

УДК 780.8:780.614.131:78.071.1ВіллаЛобос:78.09(81)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318646

ФІЛАТОВА Т. В.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2024

«ДВНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ» ДЛЯ ГІТАРИ ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ

Цикл «Дванадцять етюдів» для гітари соло Ейтора Вілла-Лобоса розглянуто з позицій взаємодії автентичних бразильських та академічних європейських (барокових, романтичних, модерністських) жанрово-стильових моделей творчості. Враховано історіографічну інформацію, а також певні події з творчої біографії митця, що висвітлюють його схильність до гітарної музики у народно-побутовому та академічному напрямках. Визначено вплив числених етно-експедицій Е. Вілла-Лобоса по різних штатах Бразилії для знайомства з особливостями музики різних народностей, їх інструментами, навичками гри та орфеонічним співом. Охарактеризовано роль обрядових практик, карнавальних звичаїв, музики бойових мистецтв, темброве та ритмо-інтонаційне багатство вітчизняної культури. Розкрито специфіку авторських пошуків нової лексики, підґрунтям якої слугували ідіоматичні ресурси гітари. Запропоновано аналітику винайдених зв'язків морфології модерністського композиторського мислення зі створеними автором засобами гри на інструменті. Розкрито особливості оперування прийомом фіксації та ковзання однакових позицій на грифі з використанням відкритих струн. Визначено наслідки цієї техніки, що призводять до формування октатонічних звуковисотних явищ, притаманних музиці багатьох європейських композиторів доби модернізму. Простежені стильові перетини звукотворчості: увага до фонічних, колористичних, тембрових якостей звуку; ритмічні новації як чинники імітування архаїчних шарів та племінних ритуальних традицій стародавніх місцевих культур; повернення до лексики майстрів минулої доби; артикуляція фольклорних джерел та їх стилізованих моделей. Вивчено жанрові елементи шоро, танго, самби, капоейри, амазонських мелодій і горлового співу корінного населення країни, іспанського андалузького ладоутворення. Простежено імітації народних інструментів кавакінью, кайпіро, берімбау, амазонських флейт, а також голосів навколишнього світу як елементів бразильського звукового ландшафту.

Ключові слова: бразильська гітарна музика, етюди Е. Вілла-Лобоса, виконавські прийоми, жанрові традиції, шоро, капоейра, стильові взаємодії.

Вступ. В історії гітарної музики увага до циклу етюдів як системного каталога засобів вдосконалення виконавської майстерності невпинно зростала протягом останніх століть. Академічні традиції стрімко підвищували запити не тільки до технічного арсеналу, але й до художніх складових нових зразків жанру. Перед віртуозами і композиторами ці додаткові виклики відкривали перспективи вражаючих концертних презентацій. Масштаби циклічних задумів коливались від декількох ла-

конічних мініатюр до 60-ти розгорнутих композицій. Згадаємо лише найбільш відомі у гітарному середовищі імена авторів: Діонісіо Агуадо, Франсиско Таррега, Фернандо Сор (Іспанія); Фердинандо Каруллі, Мауро Джуліані, Маттео Каркассі, Луїджі Леньяні, Анжело Жилардіно (Італія); Антон Діабеллі (Австрія); Джон Дюарт (Велика Британія); Франсіс Клейнъянс (Франція); Душан Богданович (Сербія); Ейтор Вілла-Лобос, Радамес Гнатталі (Бразилія); Абель Карлеваро (Уругвай); Лео Брауер (Куба) тощо. Переважна більшість авторів були професійними виконавцями. У ХХ ст. найвпливовішим опусом виявились «Дванадцять етюдів» для гітари соло Ейтора Вілла-Лобоса. Світове визнання та постійна сценічна затребуваність циклу забезпечується комплексом суттєвих переваг — модерністською лексикою композитора, збагаченою ритмо-інтонаційними автентичними елементами бразильської культури, у поєднанні з віртуозністю, наявністю новітніх оригінальних прийомів, високими художніми якостями музики та її жанрово-стильовим розмаїттям.

Аналіз останніх досліджень. Серед наукових досліджень, присвячених вивченню сторінок гітарної творчості Ейтора Вілла-Лобоса, виокремимо певні напрями дослідження циклу «Дванадцять етюдів». В контексті створеної у ХХІ столітті низки архівно-пошукових проєктів, що дозволили віднайти давно втрачені манускрипти, розшифрувати і порівняти їх з пізніми виданнями, встановити хронологічні деталі [Amorim, 2019], були значно розширені каталоги нот, аудіозаписів виконання творів, збагачені підходи до методики гри, деталізовані технічні прийоми [Carlevaro, 1987, 1988; Melo, 2018; Mello, 2019]. Поряд з редагуванням та перевиданням відомих праць монографічного характеру [Mariz, 2004], опубліковані актуальні дослідження [Amorim, 2007]. Музей Вілла-Лобоса (Ріо-де-Жанейро) ініціював появу нових наукових напрямків дослідження творчого спадку композитора під впливом директора інституції, бразильського гітариста Турібіо Сантоса [Santos, 1975; Pereira, 1984]. Попри наявність сучасних інноваційних матеріалів про гітарні етюди бразильського майстра [Amorim, 2007; Zigante, 2011; Furtado, 2010; Turbenson, 2012] перевага надається історіографічним та виконавським аспектам. Фабіо Занон констатує у стані науки сьогодення дефіцит рефлексій над проблемами гармонічного та морфологічного аналізу [Zanon, 2011]. Цей науковий дискурс вбачається вельми перспективним та актуальним, враховуючи досягнення бразильських музикологів, а також посилення на попередні статті автора про жанрові аспекти гітарного мистецтва Бразилії [Філатова, 2024] та публікації українських вчених про фортепіанну музику композитора [Жорнікова, 2021] і його «Бразильські бахіани» [Чистова, 2024].

Мета статті — виявити у циклі «Дванадцять етюдів» для гітари соло Ейтора Вілла-Лобоса метроритмічні та інтонаційно-мелодичні елементи бразильських жанрів у поєднанні з мовними новаціями та стильовими взаємодіями з академічними європейськими традиціями. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики циклу «Дванадцять етюдів» Е. Вілла-Лобоса з урахуванням специфічного напрямку модерністських пошуків музичної лексики, який охоплює оновлення ідіоматичних ресурсів інструменту через технічні прийоми виконання.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історичного, культурологічного, музикознавчого, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення етнічних першоджерел та жанрових рис бразильської музики, інтонаційно-мелодичних проявів і стильових взаємодій в творчості композитора, а також зв'язків морфології модерністського мислення з ідіоматикою нових прийомів гри на гітарі.

Результати дослідження. Ім'я бразильського композитора Ейтора Вілла-Лобоса (Heitor Villa-Lobos; 1887–1959, Ріо-де-Жанейро) увійшло у світову музичну історію як міфологема, віддзеркалення яскравих і плідних творчих контактів, мистецького звукового діалогу різних континентів, що свідчить про їхню культурну пов'язаність і водночас — художню незалежність. Твори композитора за часів його життя викликали парадоксально різні реакції: подив, ненависть, гострі дебати, захват. Їх ігнорували, відмовлялися виконувати. Автора вважали «іконоборцем, який знищує красу», а його музику — «імперією абсурду» [Mariz, 2004, p. 42]. Згодом дискусійність суджень змінилася безумовним міжнародним визнанням, зокрема: «Американці обох півкуль з гордістю шанують геніїв та особливо великого бразильського композитора, який багато років проживав у Нью-Йорку і, отже, своїм чудовим внеском заслугував велику популярність і надав нового блиску нашому місту, мистецтву столиці світу» [Mariz, 2004, p. 80]. Те саме можна сказати про реакції бразильської та європейської публіки. За часів дитинства композитора місцева культурна еліта у концертних залах захоплювалася італійськими оперними аріями Дж. Верді, клавіриним мистецтвом Й.-С.Баха. Неймовірною здавалася навіть думка про те, що «через 40 років у Парижі музика бразильця Ейтора Вілла-Лобоса здійснить фурор небаченої інтелектуальної могутності, що це несподіване оновлення дозволить розгубленому світу вперше побачити силу бразильської природи та душі» [Mariz, 2004, p. 12]¹.

Сторінки біографії композитора списані безліччю суперечливих і не завжди підтверджених сюжетів, вчинків, які шокують, особистих фантазій про події, привласнені з чужих історій для створення свого ексцентричного іміджу². Подібно до ефекту

¹ Цитату з монографії Васко Маріза наведено за 12-м ювілейним її виданнями, доповненим новою інформацією та аналітикою. Рукопис книги створено в 1946-1947 роках, перше видання та наступні доповнені версії португальською, іспанською, англійською, французькою мовами вийшли в різні часи: 1949 (Ріо-де-Жанейро), 1963 (Флорида), 1967 (Париж), 1970 (Вашингтон), 1977, 1982, 1986 (Ріо-де-Жанейро), 1987 (Мексика/Іспанія/Аргентина/Колумбія), 1989 (Італія), 2004 (Ріо-де-Жанейро), 2005 (Ріо-де-Жанейро). Російський переклад з французької (І. Лихачова, Г. Філенко, 1977) став 6-м і єдиним виданням, названим піратським і опублікованим без дозволу автора, як зазначено в післямові до ювілейного іспаномовного 12-го видання [Mariz, 2004, p. 214]. Книгу в початковій версії оцінювали як перший «іконографічний путівник сторінками життя справді національного музиканта» [там само, p. 217]. У передмові до ювілейної редакції вона охарактеризована як «фундаментальна біографічна праця, важливий етап у становленні цілого офіційного міфологічного канону навколо фігури Вілла-Лобоса» [там само, p. 7]. Кожне нове перевидання розширювалось архівними документами, ілюстраціями, дискографіями, бібліографічними джерелами. 2004 року монографія вийшла за сприяння Музею Вілла-Лобоса та Бразильської музичної академії в Ріо-де-Жанейро, на честь 45-річчя від дня смерті композитора. Варто зауважити, що сам композитор критично оцінював окремі епізоди життєпису у книзі Васко Маріза.

² У своїх паризьких інтерв'ю Вілла-Лобос розповідав про доколоніальні звичаї корінних народів Амазонії, де під час однієї з експедицій, за його зізнанням, він був узятий в полон диким племенем індіанців, слухав і записував їхній стародавній ритуальний спів, брав участь в обрядах і практиках антропофагії, переніс малярію. Втім, тоді його розповіді не ставилися під сумнів, хоча не були підтвержені документально і якийсь час були дискусійними автобіографічними курйозами на сторінках пізніших і навіть сучасних публікацій. Умберто Аморім згадує факт одного з перших викриттів подібних фантазій музиканта [Amorim, 2007]. Це стало можливим завдяки знахідці французької поетеси та журналістки Люсі Деларю-Мардрюс, яка випадково помітила в резиденції Вілла-Лобоса в Парижі у 1920-ті роки книгу німецького моряка та мандрівника Ганса Штадена про Бразилію XVI століття «Viagem ao Brasil» (1557). Автор книги у барвистих подробицях виклав історію свого викрадення місцевим індіанським племенем *tupí*. Вона у всіх деталях збігалася з подіями, згаданими

колажу вони вибудовують міфологію неординарної, епатажної особистості, що кидає виклик оточенню, за що багато колег з академічних кіл називали бразильця «музичним дикуном». Не слід при цьому забувати про глибокий пієтет Вілла-Лобоса перед музикою французьких, іспанських, польських авторів і, безумовно, захоплення спадщиною Й.-С. Баха. Ще в дитинстві, слухаючи прелюдії та фуґи з обидвох томів «Добре темперованого клавіра» у виконанні своєї тітки, композитор відчув захват від краси, стрункості та величі барокового поліфонічного мислення майстра. Значно пізніше «Бразильські бахіани» (1930–1945) стали найвідомішим відгуком автора на неокласичний дискурс творчості: в його сюїтах мовні елементи сучасного письма, ритмо-формули національно-побутових жанрів Бразилії злилися з бароковим «інтонаційним словником», експортованим історією європейської колонізації та закріпленням під час подальших процесів міжкультурного обміну.

