

**СТИЛЬ ГИТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЭРА
(НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО)**

Целью статьи является рассмотрение индивидуально-стилевых особенностей гитарных композиций Л. Брауэра с точки зрения исполнительских проблем, что в концентрированном виде отражено в Сонате для гитары соло. Предметом изучения выступает фактурно-стилевой комплекс анализируемого произведения, а также версии его исполнительского претворения у Дж. Брима, А. Дезидерио, М. Дылла.

Творчество и исполнительство Л. Брауэра лишь в последнее время становится предметом специального изучения в академической гитаристике, преимущественно, зарубежной [2; 3; 4; 5; 6; 7]. В данном же аспекте – с точки зрения претворения специфики и универсальных качеств гитарного письма – его крупные сочинения, в т.ч. и Соната, изучены мало.

Соната, посвященная английскому гитаристу Джулиану Бриму, написана в 1990 г. и входит в концертный репертуар многих известных музыкантов. Эффектное и виртуозное произведение требует от исполнителя высокой технической оснащенности. Поэтому Соната включается в список обязательных или рекомендуемых произведений, исполняемых в программах многих престижных конкурсов: Международный гитарный конкурс (Александрия, Италия), Международный гитарный конкурс «Силезская осень» (Тыхы, Польша), Международный гитарный конкурс имени Карла Шейдта (Вена, Австрия) и др.

Для понимания композиторского замысла Сонаты Л. Брауэра первоначальным импульсом может стать жанровая основа произведения, которая заложена в программных названиях частей. В них можно выявить сразу несколько смыслов – стиливые установки и композиционные идеи. Соната состоит из трех частей, каждая из которых сопровождается названием с точно сформулированной жанровой и стиливой программой: 1-я часть – «*Fandangos y Boleros*», 2-я часть – «*Sarabanda de Scriabin*» и 3-я часть – «*La Toccata de Pasquini*». И если название первой части указывает на первичные жанровые признаки, ритмическую основу и характер исполнения, то остальные кроме

жанровых указаний содержат стиливые установки – посвящение русскому композитору XX в. А. Скрябину и итальянскому композитору XVII в. Б. Паскуини.

Традиционная трехчастность цикла реализует идеи действовани-я – медитации – игры и воплощает в наиболее обобщенном виде драматическое и лирическое начала. Но композиторское решение этого цикла далеко от классического эталона. Соната как жанр в целом не является титульной разновидностью творчества Л. Брауэра-композитора (у него их всего две – данная и для виолончели соло, созданная еще в 1960 г.).

При более детальном рассмотрении жанровой модели данной Со-наты можно выявить некоторые весьма значимые черты жанра сю-иты. «Ослабленную» сонатность можно назвать главной жанровой особенностью этого произведения, что отражает общую тенденцию жанрового синтеза в музыке конца XIX – XX вв. Возврат к сюитности в рамках в целом сонатной циклической композиции был обусловлен большей свободой и гибкостью сюитного жанра, тем более, что в сю-ите легче реализуется принцип программности, мало характерный для «строгой» сонаты.

Темповое соотношение частей в Сонате Л. Брауэра корреспон-дирует с сюитным подтекстом композиции. Медленное, импровиза-ционное вступление к первой части (фанданго), за которым следует основной раздел первой части уже в подвижном темпе (болеро), ри-туальность медленной, замирающей второй части (сарабанда), и в за-вершении цикла блестящий, виртуозный финал (токатта). Схемати-чески соотношение темпов в сонате можно изобразить так:

1-ая часть		2-ая часть	3-я часть
<i>Fandangos</i>	<i>Boleros</i>	Sarabanda	Toccata
(Preambulo)	(Alla Danza)	Sarabanda;	Allegro Vivace;
Lento;	Allegretto;	♩ = 60...69	♩ = 88...96
♩ = 56...60	♩ = 88...100		

Таким образом, соотношение темпов данного сонатного цикла полностью соответствует сюитному жанру. Кроме того, подтвержде-нием двойственности жанровой модели этого произведения служат программные названия каждой из частей, которые лишний раз гово-

рят о присутствии черт танцевальной сюиты: 1-я часть – «Fandangos (аналог прелюдии) у Voleros (аналог алеманды)», 2-я часть – «Sara-banda de Scriabin» (собственно сарабанда) и 3-я часть – «La Toccata de Pasquini» (аналог жиги).

