

УДК 78.071.1Вілла-Лобос:780.614.131.087.1(81)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319210

**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](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

© Філатова Т. В., 2024

## **ГІТАРНА МУЗИКА ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА: ЖАНРОВІ ТРАДИЦІЇ БРАЗИЛЬСЬКОГО ШОРО**

Шоро розглянуто як один із основних геральдичних жанрів музичної культури Бразилії, розповсюджених значною мірою у південно-східних регіонах Ріо-де-Жанейро та Сан-Паулу. Серед місцевих народно-побутових традицій музикування середини ХХ ст. шоро (стародавній плач) і самба віднесено до гібридного поля жанрів афро-бразильського коріння. Генезу шоро пов'язано з місцевим фольклором вуличних музикантів (шороснів), а також із тропічними звуковими ландшафтами і шумовими сигналами «поліфонії міста». Шоро охарактеризовано як жанрову модель, інструментальний склад виконавців, спів, танець і образний стан страждання. Мовні та жанрові особливості шоро розкрито на прикладі гітарних творів з «Популярної бразильської сюїти» Ейтора Вілла-Лобоса та його сольної гітарної композиції з однойменного масштабного циклу «Шоро» для різних складів виконавців. Визначено зв'язки шоро з мазуркою, екосезом, вальсом, гавотом. Розглянуто засоби створення звукових ефектів ансамблевої гри завдяки ідіоматичним ресурсам гітари соло. В процесі аналітичного дослідження запропоновано схематичне узагальнення ритмічного архетипу шоро. Базові та похідні патерни архетипу створюють систему із варіантних засобів чергування ритмічних формул, які генералізують ознаки афро-кубинської, афро-бразильської хабанери, африканського лунду і батуча, європейської та бразильської польки. Охарактеризовано модерністські засоби репрезентації шоро завдяки порівнянню гітарної версії з мовними знахідками наступних частин грандіозного циклу “Chôros”: використання індіанських ритуально-племінних фольклорних елементів, прийомів звуконаслідування, стильових алюзій, сучасного мовного арсеналу, що разом з подальшою розробкою фундаментальної техніки гри на гітарі рухами однакових позицій впродовж грифів склали власну індивідуально-стильову платформу музичного мислення.

**Ключові слова:** бразильська гітарна музика, творчість Е. Вілла-Лобоса, жанрові традиції, шоро, ритмічний архетип, виконавські прийоми.

**Вступ.** Бразильський репертуар гітарної музики заповнений галереєю оригінальних жанрів, які складають специфічний звуковий фонд культурної самобутності країни, ідентичності свідомості її народу в умовах змішання рас та національностей. Гітара від початку долучена до цього жанрового каталогу в якості темброво-звукового символу. Згодом вона стала геральдичним знаком бразильського музичного мистецтва — як у ритуалах автентичної практики, так і у сфері академічного виконавства. Висвітлення відомих сторінок гітарної творчості Ейтора Вілла-Лобоса, присвячених жанру шоро в його первинно-побутових та концертних перетинах з

іншими жанровими архетипами, уявляється актуальним у контексті поглиблення теоретичних знань та можливостей виконавської інтерпретації.

**Аналіз останніх досліджень.** Серед наукових досліджень, присвячених вивченню бразильської культури і творчості Е. Вілла-Лобоса, виокремимо певні напрями висвітлення гітарного спадку композитора. У ХХІ столітті створена низка архівно-пошукових проєктів, що дозволили віднайти давно втрачені манускрипти, розшифрувати і порівняти їх з пізніми виданнями, встановити хронологічні деталі [Amorim, 2019]. Розширені каталоги, доповнені альбоми виконання творів, збагачені підходи до методики гри, деталізовані технічні прийоми [Carlevaro, 1988; Mello, 2019]. Перевидані та оновлені відомі монографії [Magiz, 2004], опубліковані актуальні дослідження [Amorim, 2007]. Розширений історичний контекст гітарного мистецтва Бразилії [Baia, 2015; Guestrin, 2011; May, 2013]. В українському музикознавстві надруковані наукові статті з питань універсальності творчості композитора [Батанов, 2014], сонорних явищ у фортепіанній музиці [Жорнікова, 2021], жанрових аспектів гітарного мистецтва Бразилії [Філатова, 2024], проявів поліфонічності музичного мислення Вілла-Лобоса в «Бразильських бахіанах» [Чистова, 2024].

**Мета статті** — виявити у гітарній музиці Е. Вілла-Лобоса метроритмічні та інтонаційно-мелодичні архетипи бразильського жанру шоро як суттєвої складової південно-східних регіонів країни. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики гітарних творів Е. Вілла-Лобоса, що завдяки назвам визначені автором репрезентантами специфіки цього жанрового феномена.

**Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході та методах історичного, культурологічного, музикознавчого, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення генези ритмічного архетипу шоро, первинних етнічних джерел, інтонаційно-мелодичних проявів і стильових взаємодій в музиці композитора.

**Результати дослідження.** Завдяки творчості визнаних бразильських композиторів та гітаристів ХХ століття — Ейтора Вілла-Лобоса, Лауріндо Алмейди, Антоніу Мадурейри, Карлоса Барбоса-Ліми, Сержіу Ассада, Марко Перейри, Радамеса Гнатгалі, Егберту Жісмонті, Фабіо Занона, Паулу Беллінаті, Роберту Вікторіу — у професійному музичному середовищі закріпилася низка жанрових феноменів, атрибутів бразильській національній культурі та міцно злитих із звучанням голосу інструмента. Подібна ідентифікація, виражена через повторюваність традиції, її прив'язаності до місця, соціокультурної сфери, у кожній новій версії щоразу обростала різними стильовими прикметами. Це невід'ємний результат будь-якого процесу успадкування, внутрішньої передачі історично закріпленої моделі через її проєкцію в полі композиторського мислення, індивідуальної стилістики, впізнаваного «почерку», специфічного характеру музичного «висловлювання», а також особливостей сприйняття навколишнього світу як автором музики, так і її слухачем. Не випадково аналітика бразильських музикознавців фіксує цей психологічний глибинний зв'язок: «На обкладинках альбомів гітарної музики бразильських авторів — пейзажі незайманої казкової природи як запрошення дослідити та відкрити для себе звукові ландшафти екзотичної країни, стати провідником по новому континенту та обов'язково показати квінтесенцію цього місця та цього народу» [Castellon, 2022, p. 47]. Образ гітари органічно вписався голосом свого тембру в історичну пам'ять жанрів, нагадуючи про природний акустичний резонанс музичного звуку з простором, територією, автентично-побутовою атмосферою. Доречно згадати висловлювання гітариста

та музикознавця Фабіо Занона: «Подібно до кави та футболу, гітара нерозривно пов'язана з соціокультурною презентацією Бразилії, і наша музична ідентичність немислима без її присутності» [Zanon, 2011, p. 205].