Відомий уругвайський гітарист Абель Карлеваро у другому томі своєї дидактичної праці, присвяченої виконанню музики Вілла-Лобоса, пише: «Серйозною проблемою латиноамериканських музикантів, які вирушали вчитися до Європи, була необхідність вибирати певну школу, оскільки в той час у них не було автохтонної мови, яку вони могли би сміливо назвати своєю. Завдання Вілла-Лобоса полягало у створенні цієї ідіоми, для чого довелося пройти багатьма шляхами. Ритмічний спадок народу Бразилії становить основу його художньої творчості. Гітара поєднує в собі драйв цієї великої країни, будучи таким самим популярним проявом, як людський голос. Пізніше у Ріо він зібрав хорові концерти з десятків тисяч учасників, запросив мене до “Консерваторії орфеонічної пісні”, якою керував, де я відвідував заняття з ритміки. У них використовувалася велика кількість народних інструментів (деякі з африканської спадщини), привезених ним з індіанських сіл з усіх куточків країни. Ці інструменти необхідні для засвоєння національної ритмічної ідіоматики та поглиблення розуміння бразильської душі. Свого часу Вілла-Лобос також зауважив, що не вмів писати бразильську музику. Йому потрібно було свіже натхнення, яке б відвело його від європейських обмежень. Тому він вирішив здійснити поїздку величезними просторами своєї країни, щоб отримати з перших рук знання про різні форми народної музики та інструментів. Після повернення він заявив, що бразильська музика, музика його народу нарешті потекла його венами. Ці подорожі країною мрій були, безумовно, однією з найплідніших подій у його житті» [Carlevaro, 1987, p. 4]. Композитор записував народні мелодії всіх регіонів Бразилії, складав мапу географічних локацій своїх експедицій. Він прагнув вивчати фольклор із зануренням у природу та культуру країни, спираючись на власні інстинкти та враження. Музикант отримував їх від реального «звучання карти країни», відвідавши її «місто за містом, штат за штатом, ліс за лісом, щоб дослідити душу землі» [Aquino, 2000, p. 11], а вже потім систематизувати фольклор у каталогах, що стали етнографічним надбанням¹. Вілла-Лобос зізнався: «Я не ставлю бар'єрів та обмежень перед тропічним багатством, яке я несу в собі і яке інстинктивно передаю всьому, що пишу» [Carlevaro, 1987, p. 4].

у паризькому інтерв'ю композитора. Додамо, що на основі цього давнього сюжету у 1999 році було створено біографічний фільм-драму «Ганс Штаден» у спільному виробництві португальського продюсера і бразильського режисера – Луїшем Перейрою та Хорхе Невезом.

¹ У 1906 році молодий Вілла-Лобос подорожував північно-східними агломераціями Бразилії — Баїї та Пернамбуку, на місцевих фермах збирав фольклор мешканців пустельних сертан. Більшість фольклорних зразків композитор видав у шести томах практичного керівництва з вивчення фольклору «Estudofolclórico» (1932).

Наративом бразильської музичної мови для композиторів служила строката картина жанрів північно-східних та південно-східних регіонів країни і, в першу чергу, їхня специфічна, запаморочлива ритмічна складність. Наприклад, базова пунктирна структура хабанери перетворюється на характерний ритм байао¹ (жанрове ім'я має топографічну прив'язку до північно-східної землі Баїя), в якому артикулюється синкопа через лігу між другим та третім звуками. Саме такий ритм є головним компонентом, що поєднує ідентичності всіх корінних жителів і народностей північно-східних бразильських провінцій, з урахуванням їхнього африканського та іберійського коріння. В повсякденній музичній практиці сільської глибинки відчуваються афро-бразильські витоки жанру *маракату*², привнесені з ангольської обрядової культури коронації та які відсилають до колоніальної архаїки міської карнавальної ходи вулицями Ресіфі у штаті Пернамбуку. І сьогодні під акомпанемент батальних шумових перкусій у дні свят проходять багатолюдні процесії костюмованих груп індіанців, які грають на флейтах. Пластика рухів імітує бойове мистецтво племен *гуарані* чи *тупі*, які інсценують сюжети своєї доблесної історії в колоритних національних костюмах із луками та стрілами. На забумбі — афро-бразильському басовому барабані із двома мембранами витримується патерн байао. Удари струн по луку маркують ритм *кабокльнью*³. Як і чимало інших ритуальних танців аборигенів, цей справляє перцептивний гіпнотичний ефект на слухачів завдяки «заклинальній магії» звуків: повторам дрібних ланок, зворотів, які нашаровуються одне на одного, як у репетитивній техніці мінімалізму⁴.

Бразильське автентичне почуття ритму, збагачене гострими, живими пульсами і акцентами, стихією спонтанної імпровізації, доволі легко засвоювалося з музики вулиць, карнавалів, з атмосфери аматорської колективної творчості. Кожен міг долучитися до нього з різною активністю та глибиною занурення. Якщо уявити картину Ріо-де-Жанейро столітньої давнини, ми побачимо її очима сучасників композитора через описи, що збереглися. Ріо в дитячі роки Вілла-Лобоса був далекий від мегаполісу, що виблискував вогнями, але вулиці «бразильської музичної столиці» наповнювалися звуками: вночі вони чулися звідусіль, вдень проводилися святкові карнавали — і сьогодні вони вважаються найбільшими у світі.

З вечора музиканти змагалися у майстерності сольної та ансамблевої гри. Серед освітлених таверн, доріг та темних закутків звучали сумні мотиви серенад: з надрином, риданнями, стогонами, гіркотою, близькою до іспанської саети, їх співали мандрівні музиканти⁵. Мелодичні розспіви гострими інтонаціями благання розпові-

¹ Аналітика титульного бразильського жанру байао міститься у статті автора [Філатова, 2024].

² *Маракату* — назва африканського ритму та театралізованого звичаю зображати королівських персон та костюмований почет зброєносців під час ходи аборигенів Бразилії — баїянців та кабокль.

³ *Кабокль* (в пер. «ті, що прийшли з лісу») — етнічна група у складі бразильців (португало-індіанські метиси), найбільша расова група у басейні Амазонки; родовід походить від союзів португальців з вихідцями з корінних племен *тупі*, спілкування відбувається мовою аборигенів.

⁴ Відомий гітарист та композитор Антоніу Мадурейра визнавав спорідненість процедур мінімалістичної техніки Джона Кейджа, Філіпа Гласса та Стіва Райха з архаїчними племінними ритуалами.

⁵ Саме тут, серед вуличних музикантів в інструментальних ансамблях шоро Вілла-Лобос познайомився з орфеонічним співом — аматорськими навичками багатолюдного колективного музичування, яке слугувало ще в XIX столітті основою європейської хорової практики в Іспанії, Італії, Франції. У Бразилії спів сприяв посиленню національних традицій у Сан-Паулу. Вілла-Лобос пізніше ввів хорове виконання в систему музичної освіти як обов'язкову дисципліну. В 1942 році він створив Національну консерваторію орфеонічного співу в Ріо-де-Жанейро — центр навчання любителів співу

дали про нещасне, нерозділене кохання. Їм здалеку вторили голоси гітар, кавакінью, бандур, мандолін, що грають танцювальну музику шоро, рухливішу, але так само не позбавлену страждання, «бо страждання — це квітка, яку вирощують із задоволенням» [Mariz, 2004, p. 88]. Млосні синкоповані відтінки «музики інстинктів» — вальсів-шоро, лунду, танго зливалися в загальну нічну «симфонію» міських звуків, утворюючи «зворушливу, солодку музику, що випромінює ніжність, зітхання і тугу» [Mariz, 2004, p. 27]. У богемному середовищі міських аматорів молодий композитор провів чимало часу, вдосконалюючи досвід гри на гітарі, який, на відміну від музикування на віолончелі та кларнеті, звик ретельно приховувати від своєї родини¹.

Вілла-Лобос набував цього досвіду богемного життя, реально проживаючи його серед музикантів нічних вулиць Ріо-де-Жанейро. Він був вкрай необхідний композитору, щоб створити художній образ «своєї Бразилії». Митець прагнув переосмислити звуки, які були «відфільтровані традиційною бразильською чутливістю у руслі примітивізму, що склався у суспільній уяві як стереотип; інакше кажучи, Вілла-Лобос став іконою репрезентації своєї країни, її образно-символічної мови, втілив у своїй творчості портрет бразильця через мелодії та міфи, відображені в колективній свідомості, у захопленні природою, музичних оповідях, наповнених фольклорним духом» [Melo, 2018, p. 205]².

у багатотисячних хорових масивах з метою освоєння національних ритмів, тембрів, з підключенням до них будь-яких зовнішніх джерел звуку, поза точним налаштуванням висоти. 1967 року консерваторія була перейменована в Інститут Вілла-Лобоса. Практика спиралася на національні жанри традиційної музики. Досі у стінах університету проводяться семінари для інструментальних колективів шоро, а також інших виконавців танцювальних та пісенних жанрів Ріо-де-Жанейро, заняття з хорових співів, ансамблевого та оркестрового народного музикування. Підтримуються традиції гри одного музиканта на різних інструментах (звичай бразильського народного виконавства): на гітарі, флейті, кавакінью, арфі, віолончелі.

¹ Власні уявлення музиканта про майбутнє явно розходилися із сімейними надіями на перспективу медичної кар'єри для нього. Академічну освіту в школі Сан-Бенту він не закінчив і з 18-ти до 25-ти років подорожував Бразилією, вивчаючи і записуючи фольклорні мелодії — північно-східного регіону, потім прикордонного південного штату Парана, де більшість населення склали європейські іммігранти, а їхні музичні традиції змішувалися з уругвайськими та аргентинськими. За словами Орlando Фрага, у проміжках між переїздами повертаючись до Ріо, «Вілла-Лобос брав уроки композиції у Франсіско Браги (1868–1945) з Національного інституту музики, вивчав партитури Баха, музику Шопена та гітарні твори Фернандо Сора (1778–1839), Фердинандо Каруллі (1770–1841), Мауро Джуліані (1781–1829)» [Fraga, 1996, p. 3].

² Вілла-Лобоса також нерідко зустрічали серед індіанських учасників карнавалу, ті розмахували списами та луками одночасно з ритуальними зигзагоподібними рухами ніг. Відповідно до біографічних описів пошлемося на характерний випадок ексцентричної поведінки Вілла-Лобоса, зафіксований на основі розповіді його племінника. З експедицій у джунглі, у глибину поселень індіанських племен та столицю штату Амазонії Манаус композитор привіз до Ріо кошик зі зміями. Під час карнавалу він демонстрував усім навколо свою шию та руки, обвиті зміями, що викликало паніку на вулицях, і Вілла-Лобос опинився в поліцейській дільниці [Mariz, 2004, pp. 35-36]. Цей період його життя (1907–1914) був багатий на екстремальні історії: про арешти, фінансові складнощі, про втечу на Південь — у Паранагуа. Вони розбавлені сюжетами про заручини та розриви з колишніми коханими; про каное, що тонули при сплаві Амазонкою, куди Вілла-Лобос вирушив, за словами Нестора Гестріна, «для вивчення в джунглях музики корінних народів, однієї зі складових основ музичного ландшафту Бразилії та Південної Америки» [Guestrin, 2011, p. 58]; про перебування на острові Барбадос у Карибському басейні, де композитор опановував складну ритміку танців африканців та індіанців-метисів.

