

но, прочно и естественно вписано историей в летописные музыкальные страницы, в свою очередь, как контекст, как влияющие факторы и условия могут послужить подспорьем в изучении творческого наследия не только Лео Брауэра, но и других заметных деятелей гитарного искусства прошлого и современности.

СТУДИНОВ Егор. ГИТАРИЗМ И ЛЕО БРАУЭР. Обосновывается целесообразность введения в музыковедческий обиход понятия «гитаризм» и анализируется в отношении творчества Лео Брауэра.

Ключевые слова: гитаризм, инструментализм, композиторское мышление.

СТУДИНОВ Єгор. ГІТАРИЗМ І ЛЕО БРАУЕР. Обґрунтовується доцільність введення в музикознавчий вжиток поняття «гітаризм» і аналізується в відношенні до творчості Лео Брауера.

Ключові слова: гітаризма, інструменталізм, композиторське мислення.

STUDINOV Egor. GUITARISM AND LEO BROUWER. The reasonability of introduction into musicological practice such term as «Guitarism» is substantiated and in relation to Leo Brouwer's creative work is analyzed.

Keywords: guitarism, instrumentalism, composer thinking.

УДК: 7801:[78.071.1:787.61]

Татьяна КОЧНЕВА

**СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГИТАРНОГО ТВОРЧЕСТВА
ЛЕО БРАУЭРА
(НА ПРИМЕРЕ ДИПТИХА «RITO DE LOS ORISHAS»)**

Актуальность темы исследования. Творческая личность современного кубинского гитариста, дирижера и композитора Лео Брауэра – одна из наиболее ярких, многогранных и значительных в современном гитарном мире. Тем не менее, не все произведения композитора для гитары, как и особенности его исполнительской манеры, получили осмысление в научной литературе. Введение в современный научный контекст анализа наиболее масштабного, развернутого

произведения для гитары – соло диптиха «Rito de los Orishas», изученного с точки зрения как отраженных в нотном тексте стиливых черт мышления композитора, так и особенностей исполнительской интерпретации музыкального произведения, составляет актуальную задачу современного музыковедения.

Объект исследования – определившее путь развития инструмента и гитарного репертуара второй половины XX столетия.

Предмет исследования – диптих Rito de los Orishas как концентрация характерных черт композиторского стиля Л.Брауэра и сопряженные с ним пути его реализации в исполнительских версиях.

Цель исследования – изучить характер претворения особенностей творческого метода Лео Брауэра в диптихе Rito de los Orishas.

Задачи исследования:

- Представить творческий портрет Лео Брауэра;
- Установить место диптиха в контексте творческого наследия композитора;
- Выявить жанрово-стилевые и интонационные истоки гитарного творчества мастера.

Методы исследования – биографический, необходимый для создания творческого портрета Лео Брауэра; жанрово-стилевой анализ; исполнительский анализ.

Одной из тенденций развития гитарного искусства современности является возникновение столь устойчивого интереса к этому инструменту, что к рубежу XX и XXI веков был накоплен весьма объемный репертуар, образцы которого обладают высокой художественной ценностью. Так, по свидетельству французского гитариста, композитора, публициста Робера Видаля, только концертов для гитары с оркестром в этот период написано более 500, количество же произведений в менее монументальных жанрах – квартетов, трио, дуэтов, а также сочинений для гитары-соло значительно превосходит приведенную цифру [3, с. 35].

Еще одной тенденцией современного гитарного мира является актуализация сочинений, написанных на разных этапах развития инструмента. Так, наравне с образцами старинных мастеров эпохи Ренессанса и барокко, произведениями гитарного классицизма XIX века, транскрипциями лютневых, скрипичных, клавирных, даже оркестро-

вых произведений (особенно для ансамблей малых форм), львиную долю в концертном репертуаре современного гитариста-исполнителя составляют оригинальные произведения современных композиторов. Программы концертов, конкурсов, фестивалей составляют произведения Э. Вилла-Лобоса, Х. Родриго, М. Понсе, Х. Турины, Ф. Морено-Торробы, Б. Бриттена, Н. Кошкина, Ф. Кленьянса, Р. Диенса. Однако в контексте современного гитарного искусства наследие Лео Брауэра принадлежит ведущая роль и представляет особый интерес для изучения, как в музыковедческом аспекте, так и в плане интерпретации.