«Бразильський народ завжди був музикальним, — такими словами відкривається перший розділ книги Васко Маріза про творчість Ейтора Вілла-Лобоса у її 12-му ювілейному виданні. — Від своїх африканських расових груп він успадкував потужний ритмічний стрижень, чуттєвий, еротичний. Від португальців — метричну квадратність строф, синтаксичне членування музичних фраз на базі європейського тонального мислення, синкоповані малюнки та ритмічні геміоли, іберійські музичні інструменти. Від іспанців — жанрові традиції болеро, фанданго, хабанери, сарсуели. Від аборигенних індіанських народностей — корінні наспіви; від італійців — оперні арії; від австрійців — вальси, від народів північноамериканського континенту — джаз» [Mariz, 2004, p. 9]. На рівні підсвідомого досвіду, індивідуального чи колективного, будь-який музикант виявлявся залученим з дитинства до атмосфери карнавалів, нічного життя міст чи мешканців сільських провінцій.

Конституювання національної пам'яті жанрів не визначається чіткими локаціями окремих видів, ареали поширення іноді розходяться далеко від зон їхнього формування. Наприклад, музика південно-східних провінцій Бразилії базується на шоро, автентичній самбі, боса-нові, маландро, капоейрі, а також гібридному полі жанрів модіньї, лунду, машиша, бразильського танго. Шоро (стародавній плач) і самба на території південного сходу — основоположні «міфи» бразильської музичної ідентичності, що мають «чорне» етнічне расове коріння та універсальну музичну ідіоматику. Історіографія бразильської самби, що виникла спочатку серед сільських пагорбів Баїї, потім облаштувалася в горах Ріо-де-Жанейро, екранує цей жанр як найпрезентабельніший і надзвичайно поширений у популярній музиці. Транзит у бік півдня атлантичного узбережжя, з проникненням у різні соціокультурні верстви населення великого портового міста, залишає відсилання до колишнього топосу. Саме звідти темпи, інтонації та ритми народних наспівів сільської провінції влилися в мелодико-ритмічну формацію самби. Цей танець швидких, пристрасних, нестримних поривів цілком резонує своєю запальною силою з динамікою міського життя, сповненого яскравих сигналів з безлічі вогнів та шумових акустичних звуків. Синкопа фіксується в самбі не лише як стійке, стабільне тло «африканської ритмічної матриці в музиці чорної діаспори, але і як важливий елемент, що має універсальне значення для бразильської музики в цілому» [Baia, 2015, p. 85]. У батукаді та кандомблі з Баїї — п'ятого за величиною штату Бразилії — також відчутна спадщина музики чорних вихідців із Західної Нігерії, що воскресили свої пантеони богів, святилищ, релігійних традицій та обрядів, «живі вірування чорних спільнот» [там само]. На початку минулого століття був ще важливим соціальний статус жанру, його функція, обставини та «місце» звучання: самбу танцювали у внутрішніх просторах двору, польки, лундуси — у вітальні, пізніше межі території перестали бути настільки значущими. Усюди в Сан-Паулу та Ріо-де-Жанейро чулися звуки типово бразильської «синкопованої музики»: лунду, полька-лунду, катерере, фадодо, шоро, танго, хабанера, машиш, самба. За всієї активності музично-мовних обмінів найбільш стійкими для етно-історичного формування автентичних жанрів визнано їхнє афро-бразильське коріння, помітне за явним переважанням ритмів африканського походження. Африканські ритми гарячою хвилею зливалися з атмосферою спекотних тропіків, змішувалися із шумовими сигналами «поліфонії міста». Все разом створювало інтенсивний звуковий ландшафт, у якому тонко прозирала ностальгія за людьми — іммігрантами сільських міс-

цевостей. Гітара як основний інструмент популярної концертної музики у своєму репертуарі, вулично-побутовому чи сценічному, розкриває фольклорні мотиви та ритми в інструментальних імпровізаціях, окремих п'єсах, циклах, альбомах, великих композиторських задумах, які слугують нагадуваннями про бразильську землю та людей.

З відносно нових жанрів боса-нова (1964) найбільш точно передає музичний «клімат» Ріо-де-Жанейро: сонце, південь, спів людей, які освоюють сучасні простори та пейзажі, наприклад пляжні відкриті ландшафти Копакабани. На їхньому тлі гнучка пластика боси слугує доповненням до яскравих вражень від перевтілень міста, поведінки його мешканців і в цілому нового образу місцевого життя (фото 1).

Фото 1.



Ріо-де-Жанейро, Копакабана<sup>1</sup>

Все відбувалося динамічно і позначалося на розвитку гітарної музики: у ній у другій половині ХХ століття можна помітити прояви естетики тропікалізму<sup>2</sup> — течії, створеної у тропіках на основі національної ідентичності в контексті змішування культур (tropicalia). Стилістика нового міського життя аж ніяк не виключала колишньої уваги до музичного побуту місцевих поселень аграрних посушливих земель (сертан), де переважала «сільська музика, сільські сенси та образи, погляди на поле у сільській глибинці через нові звукові моделі музики кантрі» [Baia, 2015, p. 54]. Звукові ландшафти південного сходу Бразилії стали визначальним, хоч і не єдиним джерелом натхнення для багатьох музикантів цього регіону.

Ейтор Вілла-Лобос (Heitor Villa-Lobos; 1887–1959, Ріо-де-Жанейро) — перший із найвідоміших південноамериканських композиторів-новаторів, який відкрив для освіченої європейської публіки екзотичну культуру своєї країни. Його називали музикантом вулканічної, руйнівної, колосальної енергії, що вразив слухачів своїм не-

<sup>1</sup> Посилання на фото: <https://www.travoh.com/articles/exploring-10-top-beaches-rio-de-janeiro-brazil/attachment/01-copacabana-beach-exploring-10-of-the-top-beaches-in-rio-de-janeiro-brazil/>

<sup>2</sup> Тропікалізмом у бразильській музиці прийнято вважати течію, засновану на музично-мистецькому переосмисленні національної традиції мовою популярної пісні із соціальним ухилом у її змісті.

приборканим темпераментом і захопливою сміливістю музики — шаленою і невгамовною, «чудовою, пристрасною, навіть піднесеною силою з печер ірраціональності» [Magiz, 2004, p. 86].

Європейського слухача вражала екзотика та нові яскраві відчуття, що збуджували уяву, хоча композитор уникав спроб етнографічного відтворення місцевого фольклору, прямого цитування знайомих мелодій. Маючи сімейний іспанський родовід, він спонтанно і органічно проникав углиб національної музичної інтонації і «намагався втілити в звуці цілісну, неповторну атмосферу дзвінкої Бразилії, <...> малював лініями енергійний бразильський звук» [там само, p. 13–14]. Він сприймав музичні традиції країни через «власні лінзи», змінював їх своєю фантазією та новою лексикою. Завдяки дружбі з Даріусом Мійо (1917), відвідуванню Тижня сучасного мистецтва в Сан-Паулу (1922) і подальшому дворічному проживанню в Парижі (1924)<sup>1</sup> в авторській стилістиці проявився вплив французького символізму, імпресіонізму, первісної експресії в балетній пластиці та інших віянь у галузі сучасної мови музики, живопису, театру.

