

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., 2025

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ

Концерт для гітари з оркестром Ейтора Вілла-Лобоса розглянуто з позицій взаємодії автентичних бразильських жанрів зі специфікою індивідуального композиторського стилю. Враховано історіографічну інформацію, а також редакторські та виконавські аспекти компаративної аналітики сучасних дослідників. Окреслено узагальнюючий та резюмуючий характер останнього гітарного опусу композитора як синтезу модерністського мислення з ідіоматикою нових прийомів гри на гітарі. Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення ритмічних та інтонаційних першоджерел бразильських жанрів, стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства. У Концерті виявлено жанрові основи тематизму, мовні риси бразильського походження у поєднанні з індивідуально-стильовими засобами їхнього сучасного втілення. Феномен автоцититування позначено як один із головних творчих засобів авторського декларування накопичень і досягнень в гітарній музиці. Завдяки провідному впливу бразильських жанрових традицій шоро в Концерті виникають алюзії, пов'язані з текстами гітарних циклів прелюдій, шоро, етюдів. Новизна дослідження полягає в аналітично доведеному зв'язку тематизму Концерту з музичним матеріалом відомої фортепіанної п'єси Шоро № 5 «Alma Brasileira» з циклу «Choros», створеного композитором для різних інструментів та складів. Використання національної атрибуції іспанських геміольних ладів як елементу іберійської культури зростається із модусами октатонічних симетричних ладоутворень. У сукупності технік, прийомів виконання, мелодичних, гармонічних, ритмічних елементів мови акумулюються жанрово-стильові проєкції музики Ейтора Вілла-Лобоса углиб національних звукових міфологем.

Ключові слова: бразильська музика, гітарний концерт Ейтора Вілла-Лобоса, «Alma Brasileira», автоцитата, інтертекст, жанрово-стильові проєкції, шоро, ідіоматичні риси виконавської техніки.

Вступ. Серед художніх зразків гітарної спадщини ХХ століття твори Ейтора Вілла-Лобоса є найбільш відомими сторінками південноамериканської музики, що стали для світової аудиторії ще сто років тому шокуючим дотиком до екзотики далекої культури, феноменом проникнення в її історію. Мова цієї музики вражає й сьогодні своєю глибиною архаїкою, пробуджує ритуально-міфологічні, племінні уявлен-

ня, сублімує їх у «дзеркалі» модерністського мислення. Віртуози гітарного мистецтва прикрашають творами Е. Вілла-Лобоса свій репертуар, проте деякі композиції і досі залишаються недостатньо дослідженими. Серед них окремо відзначимо Концерт для гітари з оркестром.

Аналіз останніх досліджень. Вагомі наукові думки та дискурси аналізу концерту виявилися в публікаціях ХХІ століття, хоча згадки про довгу історію його створення можна зустріти значно раніше у монографічних дослідженнях або їх нових редакціях та виданнях [Santos, 1975; Pereira, 1984; Mariz, 2004; Amorim, 2007; Mello, 2019]. Окреслимо загальне коло актуальних питань, в першу чергу, архівних та історіографічних: це підсумування матеріалів та спогадів музикантів минулого століття про прем'єру Концерта у виконанні Андреса Сеговії, листування між музикантами з приводу партитури [Amorim, 2018; Patykula, 2017; Fraga, 1996]. У другу чергу, це аспекти наслідування, узагальнення, інтегровані в проблеми розвитку інтертекстуальних процесів цитування чужих або власних текстів як наслідок синтезу авторських досягнень у попередніх гітарних опусах [Melo, 2018; Amorim, 2018]. І в третю чергу, це найбільш цікаві для виконавців порівняння початкової та фінальної версій текстів, включно з перекладами для двох гітар, а також питання техніки гри та музичної інтерпретації твору [Mello, 2019].

Мета статті — виявити у Концерті для гітари з оркестром Ейтора Вілла-Лобоса жанрові першоджерела тематизму, мовні риси бразильського походження у поєднанні з індивідуально-стильовими засобами їхнього сучасного втілення.

Наукова новизна публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики Концерту для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса з урахуванням специфічного напрямку модерністських пошуків музичної лексики, дотичних до оновлення ідіоматичних ресурсів інструмента та технічних прийомів виконання, пояснень щодо структурної логіки звуковисотних явищ, а також розширення кола проявів феномену автоцитування.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення ритмічних та інтонаційних першоджерел аутентичних бразильських жанрів, стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства, зв'язків морфології модерністського мислення з ідіоматикою нових прийомів гри на гітарі.

Результати дослідження. Останній твір для свого улюбленого інструмента *Концерт для гітари з оркестром* (1951–1955) Вілла-Лобос написав, спонтанно сублімуючи роками накопичений арсенал музично-мовленнєвих «висловлювань» за допомогою гітарної ідіоматики звукотворчості. Підводячи ризик під найважливішою для себе сферою композиторського досвіду, автор прекрасно усвідомлював ретроспективну, точніше — кумулятивну фазу підсумкового ривка до найбільшого за масштабом і віртуозного за природою жанрового масиву. Певною мірою гітарний концерт став своєрідною «заключною каденцією» гітарної творчості Ейтора Вілла-Лобоса, можливо, навіть «фінальним акордом» бразильського майстра. На цьому наголошував сам автор у відповіді на питання щодо перспективи подальших кроків у цій сфері. Леонардо Аморім у статті про концерт посилається на фрагмент висловлювання композитора в інтерв'ю 1958 року: «Коли маестро запитали, чи збирається він і далі писати для гітари, його відповідь була категоричною: ні, тому що я вже зробив з інструментом усе, що міг. Я написав Прелюдії, Популярну бразильську сюї-

ту, Етюди, Введення в шоро, я використав гітару в камерній музиці, разом з голосом, і Концерт підбиває усьому цьому підсумок» [Amorim, 2018, p. 200].

У контексті втілення південноамериканських жанрових традицій усередині архітекtonіки європейського віртуозного концерту для соліста з оркестром цей твір став його першою відомою бразильською презентацією на гітарній сцені. Концерт послуговував зразком творчого відгуку музиканта на давній (1939) запит Андреса Сеговії — запропонувати світовій гітарній спільноті віртуозів оригінальну національну версію концерту, поповнити нею численний та добре відомий репертуарний багаж європейських майстрів того часу. У тому ж 1939 році було створено найзначущіші для всього репертуару ХХ століття концерти для гітари з оркестром італійсько-американського композитора Маріо Кастельнуово-Тедеско, присвячений Андресу Сеговії, а також іспанця Хоакіна Родріго. Як відомо, раніше у ХІХ столітті гітарні концерти писали італійці Франческо Моліно, Мауро Джуліані, Фердінандо Каруллі; у другій половині минулого століття до лінії успадкування традиції приєдналися кубинець Лео Брауер, іспанець Антон Абріль, французи Моріс Оанна, Роланд Дьєнс, британці Малкольм Арнольд, Леннокс Берклі, Стівен Госс, мексиканець Мануель Понсе та ін.

