацією. Танцювальні ритми в його музиці стають основою для створення яскравих образів. У другому періоді творчості, *авангардному*, принцип застосування танцювальних елементів змінюється. У цей період Лео Брауер розробляє авторський стиль, в якому танцювальні елементи зазнають перетворень за допомогою композиторських технік авангарду, але все ж зберігають свою ідентичність. У пізній період творчості, *неоромантичний*, композиторський стиль Лео Брауера викристалізовується та характеризується поєднанням традиційних афро-кубинських ритмів з композиторськими техніками післявоєнного авангарду та музичними формами, типовими для класико-романтичного періоду.

Аналіз творів «Характерний танець», «Фуга №1» та «Хвала танцю» дозволяє визначити основні стильові риси музики Лео Брауера. Танцювальність у цих творах є не лише стилістичним, а й смисловим ядром, навколо якого вибудовується драматургія композицій.

У творі «Характерний танець» танцювальні елементи є похідними кубинського танцю дансон, з ритмічними структурами тресілло, кінквілло та конга. Л. Брауер використовує цитату з популярної кубинської пісні «*Quitate de la asera, que mira que te tumbo*» («Геть з дороги»), яка є жартівливим зображенням групового танцю *songa-line*, мотив якої пронизує увесь твір та є основним матеріалом середнього розділу.

«Фуга №1» – це поліфонічний твір для гітари соло, написаний у 1957 році, який демонструє синтез афро-кубинської та європейської музичних традицій. Фуга базується на двох контрастних темах: перша натхненна афро-кубинською музикою XIX століття, а друга – кубинською ритуальною музикою. Характерною особливістю є ритмічна синкопованість, яка відсилає до кубинських ритмів, таких як тресілло та конга, що додає твору яскравої національної виразності.

Танцювальність, як особлива характеристика творів Лео Брауера вимагає від виконавця специфічного підходу до інтерпретації, який полягає у точному відтворенні штрихової палітри, підкресленні синкоп та широкому використанні тембральних можливостей інструмента, задля рельєфного озвучення фактури.

П'єса для гітари соло «Хвала танцю» має декілька вимірів танцювальності – народний та академічний. Написаний як музика до балету, твір демонструє вплив композиторів-модерністів на творчість Л. Брауера. Захоплення музикою Б. Бартока, І. Стравінського, М. де Фальї проявляється у специфіці музичної мови, для якої характерне переосмислення народної культури та звернення до прадавніх фольклорних джерел.

У авторському виконанні твір «Хвала танцю» розкривається як чітко артикульований, збалансований динамічно та тембрально двочастинний цикл. Л. Брауер у своєму виконанні робить акцент на цілісності форми та пружності

танцювальних ритмів, демонструючи високу якість звуковидобування та метроритмічну стабільність. Тільман Хопшток, що належить до іншого покоління виконавців, демонструє відмінний інтерпретаторський підхід. У його виконанні «Хвала танцю» звучить драматично та експресивно. Динамічні, тембральні та штрихові контрасти виражені явно та виходять на технічні межі гітари. Т. Хопшток звертається до агогіки, як засобу посилення художнього образу, при цьому залишаючи стабільними танцювальні ритмічні структури. Обидва виконання вирізняються технічною досконалістю та глибиною інтерпретаторського замислу, але водночас демонструють різний погляд виконавців на музичний твір.

Порівняльний аналіз інтерпретацій твору «Хвала танцю» у виконанні Лео Брауера та Тільмана Хопштока, дозволяє зрозуміти, що спосіб інтерпретації впливає на виконавський аспект, але значення танцювальності залишається незмінним.

