

УДК 78.071.1(81)(092):780.616.432.083.1

DOI 10.34064/khnum1-58.10

Жорнікова Марія Олегівна

кандидат в доктори мистецтв Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, кафедра спеціального фортепіано;

ORCID 0000-0001-6701-9708

e-mail: mary.zhornikova@gmail.com

**ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ СОНОРНОГО ПИСЬМА
У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА
(на прикладі фортепіанної сюїти «Ляльки»)**

*Розглядається композиторське мислення бразильського класика музики ХХ ст. Е. Вілла-Лобоса. Вивчення його фортепіанної спадщини є актуальним в аспекті обґрунтування новаційних трансформацій музичного письма у світовій музичній культурі початку ХХ ст. Предметом аналізу особливостей композиторського письма обрана фортепіанна сюїта «Ляльки» Е. Вілла-Лобоса. Методологічною основою дослідження обрані фундаментальні праці Ю. Холопова, В. Ценової, В. Холопової, в яких розкривається зміст понять «сонорність», «гармонічна колористика», «фактура». Виявлені принципи сонорності в синтезі з народним бразильським мелосом. Новації музичної мови розглядаються в аспекті фактурно-тембрового комплексу. Запропоновано інтерпретаційний аналіз двох виконавських версій А. Рубінштейна та С. Рубінські: сюїти загалом та двох обраних п'єс з сюїти. При безумовній відмінності цих інтерпретацій, обидві є цінними з точки зору відповідності естетиці музичного імпресіонізму. ■ **Ключові слова:** Вілла-Лобос, фортепіанна сюїта «Ляльки», сонорика, фактурно-тембровий комплекс, інтерпретаційний аналіз, виконавська версія, А. Рубінштейн, С. Рубінські.*

Постановка проблеми. Е. Вілла-Лобос (1887–1959) – класик музики ХХ століття, видатна постать своєї історичної епохи, фундатор музичної освіти Бразилії, перший, кому вдалося на професійному рівні поєднати нові європейські техніки композиції та націо-

нальний бразильський мелос. Незважаючи на те, що для своєї країни Е. Вілла-Лобос був новатором, у контексті західноєвропейського мистецтва його творчість була співзвучна духу Новітнього часу й одразу знайшла підтримку в європейських музикантів. 1915 рік став переламним у житті Е. Вілла-Лобоса: він офіційно постав перед публікою та критиками як композитор. І хоча в той час композитор ще не був знайомий з нововведеннями сучасного письма І. Стравінського, А. Шенберга, його власна музична мова відрізнялася незвичайною та сміливою гармонією. Через обраний шлях новаторства в бразильській музичній культурі він зіткнувся з досить жорсткою критикою та нерозумінням, однак йому вдалося вийти з цієї битви переможцем, через роки став визнаним і найзначнішим композитором Бразилії.

У ХХ столітті розширювалися межі пізнання навколишнього світу, з'являлися нові художні завдання, які зажадали адекватних засобів вираження, більшою мірою відображали різноманіття світу. Одним з таких засобів художнього вираження стала сонорика, до якої звернувся Е. Вілла-Лобос після почутого «Дитячого куточка» К. Дебюссі.

Фортепіанна сюїта «Ляльки» (1918) Е. Вілла-Лобоса об'єднана з сюїтою «Тваринки» (1921) в цикл п'єс про дітей «Світ дитини». Написаний в ранній період творчості композитора, він став однією з вершин фортепіанної музики ХХ століття.

Сонорність як уособлення музичного образу реалізується особливим звучним синтезом тембро-фактурної виразності та виходить на перший план, випережуючи ладо-гармонічну функціональність. Виходячи з аналізу фортепіанного письма композитора, особливостей тематизму сюїти «Ляльки» можливо конкретизувати шляхи досягнення синтезу європейських та національних традицій у фортепіанній музиці початку ХХ ст. Новизна художніх завдань, які поставив Е. Вілла-Лобос перед виконавцями його фортепіанної музики, потребує серйозного занурення в теорію гармонії і фактури творів ХХ століття.