При оцінці фундаментального внеску Вілла-Лобоса в американську гітарну музику, Нестор Гестрін згадує про «занурення в середовище, надання переваги музиці вулиць, джунглів Амазонки, музиці предків, яка становить основу ландшафту Бразилії та Південної Америки» [Guestrin, 2011, p. 58]. Гітарна спадщина композитора за кількістю творів, що дійшли до нас, може здатися невеликою в порівнянні із загальним масивом опусів. Прослуховування його сольних гітарних композицій займає півтори години, камерні додають ще 30 хвилин. Проте статистика концертних записів та альбомів переконує у великій затребуваності цієї музики у колах професіоналів і поціновувачів гітарного мистецтва. Експертиза Фабіо Занона свідчить, що «кількість повторних записів його творів перевищує загальну кількість практично всіх звернень до музики наступних бразильських композиторів» [Zanon, 2011, p. 206]. Для сольного гітарного репертуару найбільшу цінність становлять: «Популярна бразильська сюїта», «Шість прелюдій», «Дванадцять етюдів», Концерт для гітари з оркестром, а також початкова та єдина композиція для гітари соло з масштабного циклу «Шоро» для різноманітних інструментальних складів.

Задум першого циклу гітарних мініатюр «**Популярна бразильська сюїта**» (1908/1923) виник у 1920 році у зв'язку з майбутнім візитом Вілла-Лобоса до Парижа. У ті роки культурне життя французької столиці протікало в концертних залах, заповнених поціновувачами гітарної творчості італійських, іспанських артистів, в очікуванні приїзду найвідомішого у світі віртуоза Андреса Сеговії (1924). Завдяки мистецтву великих майстрів європейське гітарне виконавство досягло високої хвилі

---

<sup>1</sup> Біографи засвідчують, що модерністські напрями в літературі, кубізм у живописі, новаторські пошуки в музиці, її мові в умовах уваги до національних традицій та оспівування природи, без наміру наслідувати у всьому європейське мистецтво стали для Вілла-Лобоса ключовими інтенціями. Приїзд композитора до Сан-Паулу в лютому 1922 року, де були представлені фрагменти симфонічної сюїти «Африканські танці» (1916), поем «Амазонас», «Уйрапуру» (1917), всупереч очікуванню, освістуванню і образам закінчився для нього запрошенням до Парижа: там уже в 1924 році музика композитора прозвучала в концертах авангардних творів. Після першого перебування у Франції композитор неодноразово повертався до Бразилії, виступав з гастрольями у світі, з 1940 року проживав у США (Нью-Йорк) і знову приїжджав до Ріо. На згадку про знайомство та дружбу з Вілла-Лобосом у Ріо (1917) Даріус Мійо написав «Бразильські танці» (Saudades do Brazil, 1921).



професійного зростання на відміну від аматорського народно-побутового музичування в Бразилії. З наміром досягти успіху серед освіченої аудиторії Вілла-Лобос вирішив зібрати в альбом свої ранні п'єси 1908–1912 років із унікальним бразильським звуковим колоритом, щоб відкрити для європейської публіки галерею етнічних багатств музичної культури своєї країни. Креативна ідея стала першим кроком до створення оригінального творчого іміджу. Французька публіка та нотні видавництва виявили інтерес до процесів розширення знань про латиноамериканську музику в її автентичних формах, тоді як музиканти Нового Світу активно опановували європейські традиції. Старий Світ виявляв зустрічну екзотичну цікавість до раніше незайманих живих голосів звучання тропічних лісів, співу птахів, місцевих ритуалів і звичаїв, яскравих відчуттів від магічної сили первісних енергій ритмів, до народних мелодій у їхньому «тропічному розмаїтті».

Цикл п'єс для гітари соло містить кілька гібридних форм поєднання жанрів європейської та бразильської танцювальної музики, при цьому ключова місцева назва *шоро* обов'язково витримується у всіх п'яти мініатюрах — Мазурка-шоро, Шоттіш-шоро, Вальс-шоро, Гавот-шоро, Шорінью. Артикуляція жанрових пріоритетів підкреслена автором майже в усіх нотних текстах, хоча у найбільш показовому образі цей титульний жанр південно-східної бразильської міської музики постає лише наприкінці циклу.

У цих невігадливих, простодушних, лірично-сентиментальних п'єсах прозирає наївна, непідробна краса бразильського погляду на світ: не випадково на обкладинці альбому вона проглядається в очах музикантів так само очевидно, як і прослуховується у виконанні аргентинського гітариста Пабло де Джусто (1996, фото 2)<sup>1</sup>.

Фото 2.



<sup>1</sup> Фото обкладинки альбому та аудіозапис «Популярної бразильської сюїти» Е. Вілла-Лобоса у виконанні аргентинського гітариста Пабло де Джусто з Кордови (уродженця бразильського штату Парана) див. за посиланням: [https://youtu.be/Z2\\_LDC-WQQ0](https://youtu.be/Z2_LDC-WQQ0)

У традиції бразильської музики під загальною назвою шоро (порт. *chôro* [ˈʃoɾu] шору — «плач», «крик») закладено кілька значень: по-перше, сильне емоційне вираження широкої гами почуттів — від туги, горя до щастя та радості; по-друге, автентична практика музикування шороенів — учасників вуличних інструментальних ансамблів у складі флейти, кларнета, мандоліни, кавакінью, гітар<sup>1</sup>, пандейро; по-третє, група танцюристів, які пластиккою своїх рухів імітують людей, що ледве волочать ноги; по-четверте, жанр бразильської народної музики, що переважає з 1870 року в міських кварталах і має низку іманентних ознак.

На підставі багатьох описів виконавських традицій можна реконструювати картину жанрового побутування. Під звуки бразильських гітар, взятих за основу виконання музики цього жанру, мандрівні музиканти (*chogões* — плакальники) співали сентиментальні пісні у супроводі всього інструментального ансамблю. В акомпанемент було закладено європейську жанрову танцювальну основу із сумішшю місцевих ритмічних акцентів африканського походження. У імпровізацію додавалося характерне фразування — настільки чуттєво-сентиментальне, «перетиснуте» у бік артикульованих емоцій плачу, слізної екзальтації, надмірного загострення амплітуди почуття, що мелодія соліста відчувалася поза регулярною тактовою пульсацією. Це не обов'язково ностальгія, смуток, іноді — пекучий потік швидких ритмізованих фраз із синкопуванням слабкої долі у їхньому закінченні. Такий характерний бразильський ритмічний візерунок зустрічався у багатьох жанрах народної бразильської музики (наприклад, у капоейрі він виразно проявлявся у партії берімбау). Імпровізація додавала фігурації у мелодичний малюнок чи акомпанемент, що було зовсім не обов'язково для кожного музиканта, іноді достатньо легкого варіювання заради задоволення публіки та виконавців від відчуття атмосфери бразильського нічного життя.

Сьогодні бразильські виконавці шоро підкреслюють одночасний контраст двох найважливіших емоційно-кінетичних носіїв, закладених у кореневій системі жанрів європейської та африканської етимології. З одного боку — європейська легка хода кроків екосезів, галантність гавотів, грайлива витонченість мазурок, м'яка грація вальсів, наближених до повільних креольських версій жанру *vals criollo* (перуанських, парагвайських, аргентинських, венесуельських), звідки йдуть нескінченні *rubato*, зависання, ширяння, зупинки, свобода ніжної вишуканої пластики. З іншого — рухливий, чіткий африканський ритм, що пружинить синкопованими візерунками та наповнює такти зламаним гострим пульсом, немов пекучим вогнем пристрасті. В умовах салонного фортепіанного звучання ця дихотомія розподілена

---

<sup>1</sup> Для гри шоро використовувалася 10-струнна бразильська гітара з п'ятьма рядами здвоєних струн, класична шестиструнна та семиструнна гітара (порт. *Violão de sete-cordas*). Семиструнна бразильська гітара мала стрій: C(7) E(6) A(5) D(4) G(3) H(2) E(1). Сьома струна розширила басовий діапазон гітари, збільшила потенціал реверберації, глибини діапазону. Така гітара з'явилася, за твердженням австралійського дослідника Адама Джона Мея [May, 2013], в ансамблях Ріо-де-Жанейро з 1910 року (виконавець грав на металевих струнах за допомогою плектра дедейра). Польові дослідження бразильського фольклору поряд із узагальненням бібліографічних ресурсів, представлених у сховищах австралійських університетів, бібліотеках та архівах Мельбурна, привели автора роботи до версії про успадкування традицій семиструнної гітари від циганських емігрантів. Згідно з його твердженням, найкращі бразильські прихильники семиструнної гітари — виконавці шоро, такі як Рафаель Рабелло (1962-1995) — йдуть услід за Вілла-Лобосом та Радамесом Гнатталі. Вони позначили дві виконавські школи — гра на сталевих струнах плектром та гра на нейлонових струнах пальцями, завдяки яким почалася нова ера для шоро.