У гітарному звучанні подібна гібридна, строката атмосфера безпомилково схоплювалася слухом — на відкритому просторі чи в атмосфері концертної зали. Для композитора найважливішими мовними елементами бразильської музики стали ритми як вираження тілесних імпульсів руху. Його приваблювали африканські та індіанські танці, змішані в умовах бразильської панорами, особливо — у вигляді чуттєвих малюнків з маркатованих шістнадцятих та восьмих — екстероцептивних ритмів, які викликають своєю дією через слух подразнення рецепторів на поверхні тіла, збуджуючи до активних рухових тілесних рефлексів. За висловами Клейссона Мело, такі ритми «відтворюють в уяві візуалізації можливого навколишнього ландшафту ... , розгалуженість образних переживань уособлює множинно розділене шарами ритмів відображення бразильської культури через її нормативні елементи, зібрані поновому в картину певного середовища» [Melo, 2018, p. 211–212] або ритуалу. Кинетична енергія руху «може передавати дику, грубу, м'яку, млосну сторону бразильської чуттєвості і стати тропічним знаком, метафорою, частиною уяви» [там само, 2018, p. 213].

Історія публікацій гітарних творів композитора, пошуку загублених нотних текстів серед сімейних та музейних архівів достатньо заплутана. З початку XXI століття картина значно прояснилася завдяки бразильським ученим, внесок яких враховуваємо в аналітичному процесі. Внаслідок наукових пошуків Умберто Аморіма [Amorim, 2007] було виявлено текст першої академічної віртуозної бразильської композиції «Концертний вальс» (1904) для гітари соло, написаної Вілла-Лобосом услід за мініатюрними п'єсами «Панкуека» (1900) та «Мазурка» (1901). В архівах та приватних колекціях також знайдено тексти семи камерних творів для гітари з голосом, флейтою, рукописи яких довго вважалися втраченими¹.

Первинними інтенціями для написання великих віртуозних концертних опусів слугували внутрішні імпульси автора до створення національних зразків академічних жанрів етюду та концерту для вдосконалення майстерності гри сучасних виконавців, насамперед бразильських. Ідея створити систематично організований цикл етюдів, які традиційно переслідували дидактичні завдання, але в європейській практиці вже давно були поєднані з художньою мотивацією, переросла у Вілла-Лобоса в дві рівнозначно важливі, нагальні цілі. По-перше, це демонстрація гітарному світу апробацій індивідуального методу гри, який водночас є елементом техніки композиції. По-друге, це інтуїтивне прагнення зафіксувати публікацією та виконаннями етюдів та концерту особистий внесок у гітарний репертуар, пронизаний ідіоматикою му-

¹ У. Аморім у своїй статті надав рукописи, манускрипти, виконав порівняльний аналіз чернеток, перекладів, автографів, знайдених в архіві дружини композитора [Amorim, 2019]. Як емпіричний матеріал до статті увійшли авторські оригінали перекладень для гітари з голосом хорової партитури «Мелодія на грецькі мотиви», а також «Пісні поета XVIII століття». Остання спочатку була створена для голосу з фортепіано (1943), потім — у перекладенні для тріо (флейта, гітара, голос, 1948), для голосу з оркестром (1959); і, нарешті, для голосу з гітарою (1953). Ця гітарна версія раніше офіційно визнана втраченою і тому зникла з каталогів Музею Вілла-Лобоса. У тому ж статусі, за твердженням дослідника, були рукописи мініатюрних сольних п'єс «Панкуека» (1900), «Мазурка» Ре-мажор (1901); «Фантазія» (1909); «Бразильська пісня» (1910); «Кадриль» (1910); «Сентиментальний вальс» (1936); остання п'єса з «Шести прелюдій» (1936). Авторські тексти манускриптів зареєстровані як зниклі, хоча згадки про самі твори містяться в перших каталогах, складених самим композитором та його дружиною Арміндою. Ці реєстри зберігаються у музеї Вілла-Лобоса [Amorim, 2007]. Знайдено також записи ранніх композицій «Прості мазурки», «Роздавання квітів», створених спільно з музикантами шоро на вулицях Ріо. Кількість втрачених творів у масштабі всієї творчості композитора вражає — їх понад 100 із 1000.

зичної мови своєї країни. Не маючи академічного виконавського досвіду, Ейтор Вілла-Лобос як композитор підтримував контакти з віртуозами світового рівня: іспанцем Андресом Сеговією, уругвайцем Абелем Карлеваро, британцем Джуліаном Брімом, які часто виконували його музику і разом з іншими відомими музикантами стали авторами думок, інтерв'ю, публікацій методичної, історіографічної, аналітичної літератури про гітарну спадщину майстра.

На думку Фабіо Занона¹, нотні тексти «Дванадцяти етюдів» досі приховують низку парадоксів. «Гітаристів та дослідників, — зазначає він, — завжди цікавили певні проблеми, що виникають у результаті вивчення текстів. Зокрема, це великий розрив між датою написання композиції (1929) та датою публікації (1953); передмова Сеговії, в якій рекомендується редакторам поважати рукописи Вілла-Лобоса і при цьому виявляється тривожна кількість помилок та незрозумілих місць у виданні 1953 року, які не були повністю виправлені у пізніших виданнях. До того ж — наявність, крім опублікованої версії, інших різноманітних рукописів, якими володіють гітаристи, пов'язані з Вілла-Лобосом, та рукописів, переданих у дар музею сім'єю Гімарайнш. Вони досі перебувають у використанні, що посилює двозначність загадки: чи відповідає копія ймовірного рукопису автора, що знаходилася в руках видавця Макса Ешига і була датована 1928 роком, представленому відредагованому музичному тексту, якщо він дуже відрізняється і з багатьох поглядів є послідовнішим, аніж опублікована версія» [Zanon, 2011, р. 209–210]. Викликають сумніви факти справжності наявних фотокопій оригіналів текстів, так і не знайдених в архівах та колекціях Сеговії, а також окремі екземпляри етюдів з колекції Абеля Карлеваро, написані не авторським почерком [там само, р. 211].

Зовнішнім приводом звернення до жанру етюдів для гітари стала невідповідність між станом гітарного виконавства в європейській культурі та бразильській, що стало для Вілла-Лобоса абсолютно очевидним під час першого перебування в Парижі: розвинена школа віртуозних академічних традицій у першому випадку — і аматорська, прикладна, побутова практика у другому. Досвід спостереження композитора за проведенням першого конкурсу виконавців у карнавальному Ріо-де-Жанейро (1926) свідчив про маргінальне становище інструменту та неконкурентність місцевих гітаристів-аматорів у порівнянні з іншими американськими музикантами в техніці гри та репертуарі. До складу конкурсантів входили кілька бразильських гітаристів із популярною музикою, що звучала на вулицях Ріо — пісенно-танцювальними композиціями. Навпаки, у Парижі Вілла-Лобос виявив сприятливу атмосферу для гітарної творчості. Як у багатьох країнах Європи, тут склалася зовсім інша картина. Вся репертуарна політика гітаристів орієнтувалася на високі технічні можливості інструменту та майстерність сольного академічного виконавства. Саме ця обставина спонукала Вілла-Лобоса написати для гітари соло «Дванадцять етюдів» — бразильський аналог європейських фортепіанних чи скрипкових циклів. З 1920-х років композитор «творив музику з надзвичайно потужною артикуляцією ритмічної основи та природною первісною силою, закладеною в синергії бразильських патернів, із жорсткістю дисонантних “звукових блоків” та значущістю тембрового колориту» [Amorim, 2007, р. 157]. Умберто

¹ Фабіо Занон — бразильський гітарист, диригент; випускник Університету Сан-Паулу, Лондонського університету; з 2008 року — професор Королівської музичної академії у Лондоні; виступав із концертами та проводив майстер-класи у понад 40 країнах світу; лауреат гітарних конкурсів в Іспанії та США; володар премій Мойньо Сантіста, Карлоса Гомеса; автор публікацій для наукових журналів та радіо Cultura FM у Сан-Паулу, зокрема — про творчість Вілла-Лобоса [Zanon, 2006].

Аморім свідчить у своїй монографії про те, що етюди писалися в різний час і були згодом зібрані не за хронологією, а за ступенем складності технічних завдань: наприклад, «Амазонський етюд», що увійшов до циклу під десятим номером (без назви), насправді був написаний серед перших, за часів експедиції Амазонкою (1924); етюд №5 (1925), №12 (1927), згідно з автографом в оригіналі тексту, подарованого сім'єю Гімарайнш музею Вілла-Лобоса, створений разом з багатьма іншими етюдями в Бразилії, окремі п'єси — у Парижі. Там 1928 року він познайомився з Морісом Равелем, Мануелем де Фалья, Артуром Онеггером, Ігорем Стравінським. Після написання етюдів композитор спостерігав за пошвавленням уваги до академічного виконавства у Бразилії (1929-1930), викликаного гастролями аргентинського віртуоза Хуана Родрігеса, парагвайця Августина Барріоса. Це вселяло надію, проте серед місцевих музикантів не було артистів, готових виконати цикл повністю.

Значно пізніше сучасний бразильський віртуоз, відомий інтерпретатор циклу етюдів, Фабіо Занон резюмував: «Вілла-Лобос — єдиний, хто знав технічні ресурси інструменту. Він ставив собі за мету їхнє удосконалення, прагнув до інновацій і пишності гармонічної палітри, системного порядку розміщення частин у циклі та включення його до своєї програми (1947), з подальшою публікацією лише в 1948 і 1953 роках нотних текстів» [Zanon, 2006, p. 80]. Саме виконання Фабіо Занона стало предметом дослідження в монографії У. Аморіма [Amorim, 2007, pp. 162–192].

Для створення циклу ще однією важливою мотивацією стало спілкування з іспанським віртуозом Андресом Сеговією, перша зустріч з яким відбулася в Парижі в 1924 році, і композитор сподівався на майбутню популярність своїх творів на світових сценах. Вілла-Лобос у 1948 році присвятив йому свої віртуозні гітарні етюди через 20 років після початку роботи над ними в момент публікації текстів. У передмові до цього видання Андрес Сеговія відзначив інструктивні та художньо-естетичні переваги циклу, порівнюючи його з шопенівськими фортепіанними етюдями¹. Частина текстів, що відправлялися раніше Вілла-Лобосом Сеговії, губилися під час пересилання. У підсумку з усіх етюдів іспанським віртуозом було виконано лише три (№1, 7, 8), про що згадує Умберто Аморім. Вчений узагальнює зібрані ним відомості в наступному резюме: «Всі етюди одним циклом були виконані в 1962 році Турібіо Сантосом (Turibio Santos), потім — Карлосом Барбосою Лімою, Едуардо і Серджіо Абреу (Jodacil Damasceno, Carlos Barbosa Lima, Eduarrdo e Sérgio Abreu). Гітарна творчість Вілла-Лобоса зараз є одним із стовпів репертуару для інструменту. Його етюди, прелюдії, шоро, гітарний концерт (єдиний бразильський твір такого роду, що зарекомендував себе на міжнародній арені) і навіть п'єси з «Бразильської популярної сюїти», які, можливо, автор не сподівався почути на великій сцені, регулярно включаються до гітарних концертів провідних майстрів світу» [Amorim, 2007, p. 216].