Вивчення фортепіанної спадщини бразильського композитора є *актуальним напрямом сучасної музикології*, скерованим на обґрунтування розуміння новацій музичного письма, зокрема, сонорності,

роль якої досить скупо висвітлено у вітчизняному музикознавстві, обмежуючись французьким мистецтвом.

Мета статті – виявити відмінні особливості застосування Е. Вілла-Лобосом елементів сонорності, які базуються на синтезі з народним бразильським мелосом (на матеріалі фортепіанної сюїти «Ляльки»).

Методи дослідження. Концепція статті спирається на спеціальні підходи до вивчення специфіки фортепіанного мистецтва Е. Вілла-Лобоса: *історичний* – необхідний у зв'язку з розумінням процесів розвитку бразильського національного мистецтва першої половини ХХ ст.; *функціонально-структурний* – визначає логіко-змістовний сенс твору в єдності етапів розгортання форми (і: m: t); *жанровий* – розкриває типові ознаки сюїти; *стильовий* – виявляє індивідуальні особливості композиторського мислення; *інтерпретаційний* – обґрунтовує стильові і виконавські відмінності трактування фортепіанної сюїти «Ляльки» у творчості А. Рубінштейна та С. Рубінскі.

Аналіз останніх публікацій за темою. Проблеми вивчення індивідуального стилю та особливостей композиторського письма бразильського майстра розглядаються в дослідженнях зарубіжних вчених Васко Маріза (1977), Зої Карташової (1985); Валерії Федотової (2016), Наталії Реньової (2020), а також в магістерській роботі Анни Сотнікової (2010), в якій розкрито ідею синтезу національного і міжнаціонального, традицій і новацій, принципи композиторського мислення та програмності в сюїтних циклах. Однак обґрунтування ролі сонорності у ранній фортепіанній творчості композитора, а також виконавсько-інтерпретаційний аналіз сюїти «Ляльки» в вище названих працях не виявлено; отже, ця «лакуна» становить новизну розкриття теми.

Виклад основного тексту. Розширення уявлень про пізнаваність світу та його кордонів в ХІХ–ХХ ст. викликало появу нових сфер дослідження, як в естетиці, так і в музиці. Е. Вілла-Лобос входить у число композиторів ХХ ст., які застосовували елементи сонорності у фортепіанній творчості. У широкому сенсі термін «сонорика» (в перекладі з латини – «звучати») охоплює широкий спектр явищ: від барвистих полотен композиторів-романтиків до кластерних смуг у творах митців другої половини ХХ в. У цьому сенсі вона відома

з XIX століття. В. Ценова (2005: 382) зазначає, що типологічно і історично сонорика є різноманітною: перебуваючи між «музикою тонів» і «музикою шуму», вона поділяється на три різновиди:

- колористику – тонову композицію з сонорністю;
- сонорику, або сонорну композицію з тоновістю;
- сонористику – сонорну композицію без тоновості.

Три різновиди техніки відбивають історично виражені градації посилення сонорного, тембрового первня в музиці.

Тоновна визначеність властива колористиці і в меншій мірі сонориці. У сонористиці вона зникає, залишаючи місце визначеності октавній і реєстровій. Нами розглядається перший вид сонорики – колористика, тобто тонова композиція з сонорністю. Виходячи з параметрів сонорності, слід вирізнити її принципи, підпорядковані створенню образності за допомогою барвистості звучання тематизму, що досягається завдяки відходу від ладогармонічної та тональної визначеності. Отже, принципи сонорності наступні:

- завуальований тоновий склад звучності. Залежно від ступеню сонорності, ладотональність або зберігається (при цьому велика частина тонів помітна), або розмивається (розрізненню піддається меншість тонів), зменшується значення основного тону;
- в гармонії переважають неакордові звуки, дисонанси, хроматика, секундова інтерваліка (чим вище ступінь сонорності, тим більше домінування дисонансних інтервалів, зменшення ролі основного тону);
- розширення регістру (з підвищенням ступеню сонорності активно використовуються граничні регістрові зони, особливого значення набуває використання верхнього регістру);
- зростає роль тембру (в залежності від ступеню сонорності, аж до висунення тембру на перший план);
- збільшується щільність матеріалу (виходячи з кількості звуків в одиницю часу, чим більше звуків – тим вище ступінь сонорності);
- побудова акордики з точки зору сонорності. Зростає роль розташування акорду: тісне (переважне для сонорності) або широке, а також регістрове;
- ущільнення фактури (чим більше шарів – тим вище сонорність);

- розширення динамічних градацій (чим голосніше звук в акордиці або фігурації, тим вище ступінь соборності; дуже тихий звук також сприяє сонорності);
- увага до артикуляції (підбір штрихів для створення потрібного образу).

Яскравим проявом сонорності є *гармонічна колористика*. За Ю. Холоповим (2003: 332), гармонійна колористика – це техніка оперування звучностями, акордовими структурами, звукосполученнями, регістровими, фактурними і тембровими настроями гармоній, різними ладами, тональними фарбами, неакордовими звуками. Критерій «основної звучності» і різноманітних її видозмін і коливань (як похідних від неї, так і контрастних по відношенню до неї звучностей, які застосовуються для досягнення бажаного ефекту, образу, стану) можна прийняти за основу технічного розуміння колористичних функцій. Залежно від художнього завдання композитор обирає ті чи інші сонорні засоби, той чи інший регістр, акордове розташування, інтервальний склад, тривалість і гучність звучання, тип фактури і артикуляцію. *Аналіз звучності* проводиться з урахуванням таких факторів, за Ю. Холоповим (2003: 335):

- реєстрового положення (з точки зору колористики тон, акорд, послідовність в різних регістрах мають різне забарвлення, отже, і різний образ);
- розташування акорду (з точки зору «сонорності» акорду, значення буде мати його тісне або широке розташування);
- щільності (кількості звуків в одиницю часу, їх одночасного або по чергового звучання, ритмічних особливостей їх взяття);
- інтерваліки звуків, що беруться одночасно, підкресленості або зглаженості їх звучання, консонантності або дисонантності; протяжності акорду в часі;
- фактури (за яким фактурним принципам будується твір, завдяки яким фактурним елементів досягається необхідний ефект звучання); експресії, властивої певній фактурній формулі;
- гучності звучання та динаміки (в колористиці чим тихіше, тим звучання м'якше, ближче до консонансу; консонанс ж, чим яскравіше – *f*, *ff* – тим звучання ближче до дисонансу).

Перейдемо до стилістичного аналізу фортепіанної сюїти «Ляльки».

Сюїта «Ляльки» є більш відомою і популярною, ніж сюїта «Тваринки». Цікаво, що Е. Вілла-Лобос, не будучи професійним піаністом, пред'являє до виконавця своїх сюїт низку складних технічних і образно-смыслових вимог. Композитор пояснив свій задум так: це музика о дітях, яка призначена виконуватися дорослими. Не випадково сюїта «Ляльки» призначена для виконання дорослими: потрібен вже сформований технічний апарат, розвинений піанізм, повноцінне володіння різноманітними штрихами і туше. При цьому велике значення має вміння виконавця відтворювати характерні тембри, пов'язані з певними образами сюїти. Якість виконання залежить не тільки від технічної оснащеності, а й від сформованих звукових уявлень і способів їх реалізації.