між партіями правої та лівої руки; в ансамблі шоро окремі інструменти стабільно витримують свої функції, наприклад, ритми африканського походження підкреслені в партії кавакінью та ударних.

Яким чином ця конкатенація жанрових елементів шоро реалізується у сольній гітарній п'єсі? Відомо, що перші частини циклу до презентації на паризькій сцені звучали лише в атмосфері вуличного нічного пейзажу Ріо. Виконавський ресурс спочатку був розрахований на народно-побутове мистецтво імпровізатора, а не на віртуозні досягнення академічних гітарних шкіл. Можливо тому композитор пізніше вдавався до переробки своїх ранніх текстів, про що згадує У. Аморім<sup>1</sup>, відповідно до традицій класичного концертного втілення. Остаточну версію циклу видано в 1955 році, хоча вже починаючи з 1920-х років «Популярна бразильська сюїта», поряд з «Шоро №1» для гітари соло, стала жанровою емблемою справжності національного бразильського коріння автора. Вона вважається «зліпком» із навколишнього міського середовища, результатом занурення композитора до місцевого звукового ландшафту, почутого на імпровізованих танцмайданчиках, вулицях, площах, у кондитерських чи під час перегляду німого кіно. Межу між класичними ідіомами та популярними в Бразилії танцювальними формами прокреслено тут не дуже чітко.

Відповідь на питання про органіку злиття жанрових прикмет шоро у виконанні вуличних ансамблів і в сольному гітарному репертуарі вимагає, насамперед, систематизації ритмічних патернів з урахуванням їхнього етнічного походження. Це дозволить наочно простежити незначні, на перший погляд, зміни ритмічних фігур, які докорінно змінюють картину загалом. Виокремлення нами базових та похідних складових ритмічного архетипу шоро допоможе прояснити логіку варіантного та остинатного принципів його реалізації (див. схеми 1, 2).

У запропонованих схемах виявлено риси подібностей, відмінностей, перетворень ритмічних малюнків, їхнього акцентного боку. Фактурна тканина творів надає послідовні та одночасні варіанти змішування фігур, створюючи цим ігрове середовище, «жонглюючи» ритмами, мотивами, фразами, акордами, рухом по колу у формі рондо АВАСА, трип'ятичастинної АВАВА, складної тричастинної з *trio* з повторами кожної частини. У кодах та сполучних розділах допускаються заміни стійких ритмічних патернів тріольною пульсацією. Завдяки стихійній природі ансамблевої імпровізації фактура сольної п'єси формується багат шарово: виникає ілюзія звучання не однієї, а одразу кількох гітар. Фактурні шари складаються з ліній мелодичного рельєфу, що базується на фігураційному русі за контуром акордів, цілком передбачуваних, прийнятих у європейській класико-романтичній системі, з додаванням старо-

<sup>1</sup> У. Аморім посилається на рукопис сюїти (1928) з паризьких архівів та пропонує власну гіпотезу реконструкції подій. Початкова п'єса циклу «Мазурка-шоро» (присвята Марії Терезії Теран) була створена ще 1906 року (за деякими іншими версіями 1908 року). Вчений не виключає факт, що оригінал рукопису «Simple» з архіву музею Вілла-Лобоса є першою версією мазурки, ймовірно, записаної по пам'яті з тексту твору своєї юності і далі переробленої в нову п'єсу на колишньому тематичному матеріалі або його елементах. Дослідник наводить текст рукопису [Amorim, 2007, p. 101]. Згідно з його твердженням, отриманим у результаті детального вивчення документальних архівних свідчень, до кінця 1920-х років сюїта була остаточно скомпільована з ранніх мініатюр (її перша версія 1920 року збереглася тільки в рукописі). У цикл спочатку увійшли «Мазурка-шоро» та «Шоттіш-шоро» у двох варіантах; «Гавот-шоро» додано до збірки у 1948 році, «Шорінью» збережена у версії 1928 року, «Вальс-шоро» увійшов в оновленні 1948 року, його текст не збігається з версією 1920 року [Amorim, 2007, p. 99].



винних модальних тонів, збагачених барвистими мажоро-мінорними колоритами. Гармонічні структури оточені лініями аподжіатур, арпеджіо, пасажів, притаманних інструментальній манері імпровізації. Істотний ухил у сферу привілейованих бразильських ознак жанру забезпечується багатством ритмічних формул. Безліч пунктирів та синкопованих малюнків, артикуляція слабких долей відображають гру африканської перкусії у колективних ходах бразильських карнавалів, посилюючи цим автентичний побутовий колорит музики. До того ж, у складних сплетеннях сітки похідних ритмів зустрічаються перехресні зв'язки із впізнаваними фігурами самби, байао, лунду, хабанери та бразильської польки.

Схема 1.

## Ритмічний архетип шоро: базові патерни

афро-кубинська хабанера  $\frac{2}{4}$  

афро-бразильська хабанера  $\frac{2}{4}$  

африканський лунду  $\frac{2}{4}$  

африканський батук  $\frac{2}{4}$  

європейська полька  $\frac{2}{4}$  

бразильська полька  $\frac{2}{4}$  

Схема 2.