У цілому до жанру інструментального концерту Е. Вілла-Лобос звертався неодноразово. У його творчому архіві — п'ять фортепіанних концертів (1945, 1948, 1952–1957, 1952, 1954), два віолончельні (1915, 1953), Концерт для арфи з оркестром (1953), Концерт для губної гармошки з оркестром (1955), Концерт для гітари з малим оркестром (1951–1955). У початковому задумі майбутній концерт для гітари автор назвав *Fantasia Concertante* (1951). У діалогах із гітарою він використовував оркестрові тембри струнних, флейти, гобоя, кларнета, фагота, труби, тромбона в складі малого оркестру. Вони підбиралися композитором збалансовано, з урахуванням скромного ресурсу гучності солюючого інструменту. Спочатку в тексті партитури концертної фантазії не було найважливішого атрибуту концерту — сольної каденції, внаслідок чого Андрес Сеговія протягом кількох років відмовлявся від виконання твору, незважаючи на авторську присвяту. Після прослуховування Концерту для арфи Вілла-Лобоса з присвятою іспанському арфісту Ніканору Сабалеті, для якого була написана віртуозна каденція, Андрес Сеговія наголосив на тому, щоб композитор створив і додав відповідну концерному жанру каденцію у свій гітарний опус між другою та третьою його частинами, а також змінив жанрове ім'я з фантазії на концерт. Лише тоді у 1956 році у великій залі Г'юстонського мюзик-холу відбулася прем'єра гітарного концерту Ейтора Вілла-Лобоса у виконанні Г'юстонського симфонічного оркестру, з Сеговією як солістом та автором музики у ролі диригента — у присутності тритисячної аудиторії. Успіх концерту на одній із найбільших сцен світу відкрив твору шлях до визнання: 1972 року було здійснено найвідоміший запис Концерту для гітари з оркестром англійським віртуозом Джуліаном Брімом з Лондонським симфонічним оркестром під орудою Андре Превена. У тому ж році цей запис був удостоєний премії Греммі в номінації «Найкраще інструментальне виконання соліста з оркестром»¹.

Для посилення звуку гітари, на якій сучасники Сеговії грали на жильних струнах, Вілла-Лобос передбачив мікрофон для соліста, а оркестр звучав «впівголоса», не

¹ Посилання на запис Концерту для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса у виконанні Джуліана Бріма у супроводі Лондонського симфонічного оркестру під керуванням Андре Превена: https://www.youtube.com/watch?v=BnW49l9hBSM&ab_channel=cddxx420

перекриваючи сольну партію. Дослідник концерту Рікардо де Мелло провів аналіз двох авторських рукописів, манускриптів, трьох видань Макса Ешинга, транскрипції концерту для двох гітар, епістолярних документів та сучасних наукових публікацій. Його монографічна праця [Mello, 2019] містить низку історично цінних достовірних спостережень, зокрема про г'юстонську прем'єру твору. Вчений згадує, що у рецензії на прем'єру Концерту музичний критик Houston Post Юбер Руссель (Hubert Russel) писав: «У Г'юстоні Вілла-Лобос, один із найплodючіших творців музики в історії Південної Америки, вперше презентував програму зі своїх творів, включно з прем'єрою гітарного концерту. Він був написаний для не менш відомого Андреса Сеговії, який став першим його виконавцем, чия привабливість, безперечно, відіграла свою роль в абсолютному аншлагу в Мюзік-холі. Тут перед аудиторією в 3040 душ постала найзахопливіша і найзначніша музична сцена, яку тільки міг собі дозволити світ 1956 року. Глядачі бачили двох майстрів мистецтва, що нині живуть: Вілла-Лобос, бразилець, 68 років; Сеговія, іспанець, 63 роки. Один із цих людей претендував на важливе місце в історії композиторської творчості. Інший довів мистецтво гри на класичній гітарі до рівня, за яким уже нічого не лишається. Публіка зустріла їх обох з такою повагою та захватом, які нечасто виявляє Г'юстон. <...> Ми знаходилися в атмосфері, яка, можливо, була найближчою за духом до музичних подій XVIII століття, нині так гаряче романтизованих, коли зрілі музичні таланти Німеччини та Австрії виступали, щоби пред'явити своє мистецтво для оцінки. Аналогії посилювалися різною зовнішньою подібністю Вілла-Лобоса з Бетховеном та деякими описами його диригентського стилю. <...> Нова композиція, що повернула Сеговію публіці в Г'юстоні, — річ ніжна та мерехтлива. Як і вся камерна музика Вілла-Лобоса, яку мені доводилося чути, вона прекрасна, вишукана у витонченості своїх тем, їхньому трактуванні та колоритах, глибоко лірична, ритмічно винахідлива і взагалі приємна для слуху. На тлі звучання невеликого оркестру — переважно зі струнних, з гобоєм, флейтою, фаготом та мідними духовими інструментами — соло гітари звучить тихо, за винятком кількох моментів між другою та останньою частинами, де дано розширену сольну каденцію, рясно прикрашену трансформаціями основних тем» [Mello, 2019, p. 27].

Більшість дослідників справедливо констатують, що замикаючи цикл творів для гітари, «Вілла-Лобос написав свій концерт для гітари з оркестром, повторно використовуючи матеріал зі своїх попередніх робіт для цього інструмента» [Amorim, 2018, p. 199]. Тому вектори спостереження та «оптика» вивчення текстів переважно націлювалися вглиб інтертекстуальних процесів — пошуку аналогій, алюзій, автоцитат, мозаїки їхнього конститування: «Цей аналітичний погляд дозволяв нам розглядати гітарний концерт як певну реконфігурацію, яка дає право виникнення нового творчого тексту з раніше представлених текстів» [там само, p. 202]. Тут навряд чи слід шукати прикмети явного, усвідомленого відновлення фрагмента з раннього тексту в іншому творі, щоб підживлювати метафору зв'язку часів, розмірковувати про рівень контрасту до пізнішого стилю автора, про переклички з різними контекстами та композиторами. У Вілла-Лобоса інтертекстуальність базується на *підсвідомому* процесі автоцитатування не заради перетворення контексту, іншого його наповнення, семантичного переосмислення, а заради фінальної демонстрації ресурсу знайдених та закріплених на багатьох сторінках гітарних творів композитора інноваційних ідіоматичних принципів техніки композиторського письма, підпорядкованих виконавським особливостям гри на інструменті. Саме тому тут так легко виявляти перехресні зв'язки окремих прийомів, морфологічних елементів, коротких синтаксем, мотивів

та ритмічних одиниць, іноді навіть буквальних повторів тактів чи мелодій повністю. Дослідники гітарної творчості в деталях артикулюють текстові подібності та збіги, прогортаючи сторінки ранніх та зрілих опусів Вілла-Лобоса для гітари соло. У процесі наступного аналізу музики концерту передбачається розширення знайдених бразильськими вченими інтертекстуальних зв'язків концерту з попередніми творами автора.