Сюїта «Ляльки» складається з 8-ми характерних п'єс: у кожній з них є програмна назва та пояснення, з якого матеріалу зроблена лялька. Автор супроводжує п'єси сюїти «Ляльки» ремарками для кращого розуміння образної сфери. Це допомагає виконавцю зрозуміти відмінні риси кожної ляльки, відчуті і створити необхідний образ. У своїй мелодичній основі кожна п'єса спирається на дитячі бразильські народні пісні і давніший мелос корінного індіанського населення, однак при цьому автор не вдається до точного цитування. Образи сюїти можна визначити як звукові «портрети ляльок». Автор використовує кілька принципів розкриття образів своїх героїнь. Малініков вважає, що п'єси можливо поділити на 3 категорії (1970: 3–4):

- імпресіоністичні опуси, яким властива поетичність завдяки барвистим гармоніям: «Маленька блондинка», «Маленька смуглянка», «Маленька метиска», «Маленька мулатка» і «Маленька жебрачка»;
- опуси токатного плану, в яких першорядними є ритміка та дисонантна гармонія («Маленька негритьянка», «Полішинель»);
- виключення складає «Чаклунка» – п'єса, споріднена за стилістикою до наступної сюїти «Тваринки», повна дисонансів і «повзучих» гармоній.

При цьому всім номерам циклу властива одна особливість – звукообразальність. Дійсно, у ранній фортепіанній творчості Вілла-Лобоса яскраво проявилися імпресіоністичні тенденції («Світ дитини», «Серанди»). У 20-і роки ХХ століття найбільший вплив імпресіонізму Дебюссі простежується саме в фортепіанній творчості Е. Вілла-Лобоса (Реньова, 2020). Зasadничим принципом імпресіонізму є передача враження від навколишнього світу. Перед слухачами фортепіанної сюїти «Ляльки» скоріше виникає образ тієї чи іншої ляльки, ніж вбачається сюжетний зміст. Н. Реньова (2020) одна з перших вказала на схожість між Прелюдіями Дебюссі і сюїтами «Світ дитини» Вілла-Лобоса (через акорди з впровадженням секунд, кварто-квінтової будови, поєднання шарів фактури, ритмічної та мелодичної остинатності).

Гармонія в імпресіоністичній музиці частіше управляється модальними принципами і підпорядковується сонориці. Е. Вілла-Лобос оперує різними гармонічними структурами, уникаючи терцієвих співзвуч. Досить часто зустрічаються кварто-квінтові поєднання, а також сюїта «Ляльки» рясніє використанням секунд – як засобу розмиття терцієвої структури, або ж як самостійну смислову одиницю (наприклад, вступ і характеристичний шар на секундовій інтонації в № 3 «Маленька мулатка»; остинатні мелодичні поспівки в № 6 «Маленька жебрачка»).

У фортепіанній сюїті «Ляльки» простежуються ментальні ознаки імпресіонізму: барвистість гармонічної мови, поетичність, відчуття крихкості, скороминушності часу. Ще однією особливістю музичного імпресіонізму є поєднання стилістичних прийомів з національними традиціями, завдяки чому у творчості композиторів різних країн імпресіонізм отримує індивідуальні риси. У творчості Вілла-Лобоса національний колорит яскраво відображається у мелодиці та ритміці.

Отже, Сюїта «Ляльки» – своєрідна данина поваги творчості Дебюссі. Такий висновок можна зробити на основі таких ознак:

- вибір дитячої тематики для сюїтного циклу;
- програмність сюїти: у кожній п'єси є назва і характерні риси, зазначені автором;
- використання французької термінології;

- особлива образність кожної п'єси, що базується на принципах сонорності (роль колористики, реєстрової барвистості); велике значення приділяється мистецтву педалі («барвисто-сонорного фльору»).

Виконавський аналіз

1. «Маленька блондинка» (фаянсова лялька). Вказуючи що «Маленька блондинка» – фаянсова лялька, композитор натякає на характер героїні: дзвінкий, гладкий, твердий, блискучий – ці якості фаянсу переломлюються в її образі то у вигляді невігядливої пісеньки, то дзвінкого сміху, то бігу підтюпцем. Основна тема починається легко і невимушено на ріано, темп рухливий. Вона написана в 4-дольному розмірі, однак через ритміку, де змінюються квартолі і тріолі, нагадує з одного боку, танець, з іншого – сплески потічка. Вже з моменту набуття чути імпресіоністичну колористику. До основної теми підводять легкі і стрімкі висхідні фігурації, які потім спускаються в колоритному гліссандо. Вступ контрастує до основної теми, однак він задає метр, характер і образ твору. Отже, тема (16 т.) звучить в верхньому голосі одноголосно, співуче, мелодійно. Є ремарка: «наслідуючи дитячому голосу», тож тема має звучати просто, щиро, світло. В лівій руці викладається супровід, в ньому зберігається основний мотив вступу, проте характер змінюється на спокійний і співучий. Тема побудована діалогічно: починаючись в верхньому реєстрі, вона переходить в нижній і повертається у верхній.