## Ритмічний архетип шоро: похідні патерни

$\frac{2}{4}$  

$\frac{2}{4}$  

$\frac{2}{4}$  

$\frac{2}{4}$  

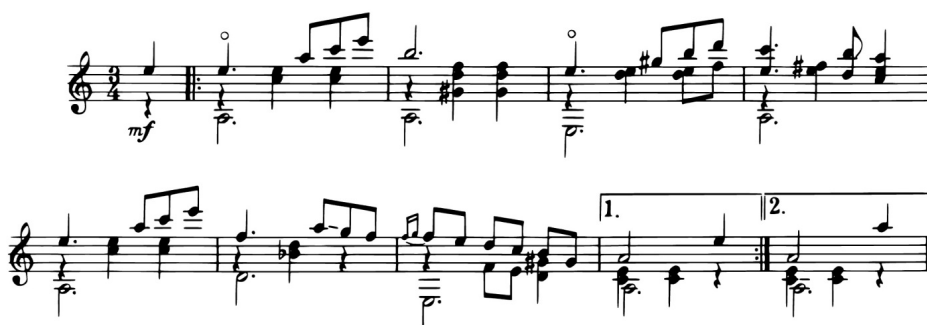
$\frac{2}{4}$  

$\frac{2}{4}$  

У перших чотирьох мініатюрах циклу бразильські ритмічні патерни дано у розосередженому вигляді, їхня висока концентрація спостерігається лише у заключній п'єсі. Причина — у романтичному поданні первинності жанрової опори на європейські танцювальні архетипи. Процес асиміляції у нових місцевих умовах підкреслено контурно, фрагментарно, не очевидно. Він відчувається у відтінках місцевого колориту завдяки легким синкопам на слабких долях такту. У тридольній метричній пульсації мазурки та вальсу темп уповільнений, фактура розшаровується на мелодичний рельєф, басовий акустичний фундамент та акордове заповнення. Це узгоджується з фортепіанним аналогом побутування шоро у салонному звучанні. Якщо в «Мазурці-шоро» інструментальна природа жанру проявлена цілком чітко (приклад 1), то у «Вальсі-шоро» вона зближується із вокальною традицією італійської модіні та креольського вальсу. Тут створена атмосфера ніжних елегійних станів смутку, зітхань, плачів, слізних екзальтацій, інтонацій *lamento* завдяки хроматичним секундовим ходам із витриманою артикуляцією слабких долей. У бароковій культурі за ними стійко закріпилася семантика музично-риторичних фігур *suspuration*: нею просякнуті всі голоси, що в даному випадку посилює синкоповані відтінки бразильського плачу (приклад 2).

Приклад 1.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 1 «Мазурка-шоро»



Приклад 2.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 3 «Вальс-шоро»



Усі мініатюри циклу, образно різні між собою, у масштабні-синтаксичному плані виявляють певні структурні подібності. Бразильські музиканти загострюють увагу на схильності до пропорцій 32-х тактових розділів, ідеальних для гри й танцю з імпровізаційними повторами квадратних восьмитактових періодів. Сукупно встановлюється композиційний ритм форми рондо (АВАСА, АВАСАДА), причому низка ко-

нтрастів — тональних та образно-тематичних — потенційно продовжується у круговому оновленні імпровізацій, нарощуючи кожен сегмент до стандартних 32-х тактів.

У п'єсах з бінарним метром № 2 «Шоттіш-шоро» і № 4 «Гавот-шоро» характерні ритмічні патерни шоро помітні не з самого початку, а в зонах контрастів. Наприклад, услід за експозицією ритму шотландського екосезу в № 2, в епізоді «В» і подальшої його імпровізації, що дає в сумі 32 такти, з'являється ритм афрокубінської хабанери та європейської польки (див. схему 1), що забезпечує впізнаваність фігур шоро (приклад 3). Принагідно зауважимо, що далі в епізоді «С» та його імпровізації до лінії тональних контрастів форми «E-dur, cis-moll, E-dur» додана тональність «A-dur», причому з артикульованими прикметами іспанського (андалузького) похідного ладу. Контрасти супроводжуються змінами темпів, спонтанними уповільненнями та прискореннями, свободою вибагливих коливань пульсу руху.

Приклад 3.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 2 «Шоттіш-шоро»

«Гавот-шоро», не менш поетичний та сентиментальний, ніж усі інші п'єси, підтримує м'яке поперединне синкопування другої долі парних тактів у рефренах семичастинного рондо (див. приклад 4) і додає до гармонічних зв'язок трохи більше дисонансів, ніж раніше. Це, з одного боку, створює перегуки з фінальною п'єсою циклу, з другого — узагальнює всі поетичні ескізи в один організм витонченої бразильської лірики.

Далі пропонуємо порівняти два найяскравіші зразки шоро Вілла-Лобоса для гітари соло: заключну п'єсу з «Популярної бразильської сюїти» — «Шорінью» («Chôrinho», 1923) та «Шоро №1» (1920) на початку грандіозного, масштабного циклу «Chôros» із 14-ти розгорнутих композицій для різноманітних інструментальних ансамблів, оркестрів та хорового складу.

Приклад 4.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 4 «Гавот-шоро»

«Шорінью» (1923, присвята Мадлен Реклю), на відміну від попередніх п'єс, що успадковують романтичну поетику польської мазурки, шотландського екосезу, англійського вальсу, французького гавоту, створює унікальну колекцію ритмів шоро. Їх різноманітні конфігурації прочитуються в контрастних розділах композиції, виявляючи етнічний зв'язок із жанровими першоосновами. Ритм короткого вступного ритурнелю, що задає звучанню моторний танцювальний тонус, побудований на пульсації патернів африканського лунду та батука. Ладотональну основу закріплюють автентичні ходи басу в *C-dur* в супроводі акордових дисонансів. Мелодичний контур теми підтримує цей рух, надає йому грайливої легкості широкими стрибками з наступними заповненнями гамоподібними пасажами. Гра мотивів та фраз триває у зонах секвенцій, відхилень. Звучання музики раптово переривається, завмирає на ферматах, оновлюється повторами матеріалу, що імпровізуються, заокруглюється зв'язками з тріолею між розділами. Загалом музична тканина насичується комбінаторикою ритмічних структур (приклад 5).

Приклад 5.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 5 «Шорінью»

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Shorinyu' by Villa-Lobos. It consists of four staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Lent' and a dynamic marking 'mf'. The music features a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic shifts, including 'sfz' (sforzando) markings. The second and third staves continue the rhythmic development with various articulations and dynamics. The fourth staff concludes with a 'To Coda' marking, a 'rit.' (ritardando) section, and a final 'a tempo' section.

Широкий діапазон коротких фраз — свідчення опори не на вокальну практику інтонування, а на інструментальну природу жанру, ідіоматичну флейті, саксофону, гітарі. Спосіб розвитку мотивів варіантно-варіаційний, «переплетення мелодичних ліній утворюють гобелен голосів та акцентують увагу на певних музичних мотивах — враження таке, ніби грає ансамбль інструментів» [Amorim, 2007, p. 50].

Сам композитор сумнівався у стилістичній сумісності «Шорінью» з іншими частинами сюїти і навіть хотів виключити п'єсу з публікації 1955 року. У ній немає прямих апеляцій до обраного для «тандему» європейського танцю, ознаки якого могли б затьмарювати чи виводити на другий план бразильський колорит. Навпаки, у симбіозі ритмічних структур підкреслено сегменти, запозичені з афро-кубинської хабанери та її афро-бразильського варіанту, крім європейської польки та бразильської її версії, з лігами та синкопами у мелодії. Таку картину спостерігаємо у централь-

ному серединному розділі форми (С), де введено тональний контраст *A-dur* і мелодія супроводжується складною синкопованою артикуляцією слабких долей, прямих і зворотних пунктирів, нагадуючи ритми байао, а в половинній каденції – у поєднанні із самбою. Як відомо, ритмічна природа шоро та самби включає подібні патерни (порівняємо надану раніше схему 1 та приклад 6).