Явные признаки сюитности барочно-танцевального типа сочетаются в Сонате с логикой сонатно-циклического становления. Прежде всего – это наличие сквозной лейт-темы, появляющейся впервые в «Фанданго» (7 т., авторская ремарка “ritmico e mosso”¹). Эта тема (фактически лейт-мотив) пронизывает фактуру всей 2-ой части, в которой она является основной (5-6, 9-10 тт. и т.д.). В 3-й части тема варьируется. Автор меняет всего лишь одну ноту, чем меняет общий тон этой темы во всей третьей части. Постепенно, двигаясь к коде, лейттематизм оттесняет основные темы третьей части. Перед репризой она приобретает черты цитаты, достигая в данной точке наибольшего напряжения (98–99, 102 тт.).

Область драматического раскрыта в первой части Сонаты, где обычно в условиях динамичной сонатной формы противодействуют активная главная и лирическая побочная темы. Л. Брауэр преподносит здесь драматическое «соперничество» двух жанровых сфер из одной этнической группы танцев – испанское болеро и фанданго. По природе эти танцы обладают разными характерами образности. Фанданго – любовная парная пантомима и болеро – горделивый парный танец. Черты обоих танцев проявляются на протяжении всей части, несмотря на то, что автор достаточно четко проводит границу между ними, отдавая предпочтение в развернутом вступлении жанру фанданго, а в экспозиции – болеро. Так, интонационный материал *Preambulo* «прорастает» в дальнейшем в разработке, приобретая при этом более четкие танцевальные ритмо-формулы.

В композиционном отношении первую часть можно достаточно условно уподобить сонатной форме, что схематически выглядит следующим образом:

¹ Здесь и далее ссылки на нотный текст даны по изданию: Brouwer L. A Julian Bream Sonata para guitarra sola / L. Brouwer // Deposito Legal : M. 7111 – 1992. – I. S. B. N. : 84-7893-003-7.

Preambulo	Danza		Alla Danza	Coda	
Вступление	Экспозиционный раздел		Разработка	Реприза	Кода
	Г.П.	П.П.	на материале П.П. и вступления	Г.П.	темы П.П., Г.П., вступления
тт. 1 – 12	тт. 29 – 41		тт. 42 - 71	тт.72 – 112	тт.113 – 133

Но 1-я ч. не является «стандартным» сонатным *allegro*. Этому сопротивляется характер экспонирования и развития тематического материала, подчиненный чрезвычайно популярному в гитарном музицировании приему варьирования. Обращает на себя внимание факт отсутствия в репризном разделе материала двух тем; побочная тема оказывается «оттесненной» в коду, обозначенную в нотном тексте соответствующей ремаркой самого автора – Coda. В музыке эта грань ощущается очень четко: здесь Л. Брауэр вводит стилистически чужеродный ей элемент – цитату из Шестой («Пасторальной») симфонии Л. ван Бетховена и повторяет еще дважды отдельно ее мелодическую линию, чтобы закрепить до-мажорное окончание этой части цикла (введение новой темы в коде сонатной формы – типично бетховенский прием). Авторская ремарка поясняет использование данного полистилистического приема: «*Beethoven visita al Padre Soler*».

Свой метод композиции в области тематизма Л. Брауэр излагает следующим образом: «Четыре ноты дают мне предтекст для написания произведений больших размеров» [2, с. 3]. В этом смысле первая страница текста Сонаты является «интонационным конспектом» всего цикла. Только в начальном мотиве пять нот си – до диез – фа – си бемоль – соль. К ним добавлен остро-диссонирующий ход на нисходящую большую септиму ре диез – ми. Из первого мотива впоследствии вырастет тема болеро, второй мотив на протяжении этой части Сонаты всегда будет отождествляться с темой вступления. Третий мотив соль диез – фа диез – фа диез – соль диез – ля диез – соль диез – си – соль диез (т.7) станет лейт-темой, объединяющей все три части этого цикла, таким образом, создавая арочные связи. Жанровую определенность они получают благодаря метро-ритмическим особенностям фанданго и болеро (с приметами испанского и кубинского вариантов).