Після проведення в сопрано тема переходить в басовий реєстр (26 т.), немов наслідуючи батьківському (по реєстру) м'якому говору – з'являються форшлаги в мелодії (цей звуковий прийом буде розвиватися в середньому розділі). Переходячи знову в верхній реєстр (31 т.) тема акцентується, чого раніше не було, в басу з'являються витримані квінти – педалі. Так тема підводиться до розкладеного акорду, який охоплює понад трьох октав, потім слідує спадний пасаж, який призводить до нової образної сфери – в середній розділ.

У середньому розділі (38 т.) розробляється основна тема: ускладнюється метроритм, з'являються інтервальні форшлаги, ущільнюючи фактуру. Трансформована тема проводиться на *ff*, сповільнюється та

заспокоюється, в останнє (50 т.) звучить в ніжному, романтичному ключі. Тема вступу (тт. 53–57) повертає легку ауру.

У в репризі (58 т) тема звучить в первісному вигляді за мелодичним матеріалом, проте викладена інакше: проводиться в октавному подвоєнні форшлагами, в дискантовому реєстрі, імітуючи кришталевий дзвін. Через новий варіант викладу теми, безумовно, змінився і її характер. Основній темі в репризі композитор надає ремарку – виконувати «кришталевим звуком», що відповідає новій образності. Співуча та світла тема, яка наслідувала людському голосу, стала кришталевою, тендітною і таємничою. Створюється відчуття нереальності, невловимості і недосяжності, як спогад про чарівну казку. У коді (Vivo, т. 89) звучить активний мотив з середнього розділу, що приводить до розкладеного акорду, який охоплює близько чотирьох октав. Кода, з одного боку, повертає нас в реальність: ми бачимо перед собою дитину, яка знову готова до пригод, до гри, з іншого боку, гра з цією лялькою закінчена (розчиняється акорд), проте октавна поспівка в останньому такті каже, що це – не кінець, буде нова гра і нова лялька.

Принципи сонорності наявні в таких характеристиках музичного матеріалу вступу:

- завуальованому тоновому складі звучностей: велика частина тонів помітна, проте з підведенням теми вступу до кульмінації, використовуються розкладені кластери. В них і завершальному низхідному гліссандо складно розрізнити тони на слух – зростає ступінь сонорні;
- в гармонії переважають неакордові звуки і секундова інтерваліка;
- розширення реєстровості: кульмінаційне проведення вступу захоплює верхній реєстр;
- збільшується роль тембру, тому що тема вступу звучить в основному у верхньому реєстрі, нагадує звучання дзвіночків, а низхідне гліссандо створює колористичний ефект;
- використовується тісне розташування акордів, що збільшує сонорність;
- фактура досить прозора, проте розвинений характеристичний пласт, який займає чільне місце, створює образність вступу.

У первісному проведенні основної теми сонорність виражена не-

яскраво, проте присутня і досягається завдяки наявності неакордових звуків і секундових інтонацій; тісному розташуванню акордів, що підвищує сонорність; ущільненню фактури від двох пластів до трьох.

В середньому розділі сонорність виражена яскравіше, ніж в початковому проведенні теми. Це проявляється у збільшенні кількості дисонуючих інтервалів і акордів; в зростанні щільності фактури, збільшенні кількості звуків в одиницю часу; у появі форшлагів, що складаються з кварт в квінто-октавному співвідношенні до мелодії, що сприяють розлогості звучання (колористичний ефект); у поліритмічному викладі теми (з форшлагами), що в поєднанні з гармонією надає їй східний колорит.