Феномен автоцититування захоплює не лише технічну, ідіоматичну сторону гітарної творчості, він діє значно ширше: подібно до метафори «бразильської душі» — буквально в тому її сенсі, який був вкладений композитором у мініатюрну, всесвітньо відому фортепіанну п'єсу № 5 «Alma Brasileira» (1925). У контексті градіозного циклу «Chôros»¹, виконання якого займає понад чотири години безперервного звучання всіх 14 композицій для різних інструментальних складів, хорових колективів, ця невелика п'єса стала сольним фортепіанним «голосом» — провідником для слухачів у звуковий світ музики Бразилії².

Тут важливо змінити фокус і оптику розгляду, зосереджуючись не лише на локальних текстових «перетинах» між різними гітарними опусами майстра, хоча саме це переважно й пропонують дослідники гітарного мистецтва Вілла-Лобоса. Уся творча спадщина композитора вбачається грандіозним «метатекстом», який іноді випромінює спонтанні авторські запозичення, «рімейки», знаки авторського почерку. Автоцититування як один із феноменів художньої ретроспекції (у широкому її розумінні) є звертанням до власного творчого досвіду, «відтворення у новому тексті фрагмента твору, написаного автором раніше ... з метою прочитати [його] сторінки заново» [Антонова, 2016, с. 4], іноді — у вигляді розгорнутих тем або знакових, впізнаваних елементів, долучених до більш складного, масштабного жанрово-композиційного задуму.

Відлуння мелодій шоро з п'єси «Alma Brasileira» чуємо в музиці Концерту для гітари з оркестром — з виразними вокальними інтонаціями плачу або навпаки, інструментальними танцювально-ігровими інтонаціями. Вони йдуть у контрасті емоцій смутку, скорботи, таємничих чудових звуків музичного побуту аборигенів — корінного населення країни, поєднуються із серенадами та тонадами іберійських (португало-іспанських) місцевих жителів бразильських тропіків та ритмікою африканського походження. Мелодії шоро, що зберігають семантику печальних наспівів бразильців, екранують сентиментальні душевні стани — еманацию національного характеру мешканців країни. «Шоро №5» стало осередком лірики в циклічному ряду та одним із найвідоміших опусів у фортепіанній спадщині Вілла-Лобоса. Для продуктивності наступних порівнянь з гітарним концертом наведемо фрагменти двох із трьох контрастних тем п'єси «Alma Brasileira» (див. приклади 1, 2). Обидві пов'язані зі стихією вуличних шоро.

Подібно до багатьох інших своїх творів, тут, як і в музиці концерту, Вілла-Лобос постає в різних амплуа: виразником грандіозного варварського начала, вловивши голоси своєї національної культури в строкатих букетах фольклорних традицій; південноамериканським прихильником інноваційних композиторських технік; лірично витонченим митцем з глибоким чуттєвим світом та різноманітністю швидкоплинних відтінків емоцій.

¹ Детально про цикл «Шоро» та гітарну мініатюру, що відкриває його, див. статтю [Філатова, 2024].

² Посилання на виконання Шоро № 5 бразильським піаністом Фабіо Мартіну (Fabio Martino): <https://www.youtube.com/watch?v=ZP7vZAYdI7U>

Ейтор Вілла-Лобос. «Chôro №5» («Alma Brasileira»), тт. 1–6



Ейтор Вілла-Лобос. «Chôro №5» («Alma Brasileira»), тт. 25–30



У фортепіанній версії шоро «Alma Brasileira» величезні хвилі контрастів піднімаються звідусіль: з низки плачів, з ігрової, веселої, безтурботної стихії танцю, потім несподівано перериваються агресивно-войовничими вигуками бразильського маршу, і знову раптово повертають слухача до початкового стану скорботи, ще щемливішої, схожої на біль втрати. Навпаки, у гітарному концерті, у всіх трьох частинах (*Allegro preciso*, *Andantino e Andante*, *Allegro non troppo*) переважає ліричний тонус авторського висловлювання, проте скрізь відчувається сила бразильських ритмів. Як наслідок тематичної апеляції автора концерту до широко відомих ранніх опусів, пропонуємо коротке пояснення жанрово-стильової атрибуції фортепіанної п'єси «Alma Brasileira».

Природа вступу до її першої сумної мелодії відображає манеру співу модиньї. Її синкопований малюнок входить у контрапункт із запізнілими ритмічними фігурами акордового супроводу, розгойдує і розтягує пульс, розшаровуючись у мелодичних тріолях поза звичною рівномірною періодичністю. Відтворюється алюзія імпровізаційного *rubato*, вільного м'якого погойдування з амплітудою тихих зітхань — від майже шепоту до стогону, як вираження граничної туги, ностальгії (*saudade*), співучої скарги та благання. Ця атмосфера коливання, з характерними для автентичної виконавської традиції бразильськими чуттєвими зупинками, поетизацією затриманих миттєвостей, ідеалізацією смутку, муки, неспішної насолоди стражданням лежить у кореневій системі ліричної гілки бразильського шоро (з рисами модиньї, серенади). Друга тема — жанрове втілення танцювального шоро грою коротких мелодичних мотивів у високому регістрі; у безупинній пульсації шістнадцятих, фонових підголоскових фігур, і нарешті, в гостроті акордових бразильських синкоп у партії лівої руки, що походять від ритму афро-бразильської хабанери.

Третя мелодія фортепіанного шоро раптово обрушується на слухача шквалом невгамовної, «варварської» енергії, яка вибухає як лавина вулканічної стихійної природної сили. Авторська ремарка в тексті вказує на уподібнення до маршу, про що свідчать удари різких, жорстких акордів у нижньому регістрі. Вони витримують остинатний фон, що б'є як набат, з підкресленням в басу пунктирів афро-бразильської хабанери як одного з базових патернів ритмічного архетипу шоро (приклад 3).

Приклад 3.

