

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 композитора<sup>1</sup>.

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 невостребованный (или маловостребованный) в профессиональном искусстве. Само ее существование многократно по-

---

<sup>1</sup> 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 первозданном виде. По словам Лео Брауэра, африканская культура всегда являлась источником его вдохновения и влилась в качестве некой 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 произведениях<sup>2</sup>, что позволяет сделать следующий вывод: тип героя – преобразователя Вселенной и

---

<sup>2</sup> 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.