Следует отметить, что несмотря на высокий статус и широкую известность музыканта в мире, его творчество не получило должного освящения в музыковедческой литературе как отечественной, так и зарубежной. Информация о нем чрезвычайно скудна и разрознена – это статьи в зарубежных журналах, таких как *Classical Guitar*, *Guitar review*, *Acoustic Guitar*, *Fingerstyle Guitar*, *Guitar Forum*, а также интервью в российском журнале «Гитаристъ». В отечественном музыковедении на данный момент анализ творчества композитора ограничен работами В. Доценко и Т.Иванникова. Столь серьезное и масштабное исследование трудно уместить в рамках одной статьи, однако можно попытаться очертить круг проблем как направление будущего исследования.

Лео Брауэр, как и Хоакин Родриго, относится к числу тех творческих личностей современного гитарного искусства, что «подняли» инструмент на качественно новый уровень развития художественных и технических средств выражения. Специфика индивидуального открытия в области гитарного искусства, совершенного Лео Брауэром, заключается во взаимодействии европейской и афро-кубинской традиций. Сам мастер, таким образом, характеризует этот преобразивший гитарный мир современности синтез: «<...> я считаю, что музыка должна быть для всех. Для публики. И для искушённой, и для той, что попроще, но, конечно, с образованием и культурой <...> Я использую европейские структуры, модели, а заполняю их содержанием, произрастающим из элементов и ячеек наших фольклорных корней» [7, с. 13]. Благодаря сочетанию элитарности, утонченности, интеллектуальности и одновременной доступности и демократичности, обусловившей уникальность образного строя музыки композитора,

его произведения стали неотъемлемой частью концертных программ современных гитаристов-исполнителей.

Его композиторский путь может быть разделен на три этапа становления композиторского стиля Мастера. В качестве определяющего фактора для выработки подхода к осуществлению задачи периодизации творческого пути Лео Брауэра следует избрать следующее признание композитора: «В сущности, в течение тридцати лет мой язык остается неизменным. Путь, который я прошел, напоминает мою любимую арочную конструкцию: сначала фольклор, национальные корни, потом – движение в сторону абстракционизма, и в семидесятые приход к полной абстракции. А потом вновь возврат к национальным корням, но уже с утонченным романтическим ощущением. Мне хочется назвать этот период гипер-романтизм. Это не стилизация, а новое видение стиля» [7, с. 14].

Следует обратить внимание на взаимодействие двух казалось бы взаимоисключающих тенденций, определяющих, согласно Лео Брауэру, процесс развития творческого метода композитора. При неизменности музыкального языка, что образует стабильную составляющую в эволюции творческого метода композитора, автор выделяет 3 этапа в развитии своего искусства: фольклорный, абстракционистский и снова фольклорный, характеризующийся гипер-романтизмом как его специфической стилевой характеристикой.

Поскольку избранное в качестве материала исследования произведение относится к третьему этапу творческой эволюции композитора, представляется целесообразным кратко обозначить те «вехи» его творческой биографии, что обусловили своеобразие «позднего стиля» в творчестве Лео Брауэра, запечатленного в диптихе *Rito de los Orishas*.

Ранние сочинения композитора (1950-е – начало 1960-х), появившиеся в результате творческих поисков в области гитарной колористики, будучи основанными на интонационном материале афро-кубинского фольклора и отмечены влиянием композиторской техники Белы Бартока и Игоря Стравинского. Интерес Л. Брауэра к неисследованным пластам африканской культуры сказался уже в первых серьёзных сочинениях композитора: колыбельной «*Duerme Negrito*» (1962), «*Danza characteristic*» (1958), «*Tres danzas koncertantes*» (1958), «*Tres*

Apuntos» (1959), «Etudies simples» (1960–1961). Поиски композитора оказались удачными, поскольку принесли автору популярность и вошли в международный гитарный репертуар и педагогическую литературу.