Ейтор Вілла-Лобос. «Chôro №5» («Alma Brasileira»), тт. 34–39

Movimento giusto di marcia, moderato (м.м. $\text{♩} = 112$) Bem ritmado

Le chant en dehors

Стилістично тема контрастує щодо всього контексту. Вона є парадоксальною звуковою конгломерацією, як може здатися на перший погляд. Її елементи злиті в єдність джерел національно-побутових ритмів, інтонаційно-мелодичних контурів андалузького ладу від $f^\#$ «fis — g — a — (ais) — h — cis — d — e — (eis) — fis» з геміольними обрисами в звукоряді, що втілені через модерністську «лінзу» гармонічного мислення. Ключем до розуміння «викривленої» картини звичайних автентичних зв'язків акордів на рівні тоніко-домінантових взаємодій слугує заміна традиційних

квінтових акустичних опор консонансів на мажорні тризвуки тритонового співвідношення. З одного боку, їхнім регулятором є однотерцієва система, з іншого — її похідність пов'язана з особливим складом штучного *октатонічного* модусу — восьмищаблевого симетричного звукоряду із сегментів 1:2 (півтон — тон). Він виглядає як другий із семи ладів обмеженої транспозиції О. Месіана¹ (в даному випадку з тонів «fis — g — a — (ais) — c — cis — dis — e — fis»). Цей модус із розряду зменшених вважається найбільш ефективним і містким, оскільки в побудові потенційно закладена можливість зміщувати мажорні, мінорні, зменшені тризвуки, малі мінорні, малі мажорні, зменшені септакорди, малі мінорні та малі мажорні нонакорди на кожен з терцієвих чарунок. Цим забезпечується перспектива колористичного чуття фонізму акорду у його новій системній транспозиції. Наявність тритонових симетричних осей впливає на характер взаємодії мелодичного малюнка з гармонічним каркасом. Вілла-Лобос віддає перевагу мажорним тризвукам в акомпанементі навіть за наявності мінорного силуету в мелодії: ця органіка споріднює штучний октатонічний лад з іспанським, андалузьким. Крім тритонових координацій тризвучового тоніко-домінантового пульсу, композитор вибудовує звукову галерею з нонакордів, чим підкреслює свою схильність до французького звукопису та поетики фонічних барв. Зауважимо також, що додатковим симптомом зв'язку ладових структур є останні такти п'єси. Вона завершується артикульованою, розгорнутою пасажами у величезному діапазоні на *fff* звучністю малого мажорного нонакорду: це результат синтезу звуків іспанського андалузького ладу з форсованим прийомом *sfff* та мелодичним «роздвоєнням» відлуння мажорної та мінорної терцій, що повисають ехом в повітрі резонуючого простору.

Відштовхуючись від інших прецедентів художнього втілення автором бразильської лексики шоро, повернемося до споконвічних жанрових основ, щоб виявити їхній вплив на концерт. У шоро як жанрі, закріпленому в ансамблевій народно-побутовій практиці музикування серед вогнів і звуків нічних вулиць Ріо-де-Жанейро, склалися загальні принципи розподілу ролей кожного з голосів, що контрапунктують у партіях виконавців. Соліст (флейта, вокал) імпровізує мотиви відомої мелодії, зберігаючи її впізнаваність. Гітара підтримує парне дроблення шістнадцятих у бінарному (дводольному або чотиридольному) розмірі. Артикуляція синкопованих малюнків, акцентності слабких долей доручається партії маленької гітари кавакінью. Як результат складного переплетення комбінованих акцентів утворюється мобільна, гнучка система зміни базових патернів у ритмічному архетипі шоро, з відсиленнями до ритмічних фігур бразильської самби, польки, афро-бразильської хабанери, африканського лунду, батука².

Слід нагадати про те, що Вілла-Лобос завжди працював із популярними, легко впізнаваними мелодіями шоро інтуїтивно, піддаючись персональному, накопиченому

¹ Нагадаємо концепцію семи симетричних ладів обмеженої транспозиції Олів'є Месіана в числовому вимірі. Для кожного повторного сегмента ряду одиницею є півтоновий інтервал (2:2; 1:2; 2:1:1; 1:1:3:1; 1:4:1; 2:2:1:1; 1:1:1:2:1). Серед зазначених вище різновидів до типу октатонічних звукорядів Р. Тарускін зараховує найвживаніший у музиці другий лад О. Месіана 1:2 — зменшений восьмищаблевий, характерний також для творів Ігоря Стравінського [Taruskin, 1996]. Назва «зменшений» для звукорядів подібних октатонічних ладоутворень (1:2; 2:1) обумовлена зчепленням симетричних малотерцієвих чарунок та сумарним формуванням структури зменшеного септакорду. Ці лади мають три різних висотних транспозиції, далі — ротація, сумісність при накладанні звуків.

² Схеми ритмічних архетипів шоро, його базових та похідних патернів наведено у статті про жанрові традиції бразильського шоро у гітарній музиці Ейтора Вілла-Лобоса [Філатова, 2024, с. 104].

з юнацьких років досвіду народно-побутового виконавства серед вуличних шороенів каріока — музикантів та уродженців Ріо. Граючи на гітарі в інструментальному ансамблі шоро, він засвоїв естетику та техніку спонтанної імпровізації, довівши її до автоматизму. Не дивно, що через роки й десятиліття всі імпульси творчого перетворення мелодії — відомої та водночас завжди невловимо іншої — запускалися як «генний механізм», майже природний, успадкований із глибин національної, позаавторської, колективної бразильської свідомості. Як це співвідноситься з музикою концерту?

Дві перші з представлених раніше мелодій фортепіанного шоро утворюють яскравий контраст салонної модиньї (ліричної арії чи пісні, сентиментальної серенади) та бразильської польки колоніальних часів. Саме такий контраст панує між темами першої частини концерту, але тут він доповнюється оркестровою експозицією звукообразального характеру, що вимальовує тембрами та енергією синкопованих ритмів «звуковий пейзаж» Бразилії. Наступні теми втілюють сум ліричної сповіді пісенного плачу, з одного боку, і рухливої, ніжної грації польки, з іншого, наразі — теж романтизованої. Характерно, що танцювальна, простодушна дитяча безтурботність другої мелодії для тематизму гітарного концерту стала не менш привабливою, ніж естетика плачу і ностальгії. Тому композитор повторно бере цю свою мелодію як інтонаційно-тематичну основу першої частини концерту. Спочатку вона з'являється в оркестровій партії у високому скрипковому та флейтовому регістрі в діалозі з гобоєм, потім з ц. 9 — у партії гітари. Грація цієї танцювальної теми у порівнянні з фортепіанною версією змінюється. У першому випадку іскристі веселощі бразильської польки підкреслено в басовій педалі гострою, пружною синкопою, що походить від афро-бразильської хабанери. У концерті ж мелодія втрачає колишню ритмічну гостроту, пом'якшується мінорними колоритами супроводу і уповільненим рухом акордових синкоп перетворюється на ніжну, витончену, пластичну тканину. Щоб посилити ліричну колію образу, Вілла-Лобос додає підголоскові низхідні півтонові ковзання з їхньою ламентозною семантикою. Інерція розкриття краси мелодії в ліричному амплуа шоро перемикає її подальший розвиток у зону виразних секвенцій. В результаті в масштабах першої частини формується ефектна лірична «серцевина», у якій гітарі відведено провідну роль¹ (приклад 4).