¹ Наведемо невеликий фрагмент висловлювання А. Сеговії, розміщеного згодом у редакції збірки Макса Ешига (1953): «В етюдах містяться формули для напроцуд ефективного розвитку техніки обох рук, вони поєднуються з музичними прикрасами, які не мають особливої педагогічної мети, крім своєї безумовної естетичної цінності для виконавців та слухачів концертних гітарних творів. В історії інструментів небагато майстрів, що зуміли поєднати у своїх заняттях обидві переваги. Вілла-Лобос подарував історії гітари плоди свого таланту, настільки ж енергійні та чудові, як плоди Скарлатті та Шопена» [Mariz, 2004, p. 147]. Макс Ешиг отримав авторські манускрипти етюдів у 1928 році, проте не опублікував їх у той час через великий масштаб циклу, не вбачаючи комерційної перспективи (тоді гітарні п'єси видавалися малими брошурами та скромними тиражами).

Уругвайський гітарист Абель Карлеваро згадував про своє знайомство з етюдами під час зустрічі з Вілла-Лобосом у Ріо, куди віртуоз приїхав з гастролями: на прохання автора етюдів були виконані відомим іспансько-бразильським піаністом та другом композитора Томасом Тераном на фортепіано приватно і справили сильне враження на Абеля Карлеваро. У 1988 році він видав окремий том детальних інструкцій до виконання всього циклу.

В етюдах відчувається конотація далеких жанрово-стильових асоціацій: французького імпресіоністського звукопису, барокової риторики «бахіанства», тропічних метафоричних звукових ландшафтів. На стиках цих контрастів народжується загальна строката панорама. Виникає бразильський калейдоскоп: з «індіанських мотивів та елементів сертанехо, природи та міського пейзажу, з яких Вілла-Лобос вибудовує свої віртуальні об'єкти Бразилії, засновані на знаках, міфах, фольклорних елементах, неначе вони спочатку були його власними; на цьому ґрунті він створює авторський матеріал під впливом народних, фольклорних витоків — репрезентацію національної мови в умовах звукового середовища — його власного, що виходить за межі простого формування ритму та концепції мелодичного цитування» [Melo, 2018, p. 214–215]. Результатом слугує ефект злиття у бразильських композиціях традицій західної художньої творчості із збереженням міцних зв'язків із рисами народної музики каріока (так називають жителів Ріо-де-Жанейро).

Інтерес до фонізму та колористичної сторони звукових масивів, характерний для мистецтва Клода Дебюссі, Даріюса Мійо, Еріка Саті, увага французьких музикантів до азійської культури як джерела творчості, до філософії звуку, його екзотики, проектується Ейтором Вілла-Лобосом «всередину», на поглиблення у культуру своєї країни. Для європейського слухача вона була одним з екзотичних епіцентрів і символів яскравих естетичних переживань. Це резонувало з місцевою модерністською естетикою занурення в архаїчну первісну атмосферу бразильського життя. Американаць бразильського походження Габріель Фуртадо нагадує, що автор «Saudades do Brasil» (1920) і сюїти «Скарамуш» на відому мелодію шоро (1937), француз Даріус Мійо в першій європейській рецензії на музику Вілла-Лобоса висловив свої враження про концерти «Тижня сучасного мистецтва» у Сан-Паулу (1922). Наведемо цитований фрагмент його висловлювання: «Вілла-Лобос запропонував публіці сенсаційне виконання твору “Quator” зі світлом та декораціями. Сам автор пов'язував його з “дивною атмосферою, містичним лісом, фантастичними тінями”, саме за нього композитор отримав стипендію для перебування в Європі (Париж) з 1923» [Furtado, 2010, p. 20]. Габріель Фуртадо узагальнює: «Вілла-Лобос висловлював національне прагнення заглибитись у первісну общинну атмосферу своєї країни, з одного боку, та залучити для модернізації загальної картини сучасний досвід композиторської техніки, з іншого» [там само, p. 20]. В етюдах ця тенденція також проглядається, але тут вона підпорядкована першорядним інструктивним та художнім завданням, що лежать в основі жанру.

Яким чином здійснено цей діалог культур, мов, мотивів, інтонацій, ритмів і як вони римуються між собою за умов розгорнутих гітарних композицій концертно-академічного типу? Відповідь лежить у двох площинах та обидві мають онтологічні основи. Перша апелює до ідіоматики гітарного виконавства, друга – до ідіоматики народної музичної лексики, її національних витоків, жанрових запасів та музично-побутових сховищ традицій.

Почнемо з першої площини: вона виведена на авансцену гітарної творчості Вілла-Лобоса, індивідуалізована його музикою, хоча має давню опору у колективній

пам'яті та практиці народного музикування. Йдеться про арсенал технічних прийомів гри на гітарах і національних різновидах інструменту (*savaquinho*, *viola caipira*), прийнятих у бразильському народно-побутовому середовищі вуличних шоро, що дозволяють годинами імпровізувати в ансамблі з іншими інструментами. Суть композиторського пошуку полягала не так у сферах видобування звуку (плектром, щипком пальців, ударами долоні) чи у динамічних, тембрових, артикуляційних нюансах, як у особливих *прийомах звукотворчості*, знайдених Вілла-Лобосом та поставлених ним в один розряд з провідними елементами власної композиторської техніки. Додамо важливу деталь: саме гітарної композиторської техніки – відправною точкою руху музичної ідеї всередині ідіоматичного звукового простору інструменту. Суть цієї техніки полягає в комбінаториці звучання відкритих струн (найчастіше двох верхніх) одночасно з ковзанням стійкої позиції пальців на закритих струнах вгору або вниз уздовж грифу – за хроматизмами, цілими тонами або зі стрибками на різні інтервали. У сукупності з незмінною вібрацією відкритих струн кожна звукова акордова маса набувала свого особливого сонорно-кolorистичного забарвлення¹, не втрачаючи функціонально-гармонічного зв'язку з контекстом, але розмиваючи його звичну логічну побудову. У поле фонічних ефектів потрапляють звучності, які привертають увагу аудиторії своєю несподіваною красою, змушують вслухатися в акустичні «тіні» акордів. Естетика милування *звучністю як такою*, миттєвою грою барв і колоритів у їхньому неспішному розгортанні або, навпаки, енергійному накопиченні, швидкому миготінні, виявляється близькою до нових вражень, отриманих Вілла-Лобосом у модерністському середовищі французької музики в Парижі, ключі до якої він підбирав на улюбленому інструменті. Технічно композитор обігравав ці прийоми у різний спосіб: віртуозними пасажами, арпеджіо, акордовими щільними монолітами, присвячуючи кожному окремий етюд або певний розділ форми. Художній результат виражався через багатотерцеві вертикалі дисонансів, співзвуччя з доданими тонами, колони лінійних утворень. Вони вибудовувалися у міцну тканину – нерідко цілотною чи *октавонічною* природи. Тим самим закладені Вілла-Лобосом гітарні ідіоми потрапляли в загальний резонанс, по суті змикаючись із модерністськими інноваційними явищами симетричного походження – через подібність прийомів послідовного зміщення однотипних звукових осередків згідно з обраним чергуванням інтервалів (послідовна або дзеркальна симетрія). У дисонантних формах проявів подібні прийоми втілені в системі симетричних модусів Олів'є Месіана (штучних звукорядів або ладів обмеженої транспозиції), також виниклій завдяки інтересу композитора до стародавніх трактатів, неєвропейських східних культур, наприклад, мікротонових шруті і тхатам у музиці індійської рагі.

Для ілюстрації впливу різних прийомів техніки ковзання позицій по ладах, за стабільного фону вібрації відкритих струн, наведемо кілька найтипівіших ефектів звучань. Принагідно артикулюємо увагу на фонічних якостях, похідній спадковості структур та чинниках їхніх змін. Істотним критерієм впливу на звукову тканину твору стає ефективність використання цих прийомів: частота застосування, інтервал секвентного зміщення смуги, напрям, фактурна щільність і ступінь розгорнутості ділянок ковзання – від невеликих розвивальних ланок до великих композиційних масштабів. Залежно від перелічених параметрів можуть змінюватися і стилеві характеристики матеріалу – нагадувати про мову музики минулого, про сторінки стилізацій барокової,

¹ Вивченню сонорно-кolorистичних явищ у музиці фортепіанної сюїти «Ляльки» (1918) Е. Вілла-Лобоса присвячена стаття М. Жорнікової [Жорнікова, 2021].

класико-романтичної європейської спадщини, що неначе випали з історичного контексту і перемішалися з голосами бразильських карнавалів та лексикою модерну.

В Етюді № 1 (e-moll)¹, присвяченому розвитку техніки ламаних арпеджіо, звукова хвиля утворюється потоками висхідних і низхідних ліній. На фоні витриманих басових педалей фігураційна тканина заповнюється акордовими тонами з домішкою хроматичних стрибкових допоміжних звуків, затримань та аподжіатур. У віртуозних творах імпровізаційного типу такий фактурний виклад зустрічається з часів барокової епохи: тут можна вловити стильові перегуки з музикою циклу «Бразильські бахіани». В етюді прийом ковзання використовується для нагнітання кульмінаційної напруги. Безперервно пульсують дві відкриті струни «е» (1-а, 6-а): басова лінія витримує педаль — міцний органний пункт, на який зі все більшою силою нашаровуються пасажі із зменшених септакордів — найекспресивніших гармоній тих часів. Вони зміщуються вздовж грифу по півтонах — від 10-го ладу до 1-го без пропусків і зупинок. Кожен крок хроматичних секвентних рухів повторюється двічі, що подовжує та посилює фазу експресії. Звук відкритої 1-ї струни втягується в цей процес: то як акордовий тон, то як лінійна орнаментально-фігураційна прикраса (приклад 1).

Приклад 1.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 1 (тт. 11–18)

The image displays a musical score for guitar, Opus 1, consisting of four staves of music. Each staff is labeled with a Roman numeral indicating the fret position: VII, X, IX, VIII, VII, VI, V, and IV. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, and each staff ends with a double bar line and repeat dots. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of notes, with some measures featuring accidentals and dynamic markings.