Второй этап – вторая половина 1960-70 гг. – охватывающий пьесы «Кантикум» (1968), «Вечная спираль» (1971), «Парабола» (1973) и «Таранта» (1974 характеризуется привнесением в область гитарной музыки Лео Брауэром приемов композиторской техники, свойственной композиторам-авангардистам – К. Пендерецкому, Бузотти, Л. Нонно. Изучив и впитав идеи абстракционизма, Л. Брауэр утверждает собственный, уникальный, персональный стиль.

Поздние работы Брауэра – конец 1970-х – до наших дней – в числе которых и диптих Rito de los Orishas, относятся к третьему, наиболее продолжительному и продуктивному этапу, определяемому как фольклорный гипер-романтизм [7], что характеризуется возвращением композитора к афро-кубинским национальным традициям, поданным с учетом достижений этапа авангардных поисков. Так осуществляется синтез основных тенденций, свойственных первому и второму периодам творчества композитора во взаимодействии с романтической компонентой.

В поздний период творчества Лео Брауэра происходит глубокое переосмысление накопленным едва ли не всей истории музыкального искусства опыта, возвращение к его основам. Не случайно именно в поздний период творчества композитор приходит к выводу о том, что музыку следует создавать на *«многих, разных, других языках...»* [7, с. 18]. Так, художественным идеалом и метом музыкального искусства Лео Брауэра на позднем этапе становится синтез разнородного. Вместе с тем, характерной чертой творчества композитора на позднем этапе становится отрицание тех новаций композиторской техники XX века, поклонником которых Лео Брауэр недавно являлся. Так в статье «Лео Брауэр и неоромантизм», определяя сущность своего творческого поиска, на позднем этапе, композитор признается: «С 1971 года я начал снова знакомиться старыми универсальными законами музыки: цитатами, аллюзиями, аккордами, каденциями, хоралями Баха <...> Хватит блюза! Хватит Штокхаузена! С этим покончено!» Неоднозначно относился композитор в это время и к инвенциям

главы нововенской школы, считая, что «наследие Шенберга сильно повлияло на трансформацию языка – кода коммуникации. А сейчас <...> язык уже впитан вами». Восстановлению роли музыки как коммуникативного кода посвящал свое гитарное искусство Лео Брауэр начиная с конца 70-х годов XX века.

В позднем творчестве Лео Брауэра, определяемом композитором как фольклорный гипер-романтизм, тенденцию репрезентируют, в частности, сочинения для оркестра гитар «Acerca del sol, el aire y la sonorisa» (1978) и гитары соло – сюита «Черный Декамерон» (1981), Вариации на тему Дж. Рейнхардта (1984), «Кубинский пейзаж с колокольчиками» (1986).

Примыкающий к числу сочинений этого рода диптих Rito de los Orishas (1993), посвященный уругвайскому гитаристу Альваро Пиери, занимает одно из центральных мест в творчестве композитора¹.

Rito de los Orishas – одно из крупнейших произведений Лео Брауэра для соло-гитары, является своего рода «собранием» лучших, наиболее характерных черт его композиторского стиля. Помимо этого, произведение обобщило также многолетний опыт композитора в области исполнительства и дирижирования, нашедший отражение в организации музыкальной формы, структуры, драматургии. Высказывание Лео Брауэра относительно интонационной программы этого произведения весьма парадоксально. С одной стороны композитор отрицает влияние популярной народной музыки на свое творчество. С другой – подчеркивает роль малоизвестного пласта национального фольклора, повлиявшего не только на музыкальный язык, но и концепцию произведения. «Народная, популярная музыка не имела и не имеет ко мне никакого отношения, – пишет Лео Брауэр – Но есть на Кубе одна музыка – ритуальная африканская музыка, в чистом виде, какой она была сотни лет назад. ...Эта музыка очень насыщенная, плотная и никому не известная...» [6, с. 19]. Итак, композитора привлек древнейший, архаический пласт ритуального африканского фольклора, до сих пор не востребованный (или маловостребованный) в профессиональном искусстве. Само ее существование многократно по-

¹ Лео Брауэра и Альваро Пиери связывала многолетняя дружба и восхищение исполнительским талантом гитариста. Мировая премьера произведения в исполнении Пиери состоялась в Париже в октябре 1993.