Для исполнителя в этой части сонаты существенную роль играет не только процесс интонационного прорастания, но и драматургия темпов, метрических смен и острота остинатых ритмических рисунков. В фанданго – это трехдольный метр в размерах 6/8 и 3/4, подвижный темп, свойственный андалузской разновидности этого танца пунктирный ритм. Для болеро – это трехдольный размер, умеренный темп плавного покачивания. Композитор стремится довольно точно указывать динамические, темповые и штриховые приемы игры в ремарках, включая даже продолжительность звучания частей и произведения в целом. Для ритмической работы композитора в 1-ой ч. показателен раздел «Danza», где в тактах 28 – 29 происходит смена размера с трех четвертей на шесть восьмых. Композитор группирует шестнадцатые по три ноты, а многочисленные синкопы и слиговые звуки «сбивают» слух на размер двенадцать шестнадцатых, после чего те же синкопы превращаются в обычные метрически сильные и относительно сильные доли.

Вторая часть «Sarabanda de Scriabin» реализует сразу два важнейших аспекта композиторского замысла. Подобно предыдущей части, основанной на испанских танцевальных жанрах и включающей приемы полистилистики, вторая часть раскрывает с другой стороны тот же авторский фактурно-тематический «сценарий».

Жанрово-интонационной основой становится на этот раз другой испанский танец – сарабанда. Причем Л. Брауэр обращается не к традиции подвижных, салонных ее разновидностей, а к наиболее распространенным видам погребально-церемониальных сарабанд с их сосредоточенными, эмоционально сдержанными состояниями. Очевидно, что в данном случае иного выбора быть и не могло: вторая часть сонаты по образному статусу является драматургическим центром в цикле. Характер скорбной лирики, траурного шествия, полностью соответствует мемориальному характеру этой части сонаты. Это – еще один из упоминавшихся выше важных аспектов композиторского замысла. Трагую музыку как мемориал, «посвящение памяти» А. Скрябина, Л. Брауэр с одной стороны прибегает к сарабанде как к жанру с соответствующей семантикой, а с другой стороны – к приему стилизации, «работы по модели». В то же время Л. Брауэр остается верен собственному, заявленному с самого начала лейт-ин-

тонационному комплексу. Из вступления к первой части сонаты сюда проникает трихордовая попевка на основе б.2 и м.3. Она становится основой интонационно-мелодического содержания музыки второй части (5–6, 9–10 тт. и т.д.).

Небольшая по объему вторая часть Сонаты композиционно соответствует трехчастной форме:

А	В	А1
тт. 1 – 22	тт. 23 – 37	тт. 38 – 52
Орг.пункт F -----		

В первом разделе проявляются все признаки жанра сарабанды – медленный темп, трехдольный метр (3/4), акцент на второй доле такта. Нижний слой фактуры, выполняющий роль аккомпанемента, состоит из чередования трех звуков (фа, соль, ля) но не подряд, а с переносами в диапазоне более двух октав. Неизменным по высоте остается лишь о.п. F. На него наслаиваются короткие мелодические мотивы, интонационно производные от основного тематического материала Сонаты. Но при этом весь музыкальный материал как бы встраивается в новую стилистическую среду. Суть ее заключается в том, что в основе этой части лежит доминантообразная диссонирующая гармония, т.н. «прометеев аккорд» (нонаккорд с расщепленной квинтой). У Л. Брауэра он строится in F – “фа – ля – до бемоль – до диэз – ми бемоль – соль”. Особенно четко он прослушивается во втором разделе, попадая из разряженной, почти «невесомой» фактуры в плотные аккорды (23-24, 25-26 тт.). Здесь практически все мелодические фразы встраиваются в аккордовую концепцию поздне-скрябинского типа, ничем ее не нарушая. Для исполнителей Л. Брауэр предусмотрел оригинальную перестройку шестой струны «ми» вверх на полтона, при которой фамажор «Сарабанды» звучит плотнее и напряженнее.

Третья часть – «La Toccata de Pasquini» представляет собой виртуозный финал, кульминацию всего произведения. Жанр токкаты наилучшим образом вписывается в концепцию финала брауэровской Сонаты. Для гитарного репертуара этот жанр сравнительно молодой. Токката получила распространение в оригинальной гитарной музыке только в XX в. (если не брать во внимание транскрипции лютневых

токкат, которые создавались еще в XVI в.). Л. Брауэр – первый гитарный композитор, который обратился к токкате в своем творчестве. За ним последовали Н. Кошкин, С. Ассад, Р. Диенс. В интерпретации Л. Брауэра этот жанр получает новые очертания, преломляясь сквозь призму уникального композиторского языка.