Етюд № 4 (G-dur) технічно спрямований на акордові репетиції і повністю зібраний з блоків акордів, що тремолоють. Прийом тремоло заряджає звучання енергією збудженого дихання, яке регулюється прискореннями та уповільненнями коротких двотактових фраз, підвищенням рівня гучності, що відбувається неухильно, але метрично нерівномірно. Відчуття живої вібрації тканини виникає внаслідок непропорційності синтаксичних одиниць та змінності розмірів: 3/4; 4/4; 5/5 у початковій

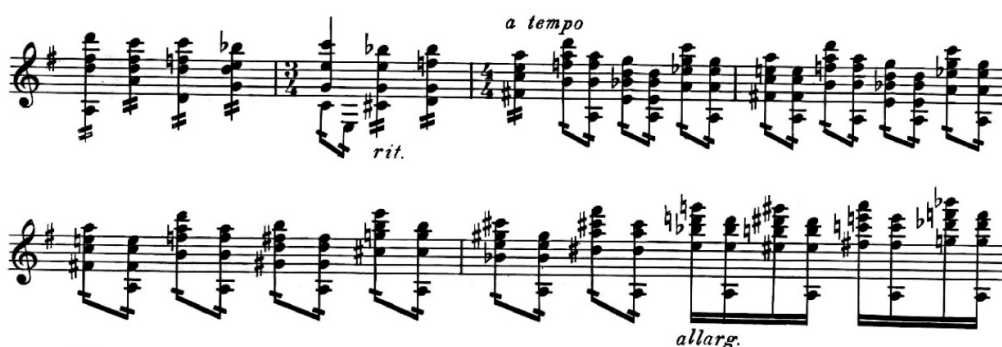
¹ Посилання на аудіозапис циклу «12 етюдів» Е. Вілла-Лобоса у виконанні відомого уругвайського гітариста Альваро П'єррі (Alvaro Pierri):

https://www.youtube.com/watch?v=2fcFSO9AA68&list=OLAK5uy_mnCNyX8PmPspXZuKvwK2_304Q11JB8A48&index=2

побудові, пропорції дроблення 4+2+1. Це відчуття наростає з перших звуків і зникає з останніми. Романтичний тонус звучання, експресія схвильованого висловлювання, щедрий розсип красивих вібруючих гармоній, «прошитих нитками» лінійних неакордових звуків, створює колористичне середовище. У ньому можна вловити багато знайомих для романтиків чуттєвих ефектів: незавершених відхилень, затяжних смуг секвенцій, несподіваних переходів, питальних інтонацій, риторичних вигуків. Запит на лірику тут очевидний, система художніх засобів йому цілком відповідає. Втім, іноді тремоло співзвуч здається жорстким для романтичного сприйняття і трохи дисонантнішим, ніж передбачалося. Такі моменти спричинені дією конструктивного гітарного прийому. Пояснимо його на окремому фрагменті (приклад 2).

Приклад 2.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 4 (тт. 9–14)



Прийом ковзання позицій починає працювати за участю 5-ї відкритої струни «а» при чотирьох верхніх закритих (затиснутих). Утворюються парні блоки акордів, що дисонують, з чотирьох звуків — одноманітних за структурою (з тритоном, великою терцією і чистою квартою). Їхні обернення виникають завдяки педалізації відкритої струни, без видобування звуку на верхній закритій. В результаті рука зміщується в однаковій позиції стрибками на кварту, терцію, потім ковзанням секундами, а педаль *ostinato* утворює міцний каркас для заповнення густого хроматичного простору однотипними дисонансами. Інтенсивність процесу зростає разом із скороченням кроку (інтервалу) між ланками та посилюється синтаксичним дробленням, зменшенням пропорцій усередині акордового блоку: у режимах усічення тривалості — від одного такту до півтакту, потім четвертної та навіть восьмої тривалостей. Це активізує пульс: його биття частішає та досягає кульмінації. На її вершині (*Grandioso*) у динаміці *ff* з надр басового голосу піднімається мелодія з характерним бразильським ритмом африканських барабанів, підкресленим артикуляцією верхнього голосу. Вона звучить як тріумф народних традицій вуличних карнавальних шоро (приклад 3). Прийом ковзання працює тут із відкритими струнами 4-ою та 2-ою (d, h), закритими 5-ою, 6-ою, 3-ою. Звучності утворюються фігурацією фіксованих пальцями основних тонів із подальшим сонорним акустичним заповненням простору вібраціями вільних струн. Це свого роду «модус», встановлений Вілла-Лобосом для кожної окремо взятої конфігурації тонів, і він породжує безліч звукових контурів при зміщенні позиції. Таке вслухання у фонізм, увага до колористичних та сонорних якостей звуку як такого, пошуки барвистих акордів, їхніх чергувань споріднюють Вілла-Лобоса з французькими представниками модерну. З однією лише поправкою: Вілла-Лобос не дає слухачеві забути про тропічний ґрунт національного звукового ландшафту, про не-

струнку дзвінкість бразильських народних тембрів, архаїчну ритуальну практику, про складений із «зворотних пунктирів» синкопований силует ритмів. Саме про це також свідчать жорсткі акорди при зміні позицій у розділі *Grandioso*.

Приклад 3.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 4



У підсумку за наявності тональної платформи часто в подібних випадках звичні зв'язки звуків, асоціації з традиційним відчуттям тональності слабо фіксуються чи зникають зовсім, що свідчить про оновлення конструктивних принципів системної організації. Ці принципи формуються у зонах модерністських пошуків. Для Ейтора Вілла-Лобоса джерелом їхнього творчого різноманіття став ідіоматичний звуковий простір гітари.

Пошлемося коротко на низку інших варіантів роботи з власною гітарною технікою гри як засобом створення композицій на сторінках циклу етюдів. В Етюді № 6 (e-moll) атмосфера танцювальних вуличних шоро, заснованих на безперервному битті пульсу, що прискорюється, артикуляції коротких поспівок, на точних або варіантних повторях мелодичних мотивів, розростається в довгі віртуозні імпровізації з прискореннями та сповільненнями перед новим проведенням теми. У таких віртуозних фрагментах прийом ковзання слугує демонстрацією майстерності соліста: технічно це вражає миготінням стрімких змін позицій руки на грифі; акустично дає високу напругу органного пункту на відкритій нижній струні при нашаруваннях всіх можливих зменшених септакордів на закритих верхніх (тг. 6–10). В Етюді № 7 (E-dur) зона «звукових блоків» знаходиться в розділі *Piu mosso*. На відміну від інших випадків, тут дві однотипні структури: перша — мажорний секстакорд у позиції трьох верхніх 1-ї, 2-ї, 3-ї затиснутих струн і нижньої 6-ої; друга — мінорний секстакорд на витриманій педалі відкритої нижньої струни «Е». Друга насичується додатковими колоритами за рахунок вібрації трелей, глісандо у високому регістрі в наслідуванні співів лісових птахів і голосів флейт, що доливають вітром.

У різній мірі подібні прийоми зустрічаються в багатьох етюдах, проте генеруючою творчою інтенцією вони стають за очевидного наміру композитора оновити лексику, додаючи до інтонацій діатонічної мелодії в дусі народно-побутових традицій шоро гостроту сучасної музичної мови. В Етюді № 11 (e-moll) прийом ковзання великими терціями на закритих 5-й, 4-й струнах з відкритими 3-ю, 2-ю (g, h) утворює цілотнову конфігурацію звуків, фонізм яких відчутно домінує впродовж великого розділу (*Anime*).

Найефективнішими є наслідки ковзання в Етюдi № 12 (a-moll), який вважається найскладнішим — як у мовному, так і у виконавському плані. Його емоційне напруження, що гуде і наростає з кожним тактом, генерується саме цим прийомом. В основі звуковисотної організації матеріалу лежить чітка конструктивістська ідея, ввірена у всіх деталях, у кожному блоці співзвуч, і стягнута в музичній формі міцними арками розділів. Функції розділів підкреслено фундаментальними басовими остинатними фігурами. Фіксацією звукових пластів гудінням педалей нижніх відкритих струн 5-ї і 6-ї («а, е») координується зв'язок великих ділянок форми. Висота остинато обрана зовсім не випадково: вона, по-перше, обумовлена строем інструменту, а по-друге, підтримує автентичну «риму» акустичних опор у рамках тональності етюдy a-moll. Силою цих опор забезпечено цілісність композиції.

Інтонаційним зерном, з якого виростає вся акордова та мелодична тканина, є малотерцева поспівка “a-c-h-a”. Вона звучить постійно, у буквальному повторі або зі зміщенням по висоті, як у повсякденній практиці або в ритуальному архаїчному музичному середовищі. Зазначимо її інтервальну побудову у півтонах від основного звуку у пропорції 2:1 (тон-півтон). У звичайному контексті так виглядає силует діатонічної фігури, стійкої і заокругленої по краях. Однак тут у Вілла-Лобоса вона пульсує то в середині акорду, то на його вершині (у наступному розділі). Більш того, синхронно ця інтонація потовщується імітаціями від інших звуків затиснутих струн, розпадається на сегменти, мультиплікується у всіх трьох верхніх голосах, зливається в мінорні квартсекстакорди і далі ковзає вгору різними висотами. Сумарно ці ефекти формуються в дисонуючий простір з малотерцевих ланок октатонічного (восьмиступеневого) звукоряду 2:1, симетричного, з тритоновими осями: “a-h-c-d-es-f-fis-(g)-gis-a”¹. Метричні пульси 9/8, 6/8, 2/4, 12/8, 9/8, 2/4, 3/4 розхитують звукову масу, дроблять і сумують масштаби відповідно до зростання або спадання прогресії. Октатонічні лади найфектніші у вільній метриці, в умовах асиметричних «збоїв» долей. Поспівка з трьох звуків вростає в акорд, пульсує всередині одного зі складових його верхніх шарів і легко ковзає – на будь-якому з «поверхів» вертикалі. З мелодичного мотиву вона перетворюється на звукову групу — потовщену поспівкову структуру, горизонтальну та вертикальну водночас, дубльовану в контрапункті з іншими такими ж. З допомогою відкритих басових струн підкреслюється не лише модальна, а й акустична тональна основа. Внаслідок швидкого ковзання співзвуч позиціями неухильно росте густина хроматики: розрізняються лише акордові колорити (спочатку переважно мінорні) і гул басової опори на 5-й струні «а», що б'є як набат дзвону (див. приклад 4).

Ця ж поспівка у верхньому голосі відкриває новий розділ (т. 14). Цього разу її розвиток варіантний: колорит змінюється контекстом мажорних квартсекстакордів та витриманою педаллю 6-ї басової відкритої струни “Е”. Координація звуків вбудовується у конфігурацію іншого різновиду октатонічного ладу з формулою 1:2 «e-f-g-as-b-h-des-d-e» і реалізує ефект мерехтіння мажорних квартсекстакордів. Він продо-

¹ Подібні явища в ХХ столітті можна зустріти в музиці К. Дебюссi, М. Равеля, Д. Мійо, О. Мессіана, І. Стравінського, В. Лютославського, Б. Бріттена, Б. Бартока, К. Пендеревського, С. Барбера, А. Хінастери та інших, зокрема, південноамериканських композиторів. Річард Тарускін вбачав елементи октатонічних явищ у музиці Й.-С. Баха, Ф. Шопена, Ф. Ліста, В. Вагнера, М. Римського-Корсакова [Taruskin, 1996]. Вивченню дзеркальних, інверсійних видів симетрії, циклів мелодичних патернів із дзеркальним рухом ліній, розширенням мотиву у хроматичному спектрі та осями на відстані тритону в інструментальній музиці Вілла-Лобоса (не гітарній) присвячена окрема стаття [Falqueiro, 2017].

вжується із поверненням минулої педалі «А». Нова фаза фонічно підсвічує основну тональність і знайому поспівку двоїстістю мажоро-мінорних колоритів, грою їхніх швидких транспозицій по контуру кожної ланки і, нарешті, в розділі *Piu mosso* встановлюється зона органного пункту перед репризою. В органному пункті відсутні прийоми ковзання, проте квінтовий бурдонний бас «e-h» окреслює область доміанти (e-moll), наповнюючи її всіма спадковими прикметами октатонічного звукоряду 2:1 «e-fis-g-a-b-c-cis-(dis)-e». Реприза «закільцьовує» матеріал буквальним повтором. Атмосфера зачаровує екстраординарними відчуттями перебування у химерному світі. Магія повторів породжує парадоксальну, навіть частково містичну ілюзію присутності у «точці сходження» сучасності та архаїки. Завдяки постійним прийомам повтору як атрибуту давніх магічних практик, виражених тут через вибрані симетричні відстані між висотними інтервальними «модулями», формується відчуття нескінченного обертання по колу.