Приклад 6.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 5 «Шорінью»



Для підготовки репризи в «Шорінью» використовується органний пункт із барвистими нашаруваннями характерних співзвуч іспанського андалузького ладу зі звукорядом “a–b–c–(cis)–d–e–f–g–a”<sup>1</sup>. Топоси і ареал історичного побутування пов’язані з іберійськими культурами середземноморського узбережжя Іспанії та Португалії, у яких відчутні місцеві, мавританські та циганські впливи у контексті традицій фламенко. За внутрішнім устроєм модусу і акордовим ресурсом іспанський лад вважається похідним, який в даному випадку походить з середовища *d-moll* зі зміщенням опори на домінанту (*A-dur*) завдяки довгій, напруженій басовій педалі. На цей фундамент нанизані всі акорди вихідного середовища, що сукупною енергією форсує постійне, напружене, дисонантне «тертя» співзвучності різних функцій. Воно викликає асоціацію з експресією неухильного сильного тяжіння, що зростає без будь-якої розрядки та породжує емоцію нестримного, чуттєвого пориву. За інтервальною шкалою співвідношень сусідніх тонів іспанський лад є геміольним. Він містить у собі збільшені секунди, властиві східним ладам (макамам), що насправді, в реаліях народно-побутового музикування, передбачає мікрохроматичну вібрацію голосу (або інструмента) поза темперованою шкалою. На високому емоційному градусі, посиленому фонізмом соковитих акордових барв, формується специфічний, виразний іспанський колорит, підтриманий відлунням ритмічних фігур болеро, хабанери, а також у даному випадку – самби. Після подібного напруження акордових дисонансів стрімке модуляційне повернення в тональність репризи *C-dur* сприймається довогоочікуваним, хоч і не зовсім звичним, «перерваним рухом» у розв’язанні. Зокрема,

<sup>1</sup> В умовах аналогічного домінантового іспанського ладу розвивається також тема епізоду «С» у вигляді п’ятичастинного рондо другої п’єси цього циклу – “Schottish – Chôro” (тт. 65 – 96). Під час гри виникає ефект резонансу відкритих верхніх струн, і це посилює наповненість та красу гармоній на тлі педального остинато у басу.

тому надзвичайно висока концентрація фонізму звукосполучень, що дисонують, у порівнянні з усіма попередніми п'єсами вже не дивує. Як не дивує і сама щільність симбіотичних змішань типових бразильських ритмічних елементів з перших і до останніх тактів композиції.

Огляд ранніх гітарних мініатюр, що увійшли до першої циклічної колекції шоро, переконує в лаконізмі авторського висловлювання, прагненні зібрати калейдоскоп схоплених миттєвостей, відлитих у короткі проміжки часу звучання. Це — зліпок з персонального досвіду занурення у гущавину міського життя у всьому його національному розмаїтті. Для академічних гітаристів-віртуозів п'єси не становлять особливої технічної складності. Важливо те, що у циклі показано фрагмент загальної етнічної картини бразильських жанрів через поезику шоро — у його справжньому, первісному вигляді.

Отже, «з 1920-х років композитор створював музику з надзвичайно потужною артикуляцією ритмічної основи та природною первісною силою, закладеною в синергії бразильських патернів, з жорсткістю дисонантних “звукових блоків” та значущістю тембрового колориту, — пише У. Аморім. — На місцевих сценах вона викликала відторгнення публіки, яка поспішно залишала концертну залу через нестерпний “брутальний шум”. У сусідньому Уругваї на концерті в бразильському посольстві про подібну реакцію неприйняття згадував мексиканський композитор і гітарист Мануель Понсе, який вперше зустрівся з Вілла-Лобосом у Монтевідео, де той був офіційним представником посольства своєї країни» [Аморім, 2007, р. 157]. У Європі, навпаки, бразильська екзотика вражала, інтригувала, пожвавлювала цікавість, привертаючи увагу подібно до гігантського магніту.

Наступним кроком Вілла-Лобоса, який підняв жанр шоро на високу професійну академічну платформу, став грандіозний цикл «**Chôros**» (1920–1929) із 14-ти частин<sup>1</sup>. Вони різні за складом виконавців і не пропорційні за масштабом — від лаконічних трихвилинних мініатюр до розгорнутих 50-хвилинних композицій (звучання всього циклу триває понад чотири години). Частини чергуються не за хронологією створення, а за іншими показниками — тембровим контрастом, апробацією нових виконавських складів, лінією наростання мовної складності, активністю стильових пошуків у галузі модерністських засобів втілення жанрових традицій Бразилії.

Хронологічно та стилістично близькі гітарні п'єси «Шорінья» та «Шоро № 1» виникли на своєрідному перехресті популярних та академічних втілень жанру. Символічно вони є «даниною пам'яті» усталеним народним формам побутування шоро. Навіть якби Вілла-Лобос планував продовжити новий цикл у душі колишнього, його майбутнє скоригувалося б під впливом радикальних оновлень періоду модернізму в мистецтві. Бурхливі зміни торкнулися не лише музичної мови, а й у цілому філософії художнього підходу до розкриття бразильських феноменів творчості. Художники-модерністи в рамках проведення у 1922 році «Тижня сучасного мистецтва» в Сан-Паулу маніфестували ідею активного освоєння сучасних європейських технік письма разом з первинними, примітивними формами зображення автентичного, національного, що стало основою тогочасної домінуючої ідеології. У руслі нових тенденцій для Вілла-Лобоса зливалися місцеві музичні практики шоро з акцентною грою ритмами, дисонансами в душі І. Стравінського і французьких композиторів, за умови ві-

<sup>1</sup> «Шоро № 1» Е. Вілла-Лобоса для гітари соло у виконанні англійського віртуоза Девіда Рассела (David Russell), а також весь цикл можна повністю послухати за посиланням:

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLJ7gPPkSU4L\\_Bup7U2om1I4az8S0uFu6\\_](https://www.youtube.com/playlist?list=PLJ7gPPkSU4L_Bup7U2om1I4az8S0uFu6_)



дображення в музиці корінної сутності *brasilidade* — бразильського характеру, справжнього голосу культури країни у сучасній художній практиці. Зрозуміло, авторський пошук супроводжувався сміливими експериментами та новаціями. Вілла-Лобос звертався до мелодики бразильських індіанців, співу мовами аборигенів. Він зізнавався, що не використовував прямі цитати: подібність деяких його мелодій до пісень Сан-Паулу, Ріо-де-Жанейро не була навмисною. Знайомі мотиви жили у його свідомості як колискові для немовлят і тому викликали у душі сильний емоційний відгук. Тим часом, у «Chôro № 3 — Pica-pau» (1925) для чоловічого хору і духового септету, а також далі в №№ 6, 8, 10 автор включив індіанські мелодії аборигенів, використовуючи слова та склади з місцевого діалекту індіанських племен тупі. У третьому шоро застільна пісня корінних народів Бразилії «Nozani-Na Orekuá», записана етнологом Рокете Пінто, імітує національну традицію співу аборигенів у супроводі духових інструментів [Ferraz, 2012, p. 232]. Унісони реплік чоловічих голосів хору а cappella вступають канонічно, до них пізніше додаються ще дві народні місцеві мелодії мовою індіанців центрально-західного регіону країни: «Êna-Makosê» і «Pica-Pau». Голоси хору починають шипіти, гудіти, дзижчати, гліссандувати, наслідуючи прийоми індіанської вокалізації, шуми вітру, шарудіння мешканців джунглів і голоси птахів. Речитація складів «піка-пау» нагадує стукіт пташиних дзьобів по дереву під звуки ритуальних пентатонних заклинань індіанців. До ротацій цих складів додано останню лексему «Бразилія». Вона співається на сильному емоційному підйомі, як крик захвату<sup>1</sup>.