Результати проведеного дослідження свідчать про важливість танцювальності у творчості Лео Брауера як невід'ємного елементу його композиторського стилю, що поєднує афро-кубинський фольклор з європейською академічною музичною традицією.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

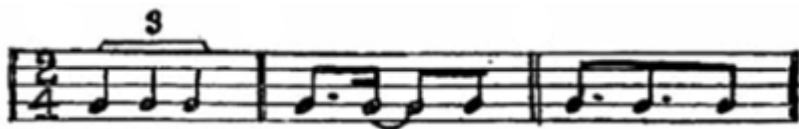
1. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі. Львів : БаК, 2006. 284 с.
2. Доценко В. Мій Брауер (помітки виконавця) // Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття Харків : ТОВ Видавництво «С.А.М.», 2001- Вип. 31. С. 3-11.
3. Іванніков Т. Еволюція творчості Лео Брауера у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва ХХ століття // Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття Харків : ТОВ Видавництво «С.А.М.», 2001- Вип. 31. С. 11-25.
4. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволенко Д.Г., 2018. 392 с.
5. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
6. Москаленко В. Музичний твір як текст. Київське музикознавство : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
7. Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ- початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
8. Самойленко О.І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. Проблеми музичної інтерпретації: Науковий вісник Національної музичної академії України імені І.П. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. Вип. 95. С. 3–11.
9. Студінов Є. Гітаризм і Лео Брауер // Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття Харків : ТОВ Видавництво «С.А.М.», 2001- Вип. 31. С. 25-39.
10. Ткаченко В. Хвала танцю Лео Брауера: до питання композиторського та виконавського мислення Харків // Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття Харків : ТОВ Видавництво «С.А.М.», 2001- Вип. 31. С. 98-105 .

- 11.Трянов М. Нова космогонія в музиці на прикладі "Вічної спіралі" Лео Брауера // Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття Харків : ТОВ Видавництво «С.А.М.», 2001- Вип. 31. С. 85-98.
- 12.Betancourt R. A close encounter with Leo Brouwer. *Guitar Review* no.112, 1998. P 1-5.
- 13.Caboverde E. I. A graduate guitar recital consisting of works by Leo Brouwer and Mario Castelnuovo-Tedesco with extended program notes : doctoral thesis. Miami, 2012. 29 p.
- 14.Caldeira A. Leo Brouwer figura incontornável da guitarra: Dissertação. Porto, 2011. 72 p.
- 15.Carvajal M. L. J. Leo Brouwer: Modernidad y vanguardia. México : Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio, 2006. 120 p.
- 16.Castilla Penaranda Cl. Leo Brouwer's Estudios Sencillos for guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices : doctoral thesis. Mississippi, 2009. 105 p.
- 17.Century P. Leo Brouwer: A portrait of the artist in socialist cuba. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 1987. Vol. 8, no. 2. P. 151.
- 18.Flood E. The influence of Santería in Leo Brouwer's solo guitar works (1955-1993): doctoral thesis. Dublin, 2019. 309 p.
- 19.Focsaneanu B. V. An analysis of phrase structures in the first movement of Leo Brouwer's Elogio De La Danza (1964) : doctoral thesis. Ottawa, 2012. 134 p.
- 20.Giro R. Leo Brouwer y la guitarra en Cuba. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1986. 226 p.
- 21.Huston J. B. The Afro-Cuban and the avant-garde unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer: doctoral thesis. Athens, 2006. 120 p.