двергалось опасности уничтожения со стороны инквизиции. Кроме того, и сами ее носители не слишком стремились к ее десакрализации.

Лео Брауэр стремился отобразить не только интонационный, но и эмоциональный строй этой мистической музыкальной культуры. Не случайно, по свидетельству самого композитора, при сочинении *Rito de los* он испытал некоторые магические чувства, также как и при сочинении *Elogio de la danza* [7].

Это был первый и очень удачный опыт композитора в реализации художественного воплощения магического первобытного ритуала. *Orishas* – это название богинь племени Йорубан, обитающего на западном побережье Африки, сохранивших его в атмосфере бурного XX века свою мифологию и культуру в первоизданном виде. По словам Лео Брауэра, африканская культура всегда являлась источником его вдохновения и влилась в качестве некоей пра-основы в кубинский фольклор. (Ведь 400 лет назад испанцы из Африки завозили на Кубу рабов).

Глубокое проникновение композитора в афро-кубинские фольклорные традиции обуславливает метро-ритмическую организацию всего цикла. Еще одной характерной чертой брауэровского цикла можно считать его многоплановость, полифоничность, оркестровый тип организации фактуры.

Структурно произведение представляет собой диптих, состоящий из Прелюдии (*Exordium-conjuro*) и трех разноплановых Танцев черных богинь. Здесь вновь сказывается парадоксальность художественного мышления композитора. Ведь сквозь призму воплощения ритуально-магической традиции афро-кубинского происхождения возможно усмотреть и черты, связанные с традицией танцевальной барочной сюиты. Выбор жанра прелюдии в качестве вступительного раздела цикла дает основание предполагать, что это является частью его композиторского замысла. Наличие еще одного европейского первоисточника, черты которого претворены в цикле. Ведь ниспослание прелюдии являлось традиционной чертой виуэлистов и гитаристов эпохи Возрождения, являвшейся своего рода отправной точкой для композитора, побудившей его к сочинительству.

Еще одним прообразом произведения Лео Брауэра стал разработанный И. Стравинским метод работы над фольклорным материалом.

Подобно Стравинскому, Брауэр не вводит в произведение конкретных фольклорных цитат, но передает саму сущность мышления народа, отраженную в интонационных структурах, характерных метро-ритмических особенностях.

Творческий метод Лео Брауэра, основанный на синтезе традиций, представляющих различные этапы и регионы в развитии музыкального искусства (афро-кубинские ритмические формы, жанровые особенности барочной сюиты, подход Стравинского к работе с фольклорным первоисточником) повлиял на пути развития гитары.

В широком смысле слова, все отмеченные разнородные традиции явились для Лео Брауэра не более, чем (согласно его высказываний) своего рода «клише»: именно таким набором форм должен руководствоваться гитарист, исходя из природы и специфики инструмента. «Гитара – это инструмент полый клише, – пишет Лео Брауэр – когда я использую клише, они должны иметь музыкальный смысл. В основном клише являются техническими образцами, информационным кодом, которые следует использовать или осознанно, или избегать их» [7]. В диптихе *Rito de los Orishas* Лео Брауэр соединил едва ли несоединимое – клише разного типа и свойств.

Так, в одном из интервью журналу *Guitarre & Laute* Брауэр объяснил свою позицию: «У мелодии другое достоинство. Она связывает голос. Инструменты, которые не мелодичны по своей природе, подобно гитаре, которая может быть замечательной и волшебной, но не мелодичной, должны следовать по другому пути. Они должны использовать возможности фактуры, яркие идеи через развитие характера, формы.

Композитор воплощает идею обуздания человеком потусторонних сил. Герой произведения выступает не в роли пассивного созерцателя, но в роли активного участника, который пытается изменить существующие нормы и правила, самый уклад мира. Способом достижения этой цели служит ритуал. Подобный художественный замысел композитор уже воплощал и в других произведениях², что позволяет сделать следующий вывод: тип героя – преобразователя Вселенной и

² Так, в сюите «Черный декамерон» герой-воин, который хочет покинуть свою службу и стать музыкантом через выход из своей «касты» и быть с любимой девушкой.

художественные программы близок Лео Брауэру. Кроме того, методом музыкальной реализации замысла стал метод игры.