Модернізація мовних засобів виражена у циклі по-різному. У «Шоро № 2» — через політональний діалог ліній та тембрів флейти та кларнета; в № 5 «Alma Brasileira» (1925) для фортепіано<sup>2</sup> — через вишукану поліритмію мотивів сільського фольклору та артикуляцію інтонацій плачу вокальних міських серенад, «проспіваних» тембром фортепіано з такою виразністю, як ніде раніше, немовби втілюючи саму «душу Бразилії». В інших частинах циклу оновлення мови шоро відбувається через експерименти з кластерними вертикалями в умовах оркестрових симфонічних масивів. Композитором також використовуються прийоми конкретної музики (приготовлене фортепіано із кріпленнями аркушів паперу на струнах; зміна тембру духових за допомогою гуми, невеликих шматочків металу). У Шоро № 8 (1925) Вілла-Лобос шукає способи звуковидобування на ударних, інстинктивно наслідуючи звук кокосових шейкерів в атмосфері міських карнавалів Ріо, грає пуантилізмом тембрів і політональними контрастами. Шоро № 10 (1926) звучить як апофеоз голосам краї-

<sup>1</sup> Модернізація місцевих традицій як чинника національної ідентичності заводить механізм їх піднесення з глибин суспільного несвідомого до сфери художнього, з популярного вуличного дозвілля та ритуальних практик — до професійного мистецтва. Вілла-Лобос за аналогією з примітивізмом у бразильському живописі, що походить від індіанського аборигенного коріння, свідомо підкреслює примітивізм своїх модернізованих шоро. Габріель Аугусто Феррас вважає, що «індіанський примітивізм був властивий природі бразильського суспільства, оскільки індіанці були частиною національного ландшафту і стали символічними фігурами незайманої сутності Бразилії. Спираючись на індіанський примітивізм, Вілла-Лобос пов'язав своє мистецтво з давнім бразильським минулим. Використовуючи європейські музичні прийоми, він створив широкі можливості для демонстрації за кордоном індіанської сутності своєї країни» [Ferraz, 2012, p. 231]. Радикальні форми втілення жанру, стильові трансформації початкового автентичного вигляду відкрили межі звукових світів різних континентів, сигналізуючи про їхню історичну пов'язаність та художню незалежність.

<sup>2</sup> Пропонуємо посилання на Шоро №5 у виконанні бразильського піаніста Фабіо Мартіну (Fabio Martino): <https://www.youtube.com/watch?v=ZP7vZAYd17U>

ни: пташиному співу за допомогою духових інструментів<sup>1</sup>, наспівам корінних мешканців, їхнім колисковим і місцевим індіанським мелодіям, звукам кавакінью прийомом піцикато струнних, хоровій вимові фонем, співу мовою корінних бразильських індіанців. У музичній тканині формується стретта із символічних звуків країни.

На відміну від ідеалізованих форм, орієнтованих на стилізацію ідіом європейської романтичної поетики, композитор збільшує потенціал нових технік. Подібно до симбіозу кубізму та примітивізму в місцевому живописі, колажних гібридних форм у літературі, він експериментально вкладає в короткі часові проміжки звучання колажі фольклорних матеріалів своєї країни.

Наслідуючи набутий досвід, Вілла-Лобос дописав до вже завершеного циклічного задуму «Введення в шоро» (“Introdução aos Chôros”, 1929) для гітари з оркестром, зібравши основні ідеї циклу для симфонічної увертюри. У ній крім відлуння тем із різних частин (3, 6, 7, 8, 9, 10, 12) є три сольні гітарні каденції, остання з яких готує «Шоро № 1» — гітарну п'єсу, яка є «сутністю, ембріоном, психологічною моделлю, технічно розвиненою в концепції всіх шоро» [Ferraz, 2012, p. 210]<sup>2</sup>.

У початковій та єдиній у циклі сольній гітарній п'єсі «Chôro №1» зосереджено основне жанрове ядро. Бразильські дослідники уточнюють: це шорінью чи маленьке шоро — відправна точка, інстинктивне відтворення відомої моделі жанру. Пропонуємо підсумувати на даному прикладі його атрибуцію. П'єсу присвячено бразильському композитору, піаністу Ернесто Назарету, засновнику традицій фортепіанного шоро. Типові ознаки народно-побутових зразків шоро виявлені тут у всій повноті: дводольний метр, жвавий темп, моторна енергія руху, низка спонтанних цезурних заповільнень наприкінці фраз, між темами, розділами та зростання ступеню контрастів усередині форми.

Форма рондо АВАСА в рефренах та епізодах збігається із звичними для жанру пропорціями з 32-х тактів. У рефрені (А) необхідний масштаб підсумовується з контрастних квадратних періодів 8+8, повторених двічі. В епізоді (С) той самий обсяг набраний одним періодом 8+8 з його буквальним повторенням. Епізод (В) скорочено до 24 тактів внаслідок розвиваючого викладу матеріалу в середині 8+8+8. Контраст між частинами посилено стандартною для форми рондо зміною тональностей (рефрен e-moll, епізоди відповідно C-dur і E-dur). Синтаксично кожна тема будується із затактових мотивів, що рухаються звуками висхідних арпеджіо з трьох шістнадцятих — дуже типовим ходом для шоро. Вони розгортаються за рахунок транспонуючих секвенцій, зовсім не характерних для народного побуту, а привнесених композитором з академічної та джазової гармонії. Звідси йде збагачення гармонічних процесів через відхилення, ефектні зіставлення акордів змішаної мажоро-мінорної системи і навіть модуляції через енгармонізм малого мажорного септакорду.

Фактура рясніє ритмічними контрастами, вони чергуються з різною інтенсивністю, але мають походження з чотирьох основних моделей: афро-кубинської та афро-бразильської хабанери, африканського лунду та батука (схема 1). Порівняння цих малюнків дозволяє легко знаходити їх в тексті твору (приклади 7, 8) і помічати гру ритмів у різних секціях композиції.

<sup>1</sup> Вілла-Лобос, подібно до орнітолога, записував спів бразильських птахів з наміром перекласти їхні голоси на мову акустичних інструментів оркестру.

<sup>2</sup> Повні тексти партитур Шоро № 13, № 14 не збереглися. Їхня відсутність у циклі частково компенсується окремими дуетними номерами “Dois Choros (bis)”, які спочатку не ввійшли до циклу, а також створеним у тому ж 1929 році «Квінтетом у формі шоро».

## Приклад 7.

## Е. Вілла-Лобос. «Chôro Nº 1»

Quasi andante (♩=88)  
mf

a Tempo animando  
cresc.

a Tempo  
rall.

## Приклад 8.

## Е. Вілла-Лобос. «Chôro Nº 1»

Moderato un poco  
mf

a Tempo  
f

Музика «Chôros» прославила Вілла-Лобоса як надзвичайно самобутнього південноамериканського композитора, що володіє сучасним письмом та яскравою, оригінальною стильовою манерою. Він першим розкрив для співвітчизників та європейських слухачів особливу тропічну екзотику бразильської культури модерністськими засобами музичної мови. Повертаючись до історичної реальності, наведемо відгук на створений Вілла-Лобосом на основі жанру шоро музичний портрет Бразилії в одній з перших рецензій Анрі Пруньєра (Revue Musicale від 2 грудня 1927 року) на виконання в Парижі ще не закінченої версії циклу: «Сьогодні вперше в Європі можна було почути твори з Латинської Америки, які приносять із собою дива незайманих лісів, великих рівнин, буйної природи, у якій вдосталь сліпучого багатства фруктів і птахів. Можна мати будь-які уявлення про музичне мистецтво, але не можна залишатися байдужим до творів такої сили» [Ferraz, 2012, p. 227–228].