Втім, попереднім контрастом до неї слугує таємниче-напружений енергійний початок і закінчення першої частини концерту, повне передчуттів, забобонних страхів перед містичним місцем, сповненим небезпек, тіней, чарівності флейтових трелей, імітацій голосів екзотичних птахів у джунглях. Композитор, за словами Мануеля Понсе, вважав, що «його музика родом з бразильських лісів, вона викликана пам'яттю про загублені краї Амазонки, буяння диких ритмів, негритянські мелодії, закручені в синкопах рухів їхніх тіл, у шаленстві танців» [Patykula, 2017]. Вілла-Лобос любив відтворювати таку уявну картину своєї країни. Тут вона передана через діалог оркестру та сольних «реплік» гітари в атмосфері гучних терцієвих сигнальних інтонацій в басу, остинатних фігур, силою ритуальних повторів, звивистим бігом до-

¹ Дослідники-гітаристи посилаються на інтертекстуальні зв'язки цієї теми із п'єсами з гітарної «Популярної бразильської сюїти» [Mello, 2019, p. 53], не помічаючи явних ознак автоцитування мелодії Шоро № 5 «Alma Brasileira» для фортепіано. Сьогодні вже існує перекладення твору для двох гітар, зроблене бразильським дуєтом братів Сержіу та Одаїра Ассад (Sergio and Odair Assad). Посилання на відеозапис (1988):

https://www.youtube.com/watch?v=x6t0TWVitmW&list=PLTreJ5-38YOGfshf7i1YqOZLRpQJBHe9B&index=11&ab_channel=SergioAssad-Topic

вгих лінійних гітарних пасажів, з геміольними ходами на збільшену секунду¹. Легкий відтінок східної екмеліки відчувається і в подальшій танцювальній темі (ц. 5), що передує автоцитаті. Ця тема нагадує плачеві інтонації шоро аподжіатурами та низхідними ламентозними секундовими плачами (приклад 5). Очевидна також її близькість та похідність від низхідних зигзагоподібних фігур початкових тактів.

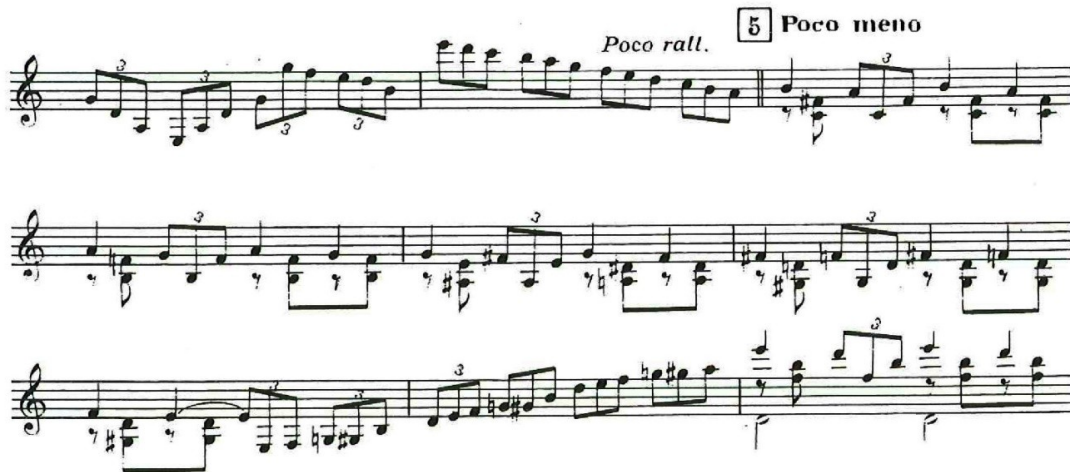
Приклад 4.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 1, ц. 9



Приклад 5.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 1, ц. 5



¹ Чимало бразильських дослідників справедливо вбачають у гітарних висхідних пасажах відкритими струнами (т. 5) аналогії з етюдами Вілла-Лобоса, його гітарним Шоро № 1 (1920) з однойменного циклу. Ці приклади втілення та синтезу мовних особливостей місцевої популярної бразильської музики шоро доповнюються прикладами інших подібностей: тт. 20–21 Прелюдії № 4 з циклу «П'ять прелюдій» (1940) та тт. 246–247 із Концерту. Там же в низці описаних вище зигзагоподібних терцієвих комбінацій звуків на остинатному фоні (тт. 6–7, 11–12) відзначено подібність музики концерту до структур з п'єс автора «Моренінья», «Сіранда № 9», «Введення в шоро», «Урапуру» [Mello, 2019, p. 40–46].

Таким чином, у першій частині, як і у всьому концерті, лірична сфера поезики явно домінує, що відображено у реакції публіки на музику останнього гітарного твору композитора як на «річ ніжну та мерехтливу».

Друга частина — *Andantino e Andante* — відповідає цій метафорі ще більшою мірою. З перших тактів розкривається звукова панорама ідилічного пейзажу: в партії оркестру чути тихі, спокійні хвилі квінтолей у флейт, що незмінно грають однакові безпівтонові низхідні фігури, а голоси скрипок і віолончелей неспішно ведуть свої лінії, розходячись поступово вгору і вниз, поки не досягають зупинки на м'якому тонічному септакорді основної тональності *e-moll*. Партія гітари вступає з одухотвореною, ліричною темою широкого мелодичного дихання, яка швидким пасажем злітає вгору до терцієвого тону, потім квінтового, і відразу ж спадає плавними секундами аподжіатур. Про бразильську палітру барв нагадують ледь помітні синкопи у кларнета, що тягне один звук. Експозиція цієї ліричної, сентиментальної, екзальтованої станом смутку теми доручена гітарі (приклад 6)¹. Як заведено в бразильському шоро, зони кадансування або зв'язок супроводжуються зміною розмірів, появою тріолей, що розхитують, розгойдують пульс.

Приклад 6.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 2, тт. 1–8



Розділ *Andante* без змін основної тональності надає музиці іншого відтінку, насамперед — за рахунок мелодійного виконання теми у віолончельному регістрі. У гітарному тембрі Вілла-Лобос відчував особливу прихильність до її низького голосу, використовуючи його як данину спогадів про власну гру на віолончелі. Фрази, щоразу починаючись із затакту, секвентно рухаються вгору, тим самим розсуваючи простір тонічної гармонії до септакорду та нонакорду на басовому органному пункті (приклад 7)².