Репризне проведення теми має яскраву колористичність завдяки новому фактурному елементу теми (з форшлагом через 2 октави). Сонорність досягається завдяки розширенню регістровості (е 3-ої октави); збільшенню ролі тембровості (кришталєво-холодний тембр дзвіночків).

2. «Маленька смуглянка» – паперова лялька. Обраний композитором матеріал (ремарка «жваво і дуже чітко») відображає легкий і рухливий образ. Примітно, що початковий мотив шістнадцятих буде звучати протягом всього твору, створюючи відчуття *perpetuum mobile*, характеристичного пласта. Постійний рух підтримується однотипною фактурою супроводу (розкладені терції, в кульмінаційному проведенні теми – квінти, в коді – нони) в розмірі 4/4, що також створює певну остинатність.

Супровід весь час звучить в межах *piano*, однак при наростанні динаміки в мелодії до *f*, *ff* і при ущільненні фактури, звучність супроводу також буде зростати, сприяючи динамічному розвитку матеріалу. На його тлі звучить мелодія – основна тема, що виконується *ben cantado* (з португальського «співучо»), побудована на основі дорійського ладу, що надає темі народний колорит. Так відбувається поділ шарів не тільки за принципом «мелодія-супровід», але й за прийомами звуковидобування. Для виконання такої фактури потрібні розвинені слухові уявлення, сформований технічний апарат, розвинена диференціація і координація рук. Створюється звуковий контраст між супроводом (активним і стрімким) і мелодією (співучою та душев-

ною), бо вони викладаються в різному характері, проте створюють єдиний образ.

Тема проводиться у верхньому голосі, досягаючи динамічного розвитку і низхідним пасажем переходить в нижній голос (10 т.). При цьому фактурний шар шістнадцятими є незмінним, проте при викладі теми в нижньому регістрі він відданий в партію правої руки. Наступне проведення теми знову звучить у верхньому голосі (21 т.), фактура ущільнюється, і тема вже проводиться квартами, що надає їй більш барвисте звучання зі східним колоритом. Тема розвивається на терцієво-квартових поспівках, закільцьовується та динамізується в остинатному мотиві, який підводить до динамічного та фактурного сплеску – глісандо у висхідному пасажі. Після сплеску звучить низхідний акордовий пасаж і супровід (заснований на терцієвих поспівках), на тлі якого остинатно звучить тон *g* 2-ї октави (33 т.), доповнена *d-moll*, збільшеною та *e-moll* акордкою. Це підводить до нового проведення теми, вже в повноцінній триголосній фактурі (39 т.) – з'являється підголосок, позначений акцентом, фактура поліфонізується. Якщо на початку тема звучала легко і невимушено, то розвиваючись, вона набуває рис романтичної чуттєвості, хоча зберігається загальна жвавість образу.

У кульмінаційному проведенні тема трансформується, триголосна фактура залишається, однак тематизм супроводу звучить в двох руках, на тлі чого піднімається тема (вона проводиться двічі: на *f* і на *p*, створюючи контрастність). У коді мелодія наче розчиняється, залишається характеристичний пласт супроводу. Завершується п'єса динамічно-фактурним сплеском (53 т.) – висхідним пасажем на крещендо, що охоплює близько 4-х октав, та декламаційними, розкладеними акордами, які звучать досить яскраво.

Узагальнемо втілення принципів сонорності: наявність характеристичного пласта (фігураційний супровід), що сприяє створенню образності; побудова теми на основі дорійського ладу, який надає часом східний колорит; наявність секундової інтерваліки, неакордових звуків, дисонуючих інтервалів; використання інтервалів ч. 4 і ч. 5 створює просторовість звучання, квінтові педалі асоціюються із дзвонами.