Приклад 4.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 12

Animé

The image displays a musical score for guitar, titled "Animé". It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The music is characterized by dense, complex chordal structures, often spanning multiple octaves, and includes various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes. The second and third staves continue this intricate texture, with the third staff ending with a double bar line and a final chord. The overall style is highly technical and characteristic of Villa-Lobos's guitar studies.

Отже, природа формування октатонічних ладів у Вілла-Лобоса — паралелізм моноструктурних акордів внаслідок ковзання одноманітної позиції пальців на грифі гітари по ладах. Ця техніка гри вивела композитора до власної проєкції на моделі штучного ладоутворення. Модернізовані новими методами організації звуків етюди Вілла-Лобоса відображають сучасною мовою і алюзіями стилів минулих епох образи глибинної архаїки. Звуки оживляють тіні стародавніх мешканців американського континенту та їхніх нащадків, які зберегли у своїй культурі магічні племінні ритуали, танці та наспіви. Саме це становить другу найважливішу площину розгляду циклу — в апеляції музики етюдів до *ідіоматики народної музичної лексики*, її національних витоків та жанрових запасів.

Умберто Аморім, який виводить техніку гри Вілла-Лобоса на інструменті як генеральну лінію творчого процесу, пише: «Володіння інструментом, глибоке знання його можливостей, досвід міського музикування в ансамблях шоро, стосунки з гітаристами світового рівня — Мігелем Льобетом, Ольгою Прагер Коельо, Режино Сайнс де ла Маза, Абелем Карлеварою, Андресом Сеговією — стали основою для розгляду перспектив концертного академічного репертуару в Бразилії, а не тільки для прямої

трансляції автентичних народно-побутових обрядових традицій. Академічні жанри прелюдій та етюдів у всі часи були відкриті для нововведень — рішень технічних, виконавських та художньо-творчих завдань. Серед багатьох творчих заслуг композитора відзначають новаторський підхід до написання гітарної музики: його творчі задуми народжувалися буквально з гітарою в руках» [Amorim, 2007, p. 53].

Бразильський концертний гітарист, дослідник і директор музею Вілла-Лобоса в Ріо-де-Жанейро (з 1986) Турибіо Сантос називає Етюд № 1 «Бахіаною в мініатюрі», Етюд № 4 пов'язує з популярною музикою та самбою — при тому, що акордові послідовності навіюють асоціації з шопенівськими фортепіанними мініатюрами. У розділі *Grandioso* на *ff* виникає характерний синкопований бразильський ритм самби (див. приклад 3). Етюд № 6, на думку гітариста, частково асоціюється із елементами аргентинського танго. В Етюді № 9 Т. Сантос вбачає «арпеджіо, одягнені в бразильське сільське вбрання, ностальгію за звуками кавакінью та альта» [Santos, 1975, p. 41]. Підтвердження цих асоціацій слід шукати в текстах найпоказовіших зразків, починаючи з найраніших.

Хронологічно першим було створено Етюд № 10 (1924), потім Етюд № 5 (1925) — обидва автор вважав «амазонськими», написаними під враженням своїх подорожей у регіон Амазонки для записів наспівів місцевих жителів джунглів. Основна частина роботи з текстами етюдів проводилася під час першого та другого перебування в Парижі, останні сторінки дописані влітку 1928 року в передмісті: автор грав їх на гітарі, виготовленій іспанським майстром спеціально для Вілла-Лобоса на замовлення дружини друга, іспанського піаніста Томаса Терана. З інструментом, подарованим друзями, він не розлучався до кінця життя.

Етюд № 10 (з первинною авторською назвою «Амазонський») — технічно один із найважчих для виконавця, з відкритими верхніми струнами «h — e», нерегулярними ритмами за участі тріолей та змінними метрами 4/8, 3/8, 5/8. Ритміка далека від регулярної акцентності. Музика нагадує налаштування народної гітари (приклад 5).

Приклад 5.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 10 (тт. 1–8)

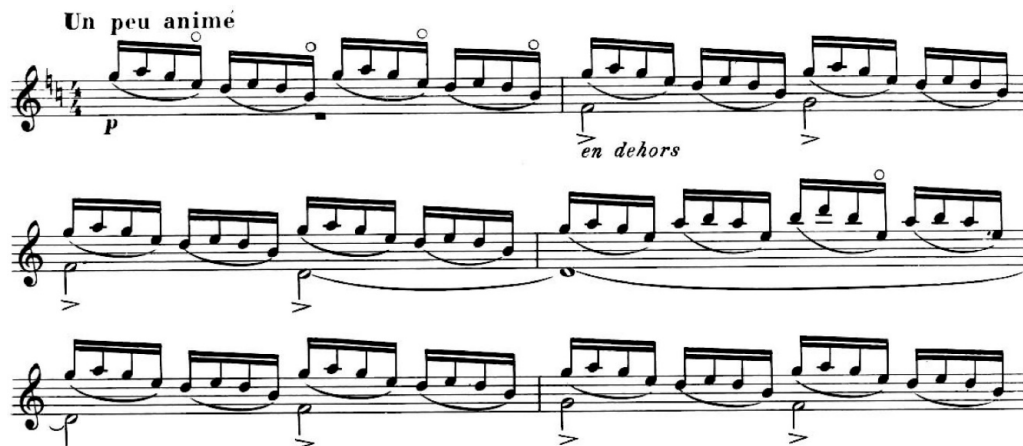
Très animé

Абель Карлеваро називає основну тему «піснею з сильним етнічним корінням регіону Амазонки, що виходить із басового голосу» [Carlevaro, 1988, p. 54]. Бас виступає інтонаційним носієм чоловічого племінного унісонного співу, «музичного досвіду» горлового інтонування пентатонних фігур в оточенні тонкої тканини форшла-

гів, орнітологічних асоціацій звуків джунглів, імітацій флейтових тембрів, голосових вібрацій (приклад 6).

Приклад 6.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 10 (тт. 21–28)



Ця діатонічна мелодія в нижньому голосі — індіанського походження, вона охоплює трихордові мотиви ангемітонної природи, повторені двічі з подальшим зміщенням: $f - g - f - d$; $a - h - a - fis$; $g - a - g - e$. У високій теситурі безупинно дзвенять трелі, нагадуючи про флейтові голоси в автентичному середовищі корінних народів. Крім імітації природних голосів навколишнього світу, цей віртуозний фон підтримує популярні традиції гри мелізматичних прикрас та арпеджованих імпровізацій шоро¹.

Найчіткіше близькість до шоро проявляється наприкінці етюд: у синкопованих ритмах бразильської популярної музики, що ніби доливають з вечірніх вулиць Ріо-де-Жанейро та Сан-Паулу (приклад 7)². Тут найочевидніше проглядається відпо-

¹ У традиції шоро — популярної бразильської музики, що своєю назвою одночасно передбачає жанр, ансамбль інструментів (гітара, кавакіньйо, флейта, ударні), жанрово-комунікативну ситуацію та місце звучання — вокальні інтонації плачу, танець, гра на інструментах швидких пасажів серед нічних вулиць великих міст. Для звукових асоціацій з цією картинкою — вечірніх пабів для розваг, танців, вуличних веселощів мешканців Ріо-де-Жанейро — використовується ритмічна енергія шоро. Вона заряджена моторикою, свободою гри, легко впізнаваними мотивами, освоєними в народно-побутових практиках та святкових ритуалах. В ансамблях шоро інструмент соло (флейта) грає швидко мелодію з безперервного потоку шістнадцятих у дводольному розмірі 2/4; дві гітари підтримують басовий каркас *ostinato* ударних та стійкий ритм *continuo* у щільному акордовому потовщенні; кавакіньйо пульсує на одній висоті, віртуозно варіюючи синкоповані фігури. Ансамблеві функції точно розподілені та узгоджені. Моторний ритм мелодики близький композитору не лише з особистого досвіду гри шоро, який він чудово засвоїв серед вуличних артистів Ріо-де-Жанейро. Крім цього, автор музики також часто апелював до барокових традицій швидкого чергування рівномірних дрібних тривалостей в інструментальній фактурі творів старовинних європейських майстрів. Фігураційний тип фону вписується у кожен з цих стратегій.

² Етюд № 10 у виданні 1953 року відповідає первісному оригіналу 1928 року: ранні тексти були повнішими, потім цілі фрагменти були видалені. Посилання на виконання Етюд № 10 італійським гітаристом Антоніо Руголо (Antonio Rugolo) пропонує сучасну версію звучання відновленого авторського оригінального тексту (1928): https://www.youtube.com/watch?v=99tCZbUHGgU&ab_channel=AntonioRugolo

відність музики анонсованому відсиланню до бразильського етнокультурного простору. Він породжений рухливим розгортанням ритмічного контуру мелодії, багатой на елементи прихованого багатоголосся і сплетенням ритмічних акцентів. Зазвичай, в автохтонних умовах ансамблевої гри вуличних музикантів (шороенів) існують характерні рольові взаємодії ритмів. Ритмічні конфігурації мелодії злиті в потік бразильських ритмів: зі слідами іспанської (як вважають європейці) або афрокубінської, афро-бразильської (як вважають бразильці) хабанери, африканського лунду, чеської та бразильської польки. Ритмічні осередки пульсують у всіх пластах та голосах фактури.

Приклад 7.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 10 (тт. 65–70)



У загальне полотно вливається безліч звукових асоціацій — академічних та народно-побутових. Усюди чути модерністські дисонансні звукові блоки, що несподівано нагадують про розкіш французьких колоритів і барв, про багатство фонічних відтінків та їхніх обертонових шлейфів. Усна імпровізація, мелодія на кшталт індіанської, остинато з органних пунктів, архаїчна екзотична бразильська атмосфера — так виглядає звуковий пейзаж, знайомий за карнавалами індіанських племен у Манаусі (столиці Амазонії) чи Ріо-де-Жанейро.

За словами А. Карлеваро, йому особисто Вілла-Лобос сказав, що ритм тут є найважливішим аспектом і тому він зібрав характерні бразильські фігури шоро на завершення етюдів. Вони складно піддаються текстовій фіксації та належать до індіанських естероцептивних ритмів, що збуджують активні рефлекторні м'язові рухи. Мелізматичні прикраси та ритміка є розосередженими в циклі елементами шоро: висхідні та низхідні секундові аподжіатури, синкопи шістнадцята, восьма, шістнадцята (або у збільшенні восьма, чверть, восьма). Постійне використання форшлагів — особливість індіанської автентичної традиції. У сукупності подібні мікстові генерації мовного арсеналу різних культур вбирають вишукану поетику та модерністську естетику академічної європейської музики поряд із автентичною фольклорною силою південноамериканських звукових ландшафтів.

Інший «амазонський» Етюд № 5 (1925) поліфонічний. Під звуки акомпанементу на кантрі-гітарі чується сумна сільська мелодія. Фонові фігури контрапунктують м'якими терцевими педалями, породжуючи атмосферу тиші, спокою, ностальгії, споглядання. У басу з'являється характерна бразильська інтонація секундових форшлагів — вони потовщують опорну, артикульовану довгу ноту на відкритій 5-й струні і далі — на 6-й струні. Ущільнення основних звуків резонансом сусіднього тону створює ефект гудіння: форшлаг має звучати як сильний вигук, крик, емоційно заряджений короткий сигнал із етнічного світу корінних індіанських племен. Акомпанемент

терцій нагадує гру на місцевому сільському різновиді гітари *viola caipira* — бразильському десятиструнному інструменті з п'ятьма рядами парних струн, що виник у штаті Сан-Паулу і став атрибутом кантрі-музики. В етюді, подібно до традиційної музики кайпірас, використовуються верхні відкриті струни: сопрано — відкрита перша струна «е», у терціях — відкриті 3-я та 2-а.