У новому проведенні тема набуває дорійського колориту, органічного для бразильської музики. Тут він слугує симптомом модуляції в тональність *h-moll* перед заключним розділом *Andantino*, де реприза першої теми починається з тональності домінанти, провокуючи цілий потік хроматичних секвенцій і далеких модуляцій *h-moll* → *fis-moll* → *a-moll* → *f-moll* → *As-dur* → *C-dur* → *H-dur* → *e-moll*. Такий складний шлях від тематичної репризи до репризи тональної створює додаткову експресію; напруженість подій у гармонічному процесі демонструє професійне воло-

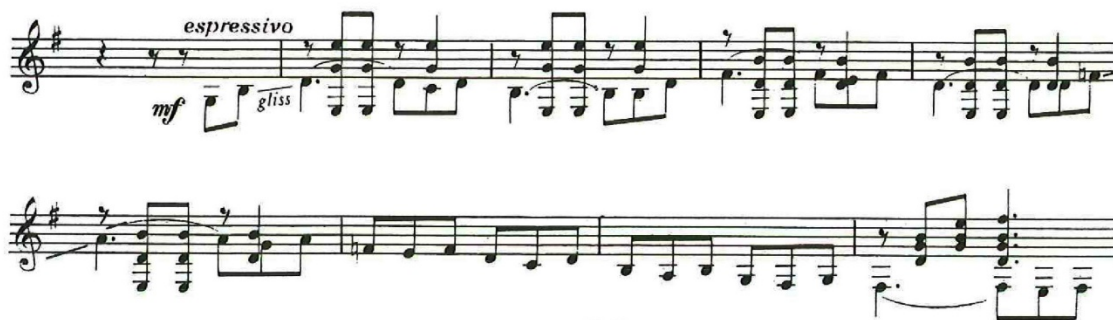
¹ Рікардо де Мелло згадує про подібність цієї теми до музики гітарного циклу «П'ять прелюдій» [Mello, 2019, p. 56].

² Подібні проведення ліричних тем у віолончельному регістрі знаходимо у циклах 12 гітарних етюдів — № 8 (тт. 14–23), № 9 (тт. 11–17), № 10 (тт. 1–8, 21–28), № 11 (тт. 1–9); 5 прелюдій — № 1 (тт. 1–8), № 5 (тт. 17–20).

діння технікою модулювання, що перевершує її звичайні ресурси, властиві автентичним традиціям шоро. В цьому випадку переходи виявилися настільки динамічними, що заключна зупинка потребувала ефектів тривалого поступового завмирання, затихання, заспокоєння. Закінчення другої частини породжує у слухача природні асоціації, відчуття споглядання краси пейзажу, що зникає зі свідомості подібно до метеликів або вогнів світлячків.

Приклад 7.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 2, ц. 2



Після цього Вілла-Лобос вводить **каденцію** соліста. У тексті каденції автор не дає вказівок на ключові знаки, хоча тональність витримується та сама. Масштаб та складність цілком відповідають окремій віртуозній гітарній п'єсі. Рівень контрастів надзвичайно високий. Демонстративність сучасних гітарних прийомів є максимальною для того часу. Каденція як найважливіша для драматургії жанру концерту ділянка форми розмежована трьома розділами композиції: *Quasi allegro* — *Andante* — *Roso moderato*. Тут у тексті немає розмірів, тактів, цезурна розмітка вказує на фактори членування. Темпова градація динамізує весь процес, додаючи йому гнучкої спонтанності, характерної для імпровізаційної манери шоро. У каденції ця органіка жанру шоро створює для соліста можливості блиснути майстерністю гри повною мірою.

Каденція відкривається віртуозним стрімким низхідним пасажем арпеджіо на *f* з оспівуванням опорних тонів, зупинками на хроматичних трелях у високому регістрі, що нагадують пташиний спів у джунглях; тихим завмиранням натуральних флажолетів на другій струні, схожим на відлуння еха в лісових масивах або над відкритими просторами. Колористика темброво-мовного наслідування атмосфери місцевого звукового ландшафту пов'язує каденцію з попередньою другою частиною, служить її сольною пролонгацією. Контраст помітний за значно вищою виконавською складністю тексту, необхідною для демонстрації віртуозної техніки соліста, що *a priori* висувається на авансцену будь-якої сольної концертної каденції (приклад 8).

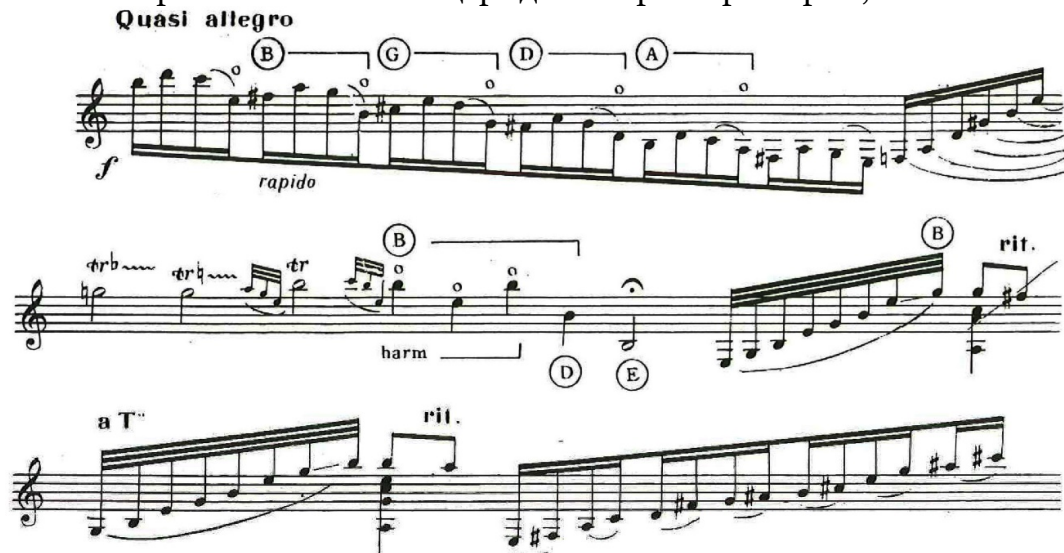
Не плануючи від початку для твору композиційно-драматургійну стратегію, органічну для жанру концерту, автор обмежився досить вільним, фантазійним «сценарієм» руху контрастів. Тому на прохання А. Сеговії сольний гітарний каденції *post factum* відводилося місце між другою та третьою частинами циклу. Однак фактично вона стала епіцентром не лише віртуозної майстерності соліста, а й квінтесенцією всіх музичних подій.