По своей природе токката виртуозна, ее задача – демонстрация технических возможностей игры. Посвящая свою токкату Б. Паскуини, Л. Брауэр не пытается стилизовать языковые особенности музыки того времени, а лишь воссоздает атмосферу токкатно-концертирующего барочного стиля. Сложные пассажи, арпеджио, репетиции с постоянно изменяющейся метрикой тактов требуют от исполнителя технической свободы и физической выносливости.

В качестве заключительной части сонатного цикла «Токката» по своей функции синтетична и содержит реминисценции предыдущих тем. Ее средний раздел возвращает нас к «Сарабанде», в рамках темы которой звучит и лейтмотив. В конце сокращенной репризы дана резкая остановка («пустой» такт), после чего следует цепь аккордовых арпеджио в духе барочной инструментальной фантазии. Кульминацией финала является последний пассаж, исполняемый в максимально быстром темпе (122–124 тт.).

Для анализа интерпретационных версий Сонаты Л. Брауэра необходимым условием является соотношение уртекста (композиторский нотный текст и его редакция, данная самим автором) и исполнительских стилизованных (реально-звуковых) версий, зафиксированных в аудиозаписях. По Е. Либерману [1, с. 190], есть несколько факторов, обеспечивающих постоянное увеличение количества вариантов композиторского (композиторско-редакторского) уртекста: актуальность, ценность музыкального произведения; постоянное появление современных исполнителей, которые вносят данное произведение в свой репертуар; возможность варьирования интерпретации во время каждого нового «живого» исполнения.

В данной статье уртекст Сонаты Л. Брауэра рассматривается в отношении с исполнительскими текстами, представленными в версиях Дж. Брима, А. Дезидерио и М. Дылы – исполнителей, относящихся к разным школам и обладающих разными творческими кредо по отношению к своему инструменту.

Дж. Брим, которому автор посвятил Сонату, исполняет ее в свойственной английской гитарной школе академической (классической) манере (запись EMI Classics, 1993). Суть этой манеры сводится к трактовке гитарного звукоизвлечения и звуковедения в духе широко понимаемой барочной аутентичности. Гитара в звуковом плане отождествляется с лютовым и клавесинным «щипковым» акустическим тембром с минимумом градаций в области звукового колорита, графичностью и четкостью фактурного рисунка голосов.

Придерживаясь этой манеры, Дж. Брим весь арсенал исполнительских средств – динамику, артикуляцию, агогику, штриховую технику – направляет на воссоздание рельефной, дискретной по звуковедению линейно-полифонической стороны фактурного письма, играющей в Сонате Л. Брауэра ведущую роль. Для отчетливости в показе рельефных тематических и дополняющих фоновых образований, которые у Л. Брауэра постоянно перетекают друг в друга на основе вариантной импровизационности, Дж. Брим позволяет себе более медленные, чем указано автором, темпы в быстрых крайних частях, особенно, в «Токкате».

В свободной артикуляционной манере, с обилием рубато Дж. Брим исполняет «Preambolo» к 1-ой ч. распространяя, хотя и в более сдержанном виде, этот ритмо-темповый прием и на изложение тем фанданго и болеро. Танцевальные темы для исполнителя характерны тем, что содержат типовые ритмоформулы, которые он стремится сохранить в неизменности, применяя рубато лишь в связках и переходах между ними, в пассажах, арпеджио и речитациях. Сарабанда в исполнении Дж. Брима, как представляется, более всего соответствует брауэровскому уртексту. Здесь в силу специфики «диагональной» фактуры, где господствует скрытое голосоведение, важен каждый звук, его отчетливость и связь с общим звуковым комплексом, что и зафиксировано автором в его редакторских ремарках.

Итальянский гитарист А. Дезидерио исполняет Сонату Л. Брауэра, трактуя ее музыку с собственных позиций (запись Frame, 1995). А. Дезидерио, как и Дж. Брим, принадлежит к аутентистам – направлению национальных гитарных школ, сложившихся в Европе и Латинской Америке ближе к концу XX в.. Однако «аутентизм» А. Дезидерио связан, в отличие от Дж. Брима, с итальянской традицией, где ведущую

роль играло уподобление гитары оркестру, в первую очередь, струнно-смычковой его группе. Легатная выразительность и «полетность» звучания инструмента отличает исполнение всех трех частей Сонаты Л. Брауэра в версии А. Дезидерио.