А. Карлеваро в коментарях до цього етюду вказує, що красу поліфонічного триголосся можна підкреслити виділенням динаміки кожного із солюючих голосів та супутніх фонових ліній при витонченій та злагодженій їхній взаємодії. Мирне та тихе коливання терцій у середніх голосах фактури нагадує про музичні звороти народного походження. А. Карлеваро пише, що в сукупності з форшлагами в басу та мелодії на тлі терцевих переливів, мерехтіння створюється ефект «запозичення, копіювання моделей бразильської народної музики: це просто корінь, з якого проростає духовний зв'язок між Вілла-Лобосом та його рідною землею. Він створює відчуття магнетичного притягіння, яке огортає нас тонкою атмосферою» [Carlevaro, 1988, p. 28].

Приклад 8.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 5

Завдяки ротації фігураційної лінії — коливанню малих терцій у середньому голосі за участі звуку «b» в тональності *e-moll* (тт. 27–40) — формуються сегменти малотерцевого звукового середовища всередині мінорного силуету акорду, підводячи до кульмінаційного звучання теми (т. 43) у збільшенні. Ідея звукового простору відкритих струн, зібраних в останніх звуках етюду, потенційно вбирає варіанти тонових опор на «а», «е» та «С» на закритій струні. Поперемінний ріст значущості кожної з цих опор впродовж усього твору в цілому зумовлений модальними властивостями тканини: «Модальний характер мислення, переданий безперервним помірним повторенням восьмих нот, репрезентує картину Бразилії, з її широкими та відкритими горизонтами, що нагадують про себе звуковими асоціаціями зі спокійною та невинною сільською музикою» [Carlevaro, 1988, p. 29].

В окремих випадках, наприклад, в Етюді № 6 (*e-moll*) цілком виразно чути швидкі танцювальні ритмоформули шоро, зібрані в автентичні акордові зв'язки до-

мінант, аналогічні до каденційних зворотів, які далі переходять у стрімкий танець під акомпанемент імпровізаційних віртуозних ліній із шістнадцятих в басу.

Слід аналітично артикулювати закономірну для Вілла-Лобоса національно-стильову модель, повторювану в багатьох творах, що красномовно говорить про іспанське етнічне коріння самого композитора як нащадка іспанського роду. Вона представлена у двох етюдах циклу і не охоплює всю композицію повністю, а лише відтінює контраст середньої частини.

В Етюдi № 7 (E-dur), присвяченому техніці освоєння гам, арпеджіо, трелей, та в Етюдi №9 (fis-moll), так званому «етюдi орнаментів», в якому місцеві гітаристи вгадують звуки бразильських гітар кавакінью і кайпіро, Ейтор Вілла-Лобос впроваджує в тканину іспанський геміольний лад із підкресленою збільшеною секундою (він також відомий як андалузський, похідний доміантовий лад). Ця модель закладена у традиції культури фламенко і виявляє близькість до коріння мавританського, афро-арабського походження, але вона вже давно вкоренилася в надрах іберійського мистецтва у вигляді іспанського, андалузського ладу геміольної природи. Прикмети даного похідного ладоутворення тут очевидні і в мелодії, як це часто буває, і в системі чергування всіх акордів. У позиції опорних гармоній виступає комплекс доміантових співзвуч. Внаслідок їхньої сильної спрямованості до центру (за його слабкої звукової реалізації) з'являється відчуття палкого, пристрасного, спекотного «емоційного клімату», як у багатьох зразках культури фламенко. В Етюдi №7 середній розділ (Moins) педалізує органний пункт на басу «а», з гострими тяжіннями до «d-moll» всіх супутніх акордів на щаблях андалузського ладу (Андалусія є землею предків Вілла-Лобоса за лінією батька): «a-b-c-(cis)-d-e-(es)-f-g-a», а також далі аналогічний доміантовий лад з гострими тяжіннями до «fis-moll» (приклад 9). Іспанський колорит відтіняє контраст із музикою крайніх розділів, повністю присвячених танцювальній стихії бразильського шоро.

Приклад 9.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 7



Етюд № 9 з перших же тактів занурює слухача в сільську атмосферу гри коротких однотактових поспівок у нижньому голосі: вони рухаються секвентними низхідними ланками, метрично зміщуючись з сильної долі на слабку. В імпровізаціях цей рух, згідно з традиціями шоро, варіюється, прикрашається гострими орнаментами мордентів у високих регістрах, нагадуючи спів птахів (тт. 30–33, 42–50). Атмосфера андалузського ладу відкривається в середині: збирається звукоряд e-f-g-gis-a-h-

c-d(dis)-e, який сумарно чути як доміантовий нонакорд до a-moll, що не розв'язується по тяжінню і не сходить зі своєї доміантової осі (приклад 10).

Приклад 10.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 9 (тт. 11–17)



В Етюді № 8 (cis-moll) зосереджені найвиразніші та наймелодійніші сторінки, знайомі за звуками «Мазурки-шоро» з «Популярної бразильської сюїти». Однак тут мелодія у віолончельному регістрі у кожному розділі курсує з емоційного стану плачу (це буквальний переклад португальської назви *choro*), посиленого ламентозним хроматичним «сповзанням» тритонів і терцій у супроводі, у нову ліричну колію. Мелодія піднімається двома октавами вище і ширяє під акомпанемент арпеджіо, що вільно малюють ритмічні контури польки, але незвичайної — плавної, застиглої, як у вповільненому фільмуванні (приклад 11).

Приклад 11.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 8 (тт. 14–23)

a Tempo I^o



Етюд № 11 (e-moll) відкриває типово бразильська тема, «добре і виразно заспівана на 4-й струні D» (авторська ремарка в нотах) — або, як її назвав А. Карлеваро, «повільна мелодія з популярним корінням» [Carlevaro, 1988, p. 58]. Оточена у всіх шарах трьома відкритими струнами, вона солює у середньому голосі у віолончельному регістрі (див. приклад 12).

Темброве забарвлення відкритих струн передає атмосферу акустичних резонансів — разом з іншими звуками вони утворюють трихордові поєднання. Цей етюд цікавий з різних позицій, наприклад: з погляду метричних коливань (4/4, 2/2, 5/4,

2/2) або гри структурами з великих терцій, константою яких слугує педаль, що пульсує, відкритих 3-ї і 2-ї струн «g» та «h». Це створює ґрунт для утворення їхніх м'яких та різких сполучень: консонуючих мінорних та дисонуючих збільшених трізвуків, а також септакордів різних типів та фонічних відтінків. Проте специфіка цього етюд корениться у його середині. У розділі *Roso meno* (тт. 48–51) відтворюється звукова атмосфера капоейри — мелодія підзвучена імітацією дзвіночків, вібрацією енергії остинатних ритмів і гудінням «жорсткого патерну» нижніх струн. В тексті нота «Е» завжди присутня в басу на відкритій струні. Традиція капоейри, що спочатку передбачала силову боротьбу та змагання ангольських воїнів, зараз відома світу як музично-танцювальне, акробатичне та бойове бразильське мистецтво. У Бразилії воно набуло специфіки музичного феномену, в якому потужна первісна енергія африканських ритмів, перкусійних тембрів поєднується зі звичаями ритуального співу в момент спарингу танцюристів у центрі кола (Рода)¹ (див. приклад 13).

Приклад 12.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 11 (тт. 1–9)

У середині етюд арпеджована гітарна фактура містить у собі два характерні для мистецтва капоейри елементи. Нижній її шар зміщеннями тонів наслідує зву-

¹ Ключова роль музичної складової цього дійства належить тембру берімбау (порт. *berimbau*). За органологічними ознаками він вважається однострунним бразильським ударним інструментом африканського походження у формі дерев'яного лука з прикріпленим гарбузом, що виконує роль резонатора. Звук видобувається правою рукою ударом палички по струні; висота тону змінюється за допомогою притискання монети або каменю до струни лівою рукою (при слабкому притисканні — шарудливий звук; чим сильніше притискання, тим вищий звук), а також доповнюється шерехом від потрушування плетеним кошиком у правій руці. Висота тону залежить від натягу та довжини струни, розміру інструменту, об'єму резонаторної коробки (низький, середній, високий тон). При грі надається перевага артикуляції двох сусідніх тонів. Гра на двох берімбау створює рухи паралельними квінтами, характерними для африканської культури багатоголосся. Ритмічна основа витримується щільним низьким звуком подовженого великого барабана африканських шаманів атабаке (*atabake*), супроводжується дзвоном бубна пандейру (*pandeiro*) та металевих дзвіночків агого (*agogô*). Посилання на ритуальне виконання танцю у сучасній Бразилії: <https://www.youtube.com/watch?v=OxrCUquzhWc>

чання берімбау. Переливами верхніх відкритих струн досягається ефект дзвону дзвіночків агого та пандейру. Обидва шари об'єднані характерним для Вілла-Лобоса прийомом ковзання грифом фіксованою аплікатурною конфігурацією.

Приклад 13.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 11 (тт. 48–51)

Етюд № 12 (a-moll, на глісандо паралельних акордів) вважається найбільш новаторським із усіх етюдів. Тут виникає безліч природних шумових ефектів від зміщення пальців струнами. Вілла-Лобос, познайомившись із музикою Едгара Вареза, вважав шумовий ефект новим незвичайним ресурсом гітари. Тут, за словами Абея Карлеваро, «тональність вислизає як повітря, яке ти намагаєшся упіймати в руку» [Carlevaro, 1988, p. 65]. Причини асоціацій очевидні, їхнє джерело — у формуванні «звукових блоків» транспозиціями однотипних структур на грифі з додаванням акустики відкритих струн, що створює симетричні октатонічні модальні зв'язки елементів, розмиваючи звичні слухові тональні орієнтири. В умовах симетричної композиції АВАСАВА подібні розділи чергують акордовий та арпеджований виклад, додаючи до нього ритми корінних народів, засновані на артикуляції слабких долей і синкопуванні (тт. 80–83) — подібно до того, як це відбувалося в попередніх етюдах №8 (тт. 25–28), №11 (т. 60) та інших.

У підсумку гітарний цикл «Дванадцять етюдів» Ейтора Вілла-Лобоса репрезентує перманентне змішування елементів європейського (німецького, польського, іспанського, але головним чином — французького) мистецтва з бразильським шоро, і «отриманий комплект є перлиною віртуозності і найвищої краси, яка не є імітацією ні того, ні іншого» [Furtado, 2010, p. 23]. Це зводить бразильську гітару у високий ранг концертної академічної традиції. Габріель Фуртадо пише: «Композитор сублімував у власному стилі мови французької музики та бразильських народних жанрів, виносячи на авансцену нові технічні прийоми віртуозної концертної гри на гітарі. На нього впливала професійна ерудиція європейських майстрів і стихійна сила бразильського фольклору за посередництва інструменту, який давно й міцно зайняв позицію концертного в Європі. Завдяки Вілла-Лобосу гітара піднялася на співвідносну

висоту у бразильському мистецтві, залишаючись при цьому в глибинах пам'яті фольклорних жанрів і продовжуючи бути тембровим символом музичної культури усїєї країни» [Furtado, 2010, p. 29].