Тематичним імпульсом для каденції став початок другої частини циклу. Цього разу знайома мелодія закруглюється тріолями і далі оновлюється пунктирним ритмом басу зі зміщеннями сегментів з малих терцій вгору за тонами «f — as | g — b | a — c | h — d». Секвентна транспозиція басових ланок заповнюється колоритами акордів різних структур. Природа їхньої мінливості криється, як це неодноразово підтвер-

джувалося музикою Е. Вілла-Лобоса, в принципі ковзання однотипної позиції пальців лівої руки по ладах на грифі вгору і вниз, з трьома закритими та двома відкритими середніми струнами. Саме ідіоматична стабільність вібрації цих струн у складі акорду всередині структури забезпечує їй варіабельність. Такі фрагменти у гітарній музиці композитора модернізують весь звуковий потік, надаючи йому рис естетики французького модерну (приклад 9)¹.

Приклад 8.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, Cadence



Приклад 9.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, Cadence



¹ Подібні явища концентруються у циклі «Дванадцять етюдів для гітари», що докладно висвітлено у статті: «"Дванадцять етюдів" для гітари Ейтора Вілла-Лобоса: жанрово-стильові виміри» [Філатова, 2024].

У цих пасажах використовуються три закриті струни (6-а, 5-а, 3-я), затиснуті пальцями з їх подальшими ковзаннями з 1-го ладу на 4-й, потім з 3-го на 6-й, з 5-го на 8-й. Завдяки звучанню закритих струн утворюється послідовна симетрія гармонічних структур. Однак відкриті 4-а і 2-а струни при грі щоразу додають своїм незмінним дзвінким гулом звуків «d–h» нове фонічне забарвлення — все більш дисонантне. Розділ *Andante* обіграє новий варіант другої теми попередньої частини концерту в її повторному проведенні, але тепер уже не в основній тональності *e-moll*, а у віддаленій *c-moll* з дорійським ладовим нахилом (приклад 10).

Приклад 10.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, *Cadence*



Подальші ефектні, гучні, стрімкі повтори та ротації фігур за тонами ангемі-тонного простору з малотерцієвими артикуляціями звуків і басовими кроками відкритими струнами гітари підводять до теми з першої частини концерту, знайомої за ц. 5, але тепер викривленої хроматичним силуетом (приклад 11). Вона поступово й тихо тане в завмиранні флажолетів.

Приклад 11

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, *Cadence*

Заключний розділ каденції *Poco moderato* насичується енергією пружних танцювальних бразильських ритмів — чергувань синкоп та пунктирів, знайомих за першою частиною концерту, даних тут як у послідовності, так і одночасності. Ще очевиднішою є близькість каденції тематизму до третьої частини, заснованої на ритмічних мотивах синкопи з шістнадцятої, восьмої та шістнадцятої. Їхня природа перегукується з африканським жанром батук і афрокубинською хабанерою (приклад 12). Завершальний розділ каденції, таким чином, підводить до фіналу, вибираючи його тему *post factum*, як наслідок створення каденції після завершення всіх частин концерту. Феномен «передбачення» каденцією мотивів теми фіналу легко пояснюється історією та хронологією її появи у творі.

Приклад 12.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, *Cadence*



У тій самій національно-побутовій жанровій ситуації танцювально-ігрових ритмів починається фінальна **третья частина** — з дуету кларнета та фагота під нестримний акомпанемент акордів в оркестрі. Енергія, репрезентована в останніх тактах каденції, у формі рондо стає основою її восьмитактового рефрену. Спочатку тема проходить у низьких духових, потім повторно з'являється у вигляді восьмитакту — у партії струнних та гітари (приклад 13).

Приклад 13.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 3, тт. 33–36



Епізоди, порівняно з рефренами, широко розгорнуті, оскільки в них не дотримується квадратна періодичність танців шоро. У них розкриваються пісенно-мелодичні ресурси вокалізованих фраз, а прийоми секвенціювання розширюють їхні композиційні масштаби. Фонові фігурації у партії гітари, ліричні мотиви у підголосках прикрашають вокальну фразеологію шоро, вступають у діалог із чуттєвим мелодійним соло альту і далі розвиваються знаковими фігурами погойдування терцій «g–h–g|fis–a–fis» (ц. 1). Силуети мелодій пом'якшуються контурами терцієвих коливаль, нагадуючи водночас автоцитату з першої частини, а також інші сентиментальні теми концерту. В епізодах зустрічаються ліричні соло віолончелі, контрабаса (ц. 3), перегуки альту та скрипки, підхоплені імітаціями низьких духових.

Сфера ігрових образів доповнюється новим рефреном (ц. 4) з презентацією теми солюючого фагота (ц. 4). Тут відкривається зона розмежування контрасту великих фаз форми: зміною тональності з e-moll на a-moll, а також пожвавленням темпу з *Allegro non troppo* на *Vivo*. У підсумку форма складається із сусідства двох великих рондоподібних розділів. У другому з них роль рефрену грає тема фагота, що звучить

тричі (ц. 4, 6, 10), чергуючись з солюючою протяжною лінією мелодії в партії гітари, в її низькому «віолончельному» регістрі двох епізодів (ц. 5, 7). Тим самим драматургія на функція фіналу концерту як надзвичайно енергійної, моторної та водночас лірично насиченої кульмінації всього циклу базується на контрастах карнавальних народно-побутових традицій бразильського шоро.

Висновки та перспективи дослідження. Концерт для гітари з оркестром став для Ейтора Вілла-Лобоса останнім твором для улюбленого інструмента, спеціально «дописаним» автором на замовлення Андреса Сеговії і, по суті, є відгомном всього архіву гітарної творчості. Композитор тут вже не прагнув відкривати нові горизонти. Навпаки, він скоріше закривав *gestalt*, усвідомлено фіналізував цілісний творчий пласт синтезом апробованих раніше моделей. Серед них — популярні та власні мелодії, що відзвучали як фрагменти інших творів автора, зіграні та записані раніше, втім тепер знову з'явилися в більш пізній авторській інтерпретації, як це часто траплялося з деякими гітарними творами Вілла-Лобоса. Як феномен автоцититування виявлено тему першої частини Концерту. Раніше вона використовувалася композитором у відомій фортепіанній п'єсі №5 «Alma Brasileira» з циклу «Шоро». Попередній аналіз цієї композиції дозволив розкрити діапазон подібностей та відмінностей різних контекстів її стильового перетворення, нових ремінісценцій, асоціацій та образних рядів. Завдяки потужному впливу бразильських жанрових традицій шоро в музиці автора виникає безліч алюзій, проглядаються подібності між текстами з частин гітарних циклів прелюдій, шоро, етюдів, концерту. Джерелом реалізації повторів і закріплень слугує ціла конгломерація специфічних гітарних прийомів та технік виконання, які стали в музиці Вілла-Лобоса в загальний ряд із сучасними техніками композиції. Сполучними ланками між ними є звукові елементи та способи їхньої організації, засновані на гітарній ідіоматиці: гра на відкритих струнах, використання ефекту флажолетів як звукозображувального прийому, ковзання пальців лівої руки ладами в однаковій позиції на закритих струнах з додаванням стабільної вібрації відкритих струн. Пролонгація знайденого композитором прийому ковзання гарантує варіабельність дисонантних акордів. Тривалість їхнього розгортання формує густе фоноколористичне поле в дусі сучасних модерністських пошуків нового мовного «словника музики». Використання національної атрибуції іспанських геміольних ладів як елементу іберійської культури зростається із модусами штучних симетричних ладоутворень. У сукупності технік, прийомів виконання, мелодичних, гармонічних, ритмічних елементів мови акумулюються жанрово-стильові проєкції музики Ейтора Вілла-Лобоса углиб національних звукових міфологем, які відкриваються через вікно сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. Г. Автоцититування як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 4–12.
2. Філатова Т. В. «Дванадцять етюдів» для гітари Ейтора Вілла-Лобоса: жанрово-стильові виміри. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 140 : *Сучасна музично-теоретична наука: проблемні дискурси і перспективи*. С. 87–115.