Как представляется, данная версия наиболее близка авторскому уртексту. Исполнитель максимально точно соблюдает все авторские указания, вплоть до хронометража. При этом проявляется и важнейшая стилевая составляющая гитарного письма Л. Брауэра, неоднократно подчеркиваемая самим автором произведения: гитара – мини-оркестр, которому подвластна любая стилистика и связанная с ней техника письма. Такие «недостатки» инструмента, как его «тихая» динамика, единообразие в громкостных процессах, гулкое резонирование корпуса, при умелом использовании ресурсов гитары композитором и исполнителем оборачиваются ее достоинствами.

Оба создателя музыкальных текстов Сонаты – Л. Брауэр как композитор и А. Дезидерио как исполнитель – раскрывают специфику и неповторимость гитарного звучания в сочетании с универсализацией качеств инструмента. Во всех частях Сонаты А. Дезидерио, вслед за Л. Брауэром, мастерски пользуется «компенсаторами» типовых свойств гитарного тембра и щипковой природы звукоизвлечения. «Тихая» динамика преодолевается за счет подчеркивания частых фактурных смен, которые особенно характерны для первой части. Во второй части А. Дезидерио демонстрирует типично гитарный вариант остинатной основы сарабанды, выявляя в этой стилизации черты, идущие от первооснов – самого фольклорного генезиса танца-шестивия.

В «Токкате» А. Дезидерио добивается максимальной связности в выстраивании мелодической линии, создавая в некоторых местах аллюзию струнно-смычкового звучания, что в целом характерно для его исполнительского стиля. Тщательная продуманность фразировки в исполнении регистрово разобщенных тематических и фоновых элементов фактуры позволяет А. Дезидерио добиться эффекта глубины (стереофоничности) в показе оркестрово трактуемых автором компонентов изложения, что в меньшей мере свойственно «клавесинной» манере гитарной игры у Дж. Брима. Стиль исполнения Сонаты А. Дезидерио в целом можно определить как универсально-оркестровую трактовку фактуры оригинала.

Польский гитарист М. Дылла в Сонате Л. Брауэра, придерживаясь в целом авторских указаний, стремится подчеркнуть эмоционально-игровую сторону сочинения (запись RTVE, 2003). Везде, где это возможно, тематические рельефы и даже пассажи М. Дылла исполняет в своеобразной, свойственной славянскому стилю и идущей, несомненно, от фортепианной музыки Ф. Шопена песенно-декламационной манере. Это (в частности, в 1-ой ч. Сонаты) не противоречит замыслу автора: ведь фанданго и, особенно, болеро – это танцы-песни, если взять их фольклорное бытование. Даже в «Сарабанде» решенной Л. Брауэром в духе скрябинской нонаккордовой моновертикали с остинатным фоном из трех нот, польский гитарист находит песенность, претворяя это через выразительное легато в интонировании мелодических образований, в том числе и трех опорных звуков.

В «Токкате» виртуозное начало, связанное с непрерывным моноритмом, М. Дылла сочетает с подчеркнутым контрастом в показе реминисценций тем предыдущих частей, как бы растворяет звучность всего тематического комплекса Сонаты в исполненном на едином дыхании заключительном пассаже. Стиль М. Дыллы в исполнении Сонаты Л. Брауэра в самом общем плане можно определить как романтический, что не чуждо и мироощущению самого автора и, безусловно, присутствует и в Сонате.