Висновки та перспективи дослідження. Гітарні етюди Е. Вілла-Лобоса як найбільш яскраві, репрезентативні на сучасній сцені зразки жанру в музиці ХХ століття відкрили перед слухачем дивовижний світ міжкультурних взаємодій мови музики далеких країн і континентів. Екзотичні ознаки суміші архаїчних родових жанрових традицій багатонаціонального бразильського народу і звичаїв популярного автентичного музикування у поєднанні з екстраполяцією барокових європейських досягнень, розповсюдженням модерністських мовних пошуків по обидва боки Атлантики демонструються в циклі етюдів у надзвичайній множині. Цьому сприяє саме природа жанру, його вмотивованість на розвиток віртуозної складової виконавства. Вдосконалення новацій у цьому напрямі призводить автора до високої концентрації індивідуальних надбань у сферах нової естетики звучання гітари — збагачення її темброво-фонічних, колористичних, поліфонічних звукотворчих ресурсів, які співпадають з новими модерністськими векторами розвитку композиторської техніки. Природа формування різнобарвних гармоній, дисонуючих колоритів, незвичних октатонічних ладів у Вілла-Лобоса — паралелізм моноструктурних акордів внаслідок ковзання одноманітної позиції пальців на грифі гітари по ладах. Ця техніка гри вивела композитора до власної проєкції на моделі штучного ладоутворення. Модернізовані новими методами організації звуків етюди Вілла-Лобоса відображають сучасною мовою і алюзіями стилів минулих епох образи глибинної архаїки. Звуки нагадують стародавні жанрові традиції мешканців американського континенту та їхніх нащадків, які зберегли у своїй культурі магичні племінні ритуали, танці та наспіви і створили на цій основі нові місцеві звичаї гри шоро, капоейри, самби тощо. Саме це разом з сучасною мовою академічного мистецтва становить найважливішу площину розгляду циклу та скеровує подальші перспективи дослідження бразильської гітарної музики — у напрямках продуктивних творчих контактів з досягненнями європейських культур та водночас — апеляції до ідіоматики народної музичної лексики, її національних витоків та жанрових запасів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Жорнікова М. О. Втілення принципів сонорного письма у ранній творчості Е. Вілла-Лобоса (на прикладі фортепіанної сюїти «Ляльки»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 58. С. 158–181.
2. Філатова Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 139. С. 112–133.
3. Чистова О. О. Четверта з «Бразильських бахіан» Е. Вілла-Лобоса в контексті поліфонізму ХХ сторіччя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 349–355.
4. Amorim H. Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2007. 256 p.

5. Amorim H. Canção do Poeta do Século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão. *Revista musica*. 2019. V. 19, No. 2, p. 116–144. URL: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/162100>
6. Aquino, F. J. A.: *Villa-Lobos's Cello Concerto No. 2, A portrait of Brazil* : Doctor's thesis. Eastman School of Music University of Rochester. Rochester, New York, 2000. 98 p.
7. Carlevaro A. *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 5 Preludes (1940), Choro No. 1 (vol II)*. Atlanta : Chanterelle Verlag, 1987. 27 p.
8. Carlevaro A. *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (vol III)*. Atlanta : Chanterelle Verlag, 1988. 65 p.
9. Falqueiro A. M., Moreira A. L. Simetrias expansivas em obras de Villa-Lobos. *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo, 2017. P. 101–112.
10. Fraga O. Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music. *Electronic Musicological Review*. 1996. Vol. 1.1 September. 20 p. URL: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.1/vol1.1/villa.html (accessed: 21.10.2024)
11. Furtado G. The Progression of Villa-Lobos' Compositional Style from the Suite Popular Brasileiro to the Doze Estudos : thesis / Wesleyan University. Middletown, 2010. 31 p.
12. Guestrin N. La Guitarra en la Música Sudamericana. 2011. 109 p. URL: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 17.01.2024).
13. Mariz V. Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos, 2004. 240 p.
14. Mello R. C. *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars: DMA thesis*. The University of Arizona, 2019. 324 p. URL: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370>
15. Melo C. Villa-Lobos: do simbólico ao semiótico. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. pp. 204–216 [in Portuguese].
16. Pereira M. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília : Musimed, 1984. 112 p.
17. Santos T. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1975. 63 p.
18. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra (Volume 2)*. University of California Press, 1996. P. 1324–1440.
19. Turbenson M. L. An Analysis of Villa Lobos's «Twelve Etudes for Guitar» : thesis / The University of Arizona. Tucson, 2012. 55 p.
20. Zanon F. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil*. No. 12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. P. 79–85.
21. Zanon F. Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, 2011. v. 24 (jan./jun.), no. 1, pp. 205–211.
22. Zigante F. Preface. *Heitor Villa-Lobos Douze Etudes / Critical edition by Frederic Zigante*. San Giuliano Milanese : Durand Editions, 2011. P. XXI–XXX.

REFERENCES

1. Zhornikova, M. O. (2021). Vtilennia pryntsyviv sonornoho pysma u rannii tvorchoosti E. Villa-Lobosa (na prykladi fortepiannoi siuity «Lialky») [The embodiment of the principles of sonorous writing in the early work of E. Villa-Lobos (on the example of the piano suite "Dolls")]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of the interaction*

of art, pedagogy and the theory and practice of education]. Kharkiv, Issue 58, pp. 158–181 [in Ukrainian].

2. Filatova, T. V. (2024). Baiao yak skladova zvukovykh landshaftiv Brazyl'ii: hitarni rekonstruktsii zhanru [Baiao as a component of soundscapes of Brazil: guitar reconstructions of the genre]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv : UNTAM. Issue 139, pp. 112–133 [in Ukrainian].

3. Chystova, O. O. (2024). Chetverta z «Brazyl'skykh bakhian» E. Villa-Lobosa v konteksti polifonizmu XX storichchia [The fourth of the "Brazilian Bahians" by H. Villa-Lobos in the context of 20th century polyphony.]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]. Kyiv : NAKKKiM, Issue 1, pp. 349–355 [in Ukrainian].

4. Amorim, H. (2007). *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 256 p. [in Portuguese].

5. Amorim, H. (2019). Canção do Poeta do Século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão. In: *Revista musica*. V. 19, No. 2, pp. 116–144. Available at: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/162100> (accessed: 26.08.2024) [in Portuguese].

6. Aquino, F. J. A. (2000). *Villa-Lobos's Cello Concerto No. 2, A portrait of Brazil*: Doctor's thesis. Eastman School of Music University of Rochester. Rochester, New York, 98 p. [in English].

7. Carlevaro, A. (1987). *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 5 Preludes (1940), Choro No. 1 (vol II)*. Atlanta: Chanterelle Verlag. 27 p. [in English].

8. Carlevaro, A. (1988). *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (vol III)*. Atlanta: Chanterelle Verlag. 65 p. [in English].

9. Falqueiro A. M., Moreira A. L. (2017). Simetrias expansivas em obras de Villa-Lobos. In: *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo, pp. 101–112. [in Portuguese].

10. Fraga O. (1996). Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music. In: *Electronic Musicological Review*. 1996. Vol. 1.1 September. 20 p. Available at: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV1.1/vol1.1/villa.html (accessed: 21.10.2024) [in English].

11. Furtado G. (2010). *The Progression of Villa-Lobos' Compositional Style from the Suite Popular Brasileiro to the Doze Estudos : thesis* / Wesleyan University. Middletown. 31 p. [in English].

12. Guestrin, N. (2011). *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 109 p. Available at: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 01.09.2024) [in Spanish].

13. Mariz, V. (2004). *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra*: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos. 240 p. [in Portuguese].

14. Mello, R. C. (2019). *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars*: DMA thesis. The University of Arizona, 324 p. Available at: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370> (accessed: 28.08.2024) [in English].

15. Melo, C. (2018). Villa-Lobos: do simbólico ao semiótico. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo : Universidade de São Paulo, pp. 204–216 [in Portuguese].

16. Pereira, M. (1984). *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed. 112 p. [in Portuguese].

17. Santos, T. (1975). *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos. 63 p. [in Portuguese].

18. Taruskin R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra (Volume 2)*. University of California Press, pp. 1324–1440. [in English].

19. Turbenson, M. L. (2012). An Analysis of Villa Lobos's «Twelve Etudes for Guitar» : thesis / The University of Arizona. Tucson. 55 p. [in English].

20. Zanon, F. (2006). O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº 12*. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, pp. 79–85. [in Portuguese].

21. Zanon, F. (2011). Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. In: *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, 2011. v. 24 (jan./jun.), n. 1, pp. 205–211. (accessed: 27.08.2024) [in Portuguese].

22. Zigante, F. (2011). Preface. *Heitor Villa-Lobos Douze Etudes / Critical edition by Frederic Zigante*. San Giuliano Milanese: Durand Editions, pp. XXI–XXX. [in English].

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318646

«TWELVE ETUDES» FOR GUITAR BY HEITOR VILLA-LOBOS:

GENRE AND STYLE DIMENSIONS

The relevance of the article is to consider the cycle "Twelve etudes" for solo guitar by Heitor Villa-Lobos from the standpoint of the interaction of authentic Brazilian and academic European (baroque, romantic, modernist) genre-style models of creativity. World recognition and constant stage demand of the cycle is provided by a complex of essential advantages — the modern vocabulary of the composer, enriched with rhythm and intonation authentic elements of Brazilian culture, combined with virtuosity, the presence of the latest original techniques, high artistic qualities of the music and its genre and style diversity.

Main objective of the study is to reveal in the cycle "Twelve Etudes" for solo guitar by Heitor Villa-Lobos metrorhythmic and intonation-melodic elements of Brazilian genres combined with linguistic innovations and stylistic interactions with academic European traditions. **The novelty** of the article consists in the introduction into the Ukrainian musicological circulation of the genre-style analysis of the cycle "Twelve Etudes" by H. Villa-Lobos, taking into account the specific direction of modern searches for musical vocabulary, which covers the renewal of the ideomatic resources of the instrument through performance techniques

The methodology is based on an interdisciplinary approach and methods of historical, cultural, musicological, systemic, structural and functional analysis, applied to the study of the

genesis of the choro, capoeira, tango, samba rhythmic archetype, primary ethnic sources, intonation-melodic manifestations, stylistic interactions and specific guitar technics in the composer's music.

Results and conclusions. Historiographic information is taken into account, as well as certain events from the artist's creative biography, which highlight his inclination to guitar music in folk and academic directions. The influence of numerous ethno-expeditions of H. Villa-Lobos to different states of Brazil to get acquainted with the peculiarities of the music of different nationalities, their instruments, playing skills and orpheonic singing is determined. The role of ritual practices, carnival customs, martial arts music, timbre and rhythm-intonation richness of the national culture is characterized. The specifics of the author's search for a new vocabulary, which was based on the idiomatic resources of the guitar, were revealed. An analysis of the invented connections between the morphology of the modernist composer's thinking and the means of playing the instrument created by the author is offered. The peculiarities of operating with the techniques of fixing and sliding the same positions on the neck using open strings are revealed. The consequences of this technique, which lead to the formation of octatonic pitch phenomena inherent in the music of many European composers of the modernism era, are determined. Stylistic intersections of sound creation were traced: attention to phonic, coloristic, timbre qualities of sound; rhythmic innovations as factors of imitation of archaic layers and tribal ritual traditions of ancient local cultures; return to the vocabulary of masters of the past; articulation of folklore sources and their stylized models. Genre elements of choro, tango, samba, capoeira, Amazonian melodies and throat singing of the indigenous population of the country, Spanish Andalusian rhythm formation were studied. Imitations of the folk instruments Kavaquinho, Caipiro, Berimbau, Amazonian flutes, as well as the voices of the surrounding world as elements of the Brazilian soundscape are traced.

Keywords: Brazilian guitar music, H. Villa-Lobos etudes, performing techniques, genre traditions, choro, capoeira, stylistic interactions.