3. Філатова Т. В. Гітарна музика Ейтора Вілла-Лобоса: жанрові традиції бразильського шоро. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 141 : *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С. 96–116.
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 L., Barbeitas F. O Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento. *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2018. № 3. P. 199–217.
6. Filatova T. Guitar preludes by Heitor Villa-Lobos: genre traditions of Brazilian music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2024. LXIX, Special Issue 3. P. 127–148. URL: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.spiss3.07> (accessed: 5.01.2025).
7. 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/REMV1.1/vol1.1/villa.html (accessed: 21.10.2024).
8. Mariz, V. Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos, 2004. 240 p.
9. 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> (дата зверення 28.08.2024).
10. 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].
11. Patykula J. A Look at the 1956 Premiere of Villa-Lobos' Immortal 'Concerto for Guitar,' Performed by Andrés Segovia. *Classical guitar*. 2017. Summer. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/a-look-at-the-1956-premiere-of-villa-lobos-immortal-concerto-for-guitar-performed-by-andres-segovia/> (дата зверення 13.01.2025).
12. Pereira, M. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984. 112 p.
13. Santos, T. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975. 63 p.
14. Taruskin, R. *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra (Volume 2)*. University of California Press, 1996. P. 1324–1440.
15. 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.
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. Antonova, O. H. (2016) Avtotsytuvannia yak pohliad kompozytora u mynule: intentsii piznoho periodu tvorchosti [Auto-citation as a composer's look into the past: intentions of the late period of creativity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of Tchaikovsky national music academy of Ukraine]*. Kyiv. Issue 1 (30), pp. 4–12 [in Ukrainian].
2. Filatova, T. V. (2024). «Dvanadtsiat etiudiv» dlia hitary Eitora Villa-Lobosa: zhanrovo-stylovi vymiry ["Twelve Etudes" for Guitar by Heitor Villa-Lobos: Genre and Style Dimensions]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific*

herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv: UNTAM. Issue 140: *Suchasna muzychno-teoretychna nauka: problemni dyskursy i perspektyvy* [Modern music-theoretical science: problematic discourses and perspectives], pp. 87–115 [in Ukrainian].

3. Filatova, T. V. (2024). Hitarna muzyka Eitora Villa-Lobosa: zhanrovi tradytsii brazylskoho shoro [Guitar music of Heitor Villa-Lobos: genre traditions of Brazilian choro]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv: UNTAM. Issue 141: *Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti* [Interpretive aspects of musical creativity], pp. 96–116 [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, L.; Barbeitas, F. (2018). O Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento. In: *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. N 3, pp.199–217 [in Portuguese].

6. Filatova, T. (2024). Guitar preludes by Heitor Villa-Lobos: genre traditions of Brazilian music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXIX, Special Issue 3, pp. 127–148. Available at: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.spiss3.07> (accessed 05.01.2025) [in English].

7. Fraga, O. (1996). Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music. *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].

8. 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].

9. 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].

10. 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].

11. Patykula, J. (2017). A Look at the 1956 Premiere of Villa-Lobos' Immortal 'Concerto for Guitar,' Performed by Andrés Segovia. In: *Classical guitar*. Summer issue. Available at: <https://classicalguitarmagazine.com/a-look-at-the-1956-premiere-of-villa-lobos-immortal-concerto-for-guitar-performed-by-andres-segovia/> (accessed: 13.01.2025) [in English].

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

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

14. 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].

15. 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].

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, 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: 10.31318/2522-4190.2025.142.327887

**CONCERTO FOR GUITAR AND ORCHESTRA BY HEITOR VILLA-LOBOS:
GENRE AND STYLE PROJECTIONS**

The relevance of the article is to consider Guitar Concerto by Heitor Villa-Lobos is considered from the standpoint of the interaction of authentic Brazilian genres with the specifics of the individual composer's style. The article takes into account historiographical information, as well as editorial and performing aspects of comparative analytics by contemporary researchers.

Main objective of the study is to identify genre sources of thematicism, linguistic features of Brazilian origin in the Guitar Concerto by Heitor Villa-Lobos in combination with individual and stylistic means of their modern embodiment. The **novelty** of the publication lies in the introduction of genre and style analytics of H. Villa-Lobos's Guitar Concerto into Ukrainian musicology, taking into account the specific direction of modernist searches for musical vocabulary, tangentially related to the renewal of the instrument's idiomatic resources and performance techniques, explanations of the structural logic of pitch phenomena, as well as the expansion of the range of manifestations of the phenomenon of autocitation. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach and methods of historical-theoretical, systemic, structural and functional analysis used to study the rhythmic and intonational primary sources of authentic Brazilian genres, stylistic features of the composer's work, folk and academic guitar performance techniques, and the relationship between the morphology of modernist thinking and the idiom of new guitar playing techniques.

Results and conclusions. The Concerto reveals genre primary sources of thematicism, linguistic features of Brazilian origin in combination with individual and stylistic means of their modern embodiment. The phenomenon of autocitation is identified as one of the main creative methods of the author's declaration of accumulations and achievements in guitar music. Due to the leading influence of the Brazilian genre traditions of choro, the Concerto contains allusions related to the texts of the author's own guitar cycles of preludes, choros, and etudes. The novelty of the study also lies in the analytically proven connection between the themes of the concerto and the musical material of Choro's famous piano piece No. 5 «Alma Brasileira» from the cycle «Choros», created by the composer for different instruments and compositions. The use of the national attribution of Spanish hemiolaic modes as an element of Iberian culture is merged with the modes of octatonic symmetrical harmonies. In the aggregate of techniques, performance methods, melodic, harmonic, rhythmic elements of the language, genre and style projections of Heitor Villa-Lobos' music deep into national sound mythologies are accumulated.

Keywords: Brazilian music, guitar concerto by Heitor Villa-Lobos, «Alma Brasileira», autocitation, intertext, genre and style projections, choro, idiomatic features of performance technique.