22. Kronenberg C. Cuban Artist, Leo Brouwer, and his solo guitar works: *Pieza Sin Título To Elogio de la Danza*. A contextual-analytical study: master's thesis. Cape Town, 2000. 310 p.
23. Kronenberg C. Guitar composer Leo Brouwer: The concept of a universal language. *Tempo*. 2008. Vol. 62, no. 245. P. 30–46.
24. Kronenberg C. Leo Brouwer's *Elogio de la danza* (1964): Imprints of dance, Stravinsky, the unison of contraries. *The Musicology Review*. 2011. Vol. 7. P.45-64
25. Kronenberg C. Manifestations of humanism in Cuban history, politics, and culture : doctoral thesis. Cape Town, 2007. 255 p.
26. McKenna C. An interview with Leo Brouwer. *Guitar Review* no.75, 1988. P.10-16.
27. Moore R. Music and revolution: cultural change in socialist Cuba. California : University of California Press, 2006. 367 p.
28. Prada T. Retrato musical de Julian Bream por Leo Brouwer. *Revista Vórtex*. 2020. Vol. 8, no. 3. P. 1–7.
29. Sadie S. The new grove dictionary of American music. *American Music*. 1990. Vol. 8, no. 2. P. 227.
30. Tran K. The emergence of Leo Brouwer's compositional periods: the guitar, experimental leanings, and new simplicity. Dartmouth: Dartmouth College Music Department, 2007. 63 p.
31. Zvengrowski S. T. The Treatment of idiomatic sonority in selected compositions for the guitar as a curriculum source for comprehensive musicianship: doctoral thesis. London, 1979. 480 p.

## ДОДАТКИ

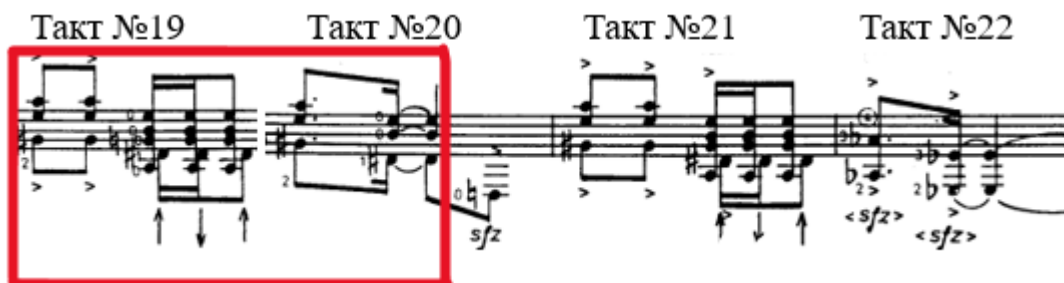
Додаток №1. Варіанти ритму тресілло.



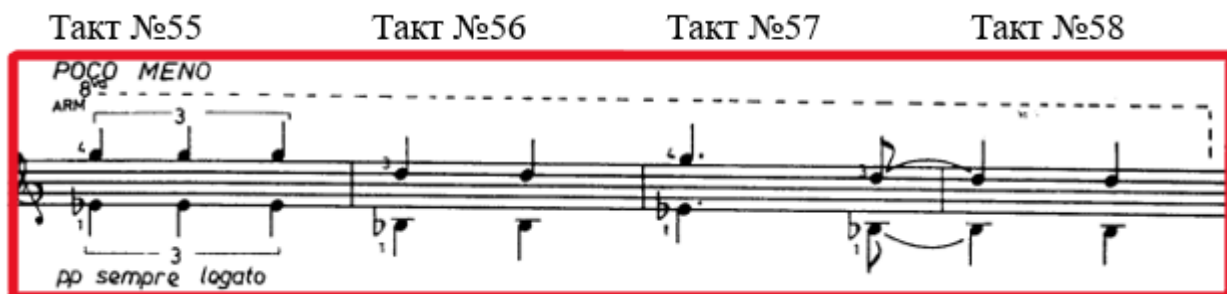
Додаток №2. Варіанти ритму кінквілло.



Додаток №3. Ритм конга у п'єсі «Характерний танець» Лео Брауера (Такти № 15-18 )



Додаток №4. Ритм конга у п'єсі «Характерний танець» Лео Брауера (Такти №55-58 ).



Додаток №5. Ритм хабанеро.



Додаток №6. Ритм тресілло у п'єсі «Характерний танець» Лео Брауера (Такт №1).



Додаток №7. Ритм кінквілло у п'єсі «Характерний танець» Лео Брауера.



Додаток №8. Ритм тресілло у творі «Фуга №1» Лео Брауера.