**Висновки.** Музична лексика бразильського шоро, поширена у південно-східних регіонах Ріо-де-Жанейро і Сан-Паулу, спиралась на гібридну взаємодію етнічних ознак: афро-бразильських ритмоформул хабанери, лунду, батуча та бразильської польки. Ці патерни виокремлені як базові, відтворені далі в процесах варіантного чергування похідними комбінаторними формулами, що кумулятивно формують складну ритмічну організацію тканини із синкопованими малюнками у кожному сегменті. В зосередженому, «ембріональному» вигляді вони надаються у зразках шорінью (маленького шоро), що вміщує суттєві, показові елементи жанру. В гітарних версіях шорінью у музиці Е. Вілла-Лобоса вони слугують завершенням «Популярної бразильської сюїти» і, навпаки, початковим, ініціальним поштовхом для наступного модернового розкриття первинних, аутентичних ресурсів жанру в неймовірних стильових перевтіленнях відомої моделі популярної музики вуличних шороенів у грандіозному циклі «Chôros». У першому випадку маємо справу з вишуканою європейською романтичною лексикою мазурки, креольського вальсу, гавота, екосезу на тлі синкопованої ритміки шоро, іноді у супроводі іберійських традицій андалузського ладотворення. Всупереч цьому, у логіці вибудовування другого циклу шоро, який за маштабом, метою, рівнем творчої зрілості значно перевищує попередній «камерний» задум автора, але теж має у назвах частин однакове жанрове ім'я, перед слухачем розкриваються нові обрії буття шоро — серед сучасного світу авангардних мовних пошуків, на академічних сценах усіх країн і континентів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Батанов В. Універсальність музичного професіоналізму у ХХ столітті та діяльність Ейтора Вілла-Лобоса. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Київ: ІМФЕ, 2014. Ч. 1 (45). С. 76–81.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. 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.
6. 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>
7. 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.
8. Baia, S. F. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia, EDUFU, 2015. 356 p.
9. 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.

10. Castellon M. E. T. *Psicoses Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão : Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022. 127 p. URL: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 21.01.2024).*

11. Ferraz, G. Heitor Villa-Lobos and Choros: Modernism, Nationalism and «Musical Anthropology». *The International Journal of the Arts in society*. 2012, Vol. 6, Issue 6. pp. 223–245.

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. May, A. J. *The Brazilian seven-string guitar: traditions, techniques and innovations: Master of music's thesis / Melbourne Conservatorium of Music. Melbourne, 2013. 82 p. URL: <https://rest.neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/f3d67c0b-5bb3-5fe0-b661-febc6e6dfffdf/content>*

15. 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>

16. 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.), n. 1, pp. 205–211).*

## REFERENCES

1. Batanov, V. (2014). Universalnist muzychnoho profesionalizmu u XX stolitti ta diialnist Eitora Villa-Lobosa [Universality of musical professionalism in the 20th century and the activity of Heitor Villa-Lobos.]. In: *Studii mystetstvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino [Art studies studios. Theater. Music. Movie.]*. Kyiv: IMFE, Issue 1 (45), pp. 76–81 [in Ukrainian].

2. Zhornikova, M. O. (2021). Vtilennia pryntsyypiv sonornoho pysma u rannii tvorchosti 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].

3. 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. 1112–1133 [in Ukrainian].

4. 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].

5. 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].

6. 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].

7. 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].

8. Baia, S. F. (2015). *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia, EDUFU, 356 p. [in Portuguese].

9. 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].

10. Castellon, M. E. T. (2022). *Psicoses Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão* : Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 127 p. Available at: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 31.08.2024) [in Portuguese].

11. Ferraz, G. (2012). Heitor Villa-Lobos and Choros: Modernism, Nationalism and «Musical Anthropophagy». In: *The International Journal of the Arts in society*. Vol. 6, Issue 6, pp. 223–245. [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. May, A. J. (2013). *The Brazilian seven-string guitar: traditions, techniques and innovations*: Master of music's thesis / Melbourne Conservatorium of Music. Melbourne, 82 p. Available at: <https://rest.neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/f3d67c0b-5bb3-5fe0-b661-febc6e6dffdf/content> (accessed: 30.08.2024) [in English].

15. 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].

16. 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].

## 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: 10.31318/2522-4190.2024.141.319210

## GUITAR MUSIC BY HEITOR VILLA-LOBOS: GENRE TRADITIONS OF BRAZILIAN CHORO

**The relevance of the article** is to consider Brazilian guitar music as an important component of the modern South American repertoire. On the example of choros of famous composer Heitor Villa-Lobos connections with the folklore traditions of the country, Afro-Brazilian, Afro-Cuban primary and derivative patterns of the genre have been revealed.

**The main objective** of the study is to discover in H. Villa-Lobos's guitar music metro-rhythmic and intonation-melodic archetypes of the Brazilian choro genre as an essential component of the southeastern regions of the country. **The novelty** of the article consists in the introduction to the Ukrainian musicological circulation of the genre-style analysis of the guitar works of H. Villa-Lobos, which, thanks to the names, are defined by the author as representatives of the specifics of this genre phenomenon.

**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 rhythmic archetype, primary ethnic sources, intonation-melodic manifestations and stylistic interactions in the composer's music.

**Results and conclusions.** Choro is considered as one of the main heraldic genres of Brazilian musical culture, spread to a large extent in the southeastern regions of Rio de Janeiro and São Paulo. Among the local folk traditions of music-making in the middle of the 20th century choro (ancient wailing) and samba belong to the hybrid field of genres of Afro-Brazilian roots. The genesis of choro is connected with the local folklore of street musicians (choroens), as well as with tropical soundscapes and noise signals of the "polyphony of the city". Choro is characterized as a genre model, an instrumental composition of performers, singing, dancing and a figurative state of suffering. Linguistic and genre features of choro are revealed in the example of guitar works from the "Popular Brazilian Suite" by Heitor Villa-Lobos and his solo guitar composition from the large-scale cycle of the same name "Chôros" for various ensembles of performers. Connections of choro with mazurka, ecossaise (scottish), waltz, gavotte are determined. The means of creating sound effects of ensemble playing thanks to the idiomatic resources of the solo guitar are considered. In the process of analytical research, a schematic generalization of the rhythmic choro archetype is proposed. The basic and derivative patterns of the archetype create a system of variant means of alternating rhythmic formulas that generalize the features of Afro-Cuban, Afro-Brazilian habanera, African lundu and batuk, European and Brazilian polka. The modernist means of choro representation are characterized thanks to the comparison of the guitar version with the language findings of the following parts of the grandiose cycle "Chôros": the use of Indian ritual-tribal folklore elements, techniques of sound imitation, stylistic allusions, a modern language arsenal, which together with the further development of the fundamental technique of playing the guitar with movements of the same positions along the guitar neck formed their individual and stylistic platform of musical thinking.

**Keywords:** Brazilian guitar music, works of H. Villa-Lobos, genre traditions, choro, rhythmic archetype, performance techniques.