ВЫВОДЫ. Соната для гитары соло Л. Брауэра в области композиции и драматургии, фактурного письма показательна не только для стиля выдающегося кубинского гитариста и гитарного композитора, но и для гитарной музыки академического толка, окончательно сформировавшейся к концу XX в. Трактуя гитару в единстве ее специфических и универсальных свойств и возможностей, композитор демонстрирует в Сонате жанровые и стилевые комплексы, не новые для других инструментальных стилей, например, фортепианного или струнно-смычкового, но специально отобранные и художественно скомпонованные с учетом широких возможностей инструмента. Жанровая и стилевая содержательность, выстроенность формы произведения, точный учет специфики фактуры гитарного письма делают Сонату благодатным объектом для исполнительских интерпретаций. Обращаясь к материалу этого во-многом эпохального для современной гитарной культуры произведения, выдающиеся исполнители –

Дж. Брим, А. Дезидеріо, М. Дылла – знаходять в ньому моменти, відповідаючі їх власним стилевим установам, створюючи різні, але художньо переконливі виконавські тексти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Либман Е. Творча робота піаніста над авторським текстом / Е. Либман. – М. : Музика, 1988 – 234 с.
2. Betancourt R. A close encounter / R. Betancourt // New-York : Guitar review. – 1998. – №112. – P.1-5
3. Bogdanovic D. Counterpoint for guitar/ D. Bogdanovic // Ancona : Berben. – 1996. – P. 17-22.
4. Cooper C. Leo Brouwer and the New-romantism / C. Cooper // London : Classical guitar. – 1985. – Vol.3. – № 10. – P. 13-17.
5. Duncan C. A modern approach to composite classical guitar / C. Duncan // W. Bluemound : Hal Leonard Corporations. – 1996. – P. 5-25.
6. Pinciroli Leo Brouwer's works for guitar. Part I / Pinciroli // London : Classical guitar. – 1989. – № 77. – P. 4-11
7. Pinciroli Leo Brouwer's works for guitar. Part II / Pinciroli // London : Classical guitar 1989. – № 78. – P. 20-26

ЧУБАРЕНКО Александр. СТИЛЬ ГИТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА СОНАТЫ ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО). Рассмотрено крупное циклическое произведение выдающегося представителя современной академической гитарной культуры, выявлены особенности его композиции и драматургии, специфики гитарного письма, проанализированы интерпретационные версии сочинения представителей трех национальных школ – Дж. Брима (Великобритания), А. Дезидеріо (Италия), М. Дыллы (Польша).

Ключевые слова: гитарный стиль, интерпретация, музыкальный текст – композиторский, исполнительский.

ЧУБАРЕНКО Олександр. СТИЛЬ ГИТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ СОНАТИ ДЛЯ ГИТАРИ СОЛО). Розглянуто великий циклічний твір видатного представника сучасної академічної гітарної культури, виявлені особливості його композиції та драматургії, специфіки гитарного письма, проаналізовані інтерпретаційні версії твору представників трьох національних шкіл – Дж. Брім (Великобританія), А. Дезідеріо (Італія), М. Дилла (Польща).

Ключові слова: гітарний стиль, інтерпретація, музичний текст – композиторський, виконавський.

CHUBARENKO Aleksandr. LEO BROUWER'S GUITAR CONTEXTURE STYLE (FOR INSTANCE PERFORMING ANALYSIS OF "SONATA PARA GUITARRA SOLA"). It was examined large cyclic piece of famous representative of contemporary academic guitar culture. It was detected features of his composition and dramaturgy, specificity of guitar contexture. Also, It was analyzed interpretational versions of three representatives of different national performing guitar school – Julian Bream (Great Britain), Aniello Desiderio (Italy), Marchin Dylla (Poland).

Keywords: guitar style, interpretation, musical text – composer's text, performer's text.

УДК 78.03: [78.071.1:787.61]

Максим Трянов

НОВАЯ КОСМОГОНИЯ В МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ «ВЕЧНОЙ СПИРАЛИ» ЛЕО БРАУЭРА

Космогонический процесс неотделим от перевозвукa, сопровождающего образование неба и земли, возникновение космоса из хаоса. При этом звук, или звуки, рождающиеся в момент космогенеза, а затем сопутствующие каждому новому циклу космического времени, сразу гармоничны, это – музыка.

Из «Люйши Чуньцю» – "ВЕСНЫ И ОСЕНИ ГОСПОДИНА ЛЮЯ" – памятника древнекитайской письменности, III в. до н. э.

XX век стал переломным для человечества. В результате грандиозных изменений в экономике, политике, идеологии, культуре, науке, технике, медицине, мировоззрение кардинально изменилось. Мир искусства не мог не отреагировать на подобные изменения. В этом отношении творчество Лео Брауэра очень показательно, так как этот художник сумел выработать такой музыкальный язык, который со-