Идея стойкости и силы человеческого духа, пронизавшая весь цикл, получила музыкальное воплощение с первых звуков «Прелюдии» в виде остинатных четвертей в трехдольном метре, служащих своего рода ритмоформулой, которая открывает весь цикл, а также служит смысловой аркой, обрамляющей как прелюдию, так и весь цикл в целом. Творческую свободу композитор воплощает в импровизационных каденциях, свободном построении музыкальной формы, сквозном развитии цикла. Так, уже в прелюдии, в разделе *Lento*, композитор использует максимально тембровое разнообразие гитары, а использование французских лиг придает фактуре дополнительный колорит и насыщенность. В среднем разделе *Vivace* композитор использует два пласта фактуры – на фоне остинатного сопрано развиваются призывные реплики в басу. Однако развитие идет не только интонационно, но и метроритмически. Аккордовые «сбивки» на *sfz* можно трактовать как третий элемент фактуры. Весь комплекс средств, использованных композитором, создает картину протеста, борьбы героя, напряжения, которое выливается в кульминационную каденцию. Обрамляет прелюдию репризный раздел *Lento*, возвращающий атмосферу. Тема динамически нарастает, и в самом конце наступает некое просветление – *ppp*, *dolce lontano*, действие уходит «за сцену».

Сквозное развитие цикла обусловило отсутствие перерыва между его частями. Так «*Dansa de las diosas negras*» идет *attaca* после Прелюдии. Особенно для исполнительского анализа интересен первый танец, который вобрал в себя конструктивные и интонационные особенности всего танцевального цикла. Как указывалось выше, композитор реализует в танцах принципы игровой эстетики, что обусловило организацию музыкальной формы, драматургии цикла. Начинается цикл танцев вступительным разделом, вводящим в ритуальную атмосферу танца. Появление этого раздела не случайно – темповая разница между *Lento* в Прелюдии и *Allegro* в Танце № 1 столь значительна, что некий связующий эпизод в контексте плавности перехода необходим. Более того, этот эпизод интонационно обрамляет первый танец, а также выводит на кодую всего танцевального цикла, образуя «малую» арку. Сам же «Танец 1» – *Allegro* – наиболее свободный и импровизацион-

ный по строению из всего танцевального цикла. Первый раздел танца (А) представляет собой трехчастную конструкцию (а в а) и построен на характерных для Брауэра афро-кубинских ритмах. Однако имеют место перебивки на материале «Прелюдии». Второй раздел (*Un poco sostenuto*, 88-92) вводит два важных элемента – триольное движение, а также интонацию «Танца № 2». Эпизод *Evocacion* (М=72–76) замедляет общее движение, заставляя героя задуматься, а в последующей репризе происходит синтез обоих разделов и реплика вступительного раздела звучит с новой силой, призывая к еще большей и активной борьбе.

Далее композитор сбрасывает все напряжение танца, давая возможность осмыслить музыкальный материал и подготовиться в новому витку драматургического развития.

«Танец № 2» с первых же нот дает посыл к активному развитию. Многослойная фактура, состоящая из ритмизированного баса, аккомпанемента с секундовой интонацией, связывающей весь танцевальный цикл, и мелодии, построенной на элементе среднего раздела «Танца № 1», который на протяжении танца активно развивается. Хотя танец и построен на одной теме, его можно считать двухчастным, так как в процессе развития тема обретает новые, более лирические черты.

Далее следует драматургический перелом во всем танцевальном цикле – вместо активных танцев автор дает два заклинания подряд. После флажолетного раздела *Lento*, с вкраплениями темы «Танца № 2» идет развитие совсем другой образной сферы – сферы божественного. И хотя композитор использует тематический материал танцев, трактовать их следует иначе – как то, над чем герой не властен, что выходит за пределы его возможностей. Композитор использует приемы скрытой полифонии, что и делает восприятие этой музыки более существенным. После такого развития кардинально меняется образ героя – вместо ложных представлений он обретает подлинную силу.

И, таким образом, финальный «Танец № 3» является лирическим центром всего танцевального цикла – герой обретает некоторое спокойствие и равновесие. Фактура, ритмика, интонации непосредственно вытекают из всех предыдущих частей цикла, однако все идет на *р* или *tr* и огромную роль играют «полутона».

Однако, развязка танцевального цикла наступает с вторжением потусторонних сил (на материале заклинания). Вновь звучит призыв к ритуалу, и через каденцию на материале прелюдии наступает итог – торжество героя, выдержавшего испытание. Coda замыкает тематический круг всего большого цикла. Для всестороннего понимания стиля композитора следует отметить, что Лео Брауэр дает весьма подробные и четкие авторские указания для исполнения его произведений (в этом плане композитор следует примеру импрессионистов, и в частности Равеля).

Таким образом, мы можем выявить специфику преломления в творчестве Лео Брауэра игрового начала, путь развития героя от драматического к лирическому, что характерно для некоторых произведений Лео Брауэра, выявить методы развития музыкального материала

Обращение к творчеству Лео Брауэра в исполнительской практике современных гитаристов не случайно. Среди современных композиторов, пишущих для гитары не часто можно встретить столь глубокое и всеобъемлющее понимание природы инструмента, его специфики, тембровых и колористических возможностей, которое сочетается с яркой творческой самобытностью, высочайшим уровнем организации музыкальной формы произведений, глубокое проникновение в национальные традиции и обогащение их мировым опытом в области композиции. Лео Брауэр относится к категории композиторов – интеллектуалов, что делает его музыку глубоко концептуальной с одной стороны, но доступной пониманию «широкой» публики с другой. Следует отметить еще одну грань дарования Лео Брауэра – это дирижирование, что позволяет ему сочинять в самых разных стилях, направлениях и формах, использовать оркестровые приемы музыкального письма. В своем творчестве, в разные его периоды, композитор обращается к разным композиторским стилям, не останавливаясь на какой – либо одном, а синтезируя их в своем творчестве.

Таким образом, на фоне неоромантического начала, в творчестве композитора проявились черты таких контрастных стилевых направлений, как неофольклоризм, барокко, импрессионизм, что позволяет говорить о синтезе различных стилевых моделей и делает достижения мастера открытыми для дальнейшего осмысления и понимания современными гитаристами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. / Б. Асафьев. – В 2-х т. – Л. : Музыка, 1971. – 163 с.
2. Видаль Р. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией / Р. Видаль. – М. : Музыка, 1990. – 32 с.
3. Волков В. Проблемы репертуара классического гитариста в России / В. Волков // Гитаристъ. – М., 1998. – № 1. – С. 35.
4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Исследование, 1994. – 156 с.
5. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору / В. Г. Москаленко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: сб. ст. – Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. – К., 2002. – С. 10-17, 51.
6. Ульянов Н. Интервью с Лео Брауэром / Н. Ульянов // Гитаристъ. – Москва, 2002. – № 1. – С. 18-20.
7. Cooper, C. Leo Brouwer and the New-romantism / C. Cooper // Classical guitar.-London, 1985.-Vol.3.-№ 10.-P.13-17

КОЧНЕВА Татьяна. СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГИТАРНОГО ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИМЕРЕ ДИПТИХА RITO DE LOS ORISHAS). Представлен творческий портрет Лео Брауэра; на основе анализа диптиха Rito de los Orishas установлены черты стиля композитора.

Ключевые слова: гитарное творчество, гитарный репертуар, композиторский стиль, исполнительская версия.

КОЧНЕВА Тетяна. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГИТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА (НА ПРИКЛАДІ ДИПТИХУ RITO DE LOS ORISHAS). Надається творчий портрет Лео Брауера; на основі аналізу диптиху Rito de los Orishas, встановлені риси стилю композитора.

Ключові слова: гітарна творчість, гітарний репертуар, композиторський стиль, виконавська версія.

KOCHNEVA Tatiana. PECULIARITIES OF STYLE OF GUITAR PIECES BY LEO BROUWER (ON EXAMPLE OF THE DIPTYCH “RITO DE LOS ORISHAS”). The creative portrait of Leo Brouwer on the basis of an analysis of the diptych “Rito de los Orishas” is given, the features of composer’s style are determined.

Keywords: guitar art, guitar repertoire, musical style, performance version.