3. «Маленька метиска» (глиняна лялька) – ліричний центр сюїти (поряд з п'єсою №6 «Маленька жебрачка»). Її композиція складається з двох контрастних тем: перша – лірична, томна, друга – пустотлива, грайлива. Перша тема звучить м'яко, світло і спокійно, завдяки ритміці створюється образ ліричного жіночого танцю, а не пісні або романсу. Виклад першої теми – приклад розвиненої фактури і колористичної гармонії, що увиразнюють специфіку фортепіанного письма.

Перший фактурний шар (секундова поспівка) звучить остинатно протягом усієї теми. П'єса починається з цієї поспівки в ритмі самби (3-3-2), що привносить в погойдування національний колорит, тому що композитор використовує типовий афро-бразильський ритм. Спочатку мотив звучить в середньому голосі, далі при розвитку теми переходить в верхній без втрати остинатності.

Другий фактурний шар – світла, ніжна мелодія (позначена акцентами з авторської ремаркою «дуже співучо»), що викладена у верхньому регістрі, в кульмінації переходячи в середній. При цьому вона отримує повноту звучання не тільки завдяки реєстровій зміні, але й акордовому викладу (замість одноголосного). Третій шар (7 т.) – акордовий, в якому також закладено остинатність; його функція – гармонічна та ритмічна підтримка. У кульмінації першої теми (25 т.) цей фактурний шар трансформується: з'являються синкоповані квінти, які у поєднанні з акцентованою остинатною акординою та витриманим верхнім голосом утворюють імітацію дзвонів, що доповнює колористичний образ і збагачує кульмінаційне проведення теми. Мажорно-мінорне викладання, секундові інтонації, використання зменшених та збільшених інтервалів, синкопована ритміка, розвинена фактура – всі ці ознаки *сонорності* створюють мальовничий звуковий образ.

Перша тема плавно переходить в другу (49 т.) – веселу, бешкетну, активну. Вона викладається акордно на *staccato*; зменшено-збільшений склад акордів та використання хроматизованих інтонацій стилістично підтримують першу тему. Лірична тема в акордовому викладі втручається в матеріал другої теми (59 т.) як нагадування основної мелодії. Закінчується п'єса початковим секундовим мотивом (73 т.), що створює тематичну арку у творі. Незважаючи на неакордові звуки,

секундову поспівку, політональність – *ознаки сонорності*, опертя на тоновість все ж відчувається і її можливо виявити при аналізі.

4. «*Маленька мулатка*» (каучукова лялька). Для кращого розуміння образності розберемо, з якого матеріалу зроблена «Маленька мулатка». Каучук – пружне речовина, що відрізняється еластичністю, і є складовою гуми. Характеристики ляльки такі – пружність, еластичність, тягучість, плавність. Ця п'єса різнохарактерна, різноманітна за динамічними і тематичними контрастами. Написана «Маленька мулатка» в складній двочасній формі, друга частина написана в тричастинній репризній формі. Починається п'єса темою, що нагадує своєю свободою джазову імпровізацію («*злегка рухомо*» – вказівка автора). Така асоціація виникає завдяки поліритмії між темою і другим мелодичним голосом. Саме вона надає темі свободу, а форшлаги і фігурації – імпровізаційність. У цю фактуру органічно вписана мелодія, що звучить в теноровому діапазоні, як спів. Перша частина побудована на двох образно схожих темах: перша викладається в теноровому регістрі (в лівій руці); друга тема викладається в сопрановому регістрі (верхній голос партії правої руки).

Висхідним, імпровізаційним пасажем закінчується виклад першої частини. За нею йде друга частина, написана в тричастинній репризній формі. Починається вона першою темою з першої частини в розмірі 2/4, викладається в обох руках та підводить до основної теми першого розділу. Основна тема контрастує до тем першої частини за темпом, тематизмом і образом. Вона викладається квінтами в унісон в обох руках, в темпі *presto*, в теноровому і сопрановому регістрах. Середній розділ (52т), не контрастний до основної теми другої частини, написано у веселому, бешкетному стилі. Його викладено восьмими на *staccato* в темпі *presto* (наче дитячий сміх, особливо в низхідних послідовностях). Далі знову звучить зв'язка та основна тема експозиції (на *pp* ніжно і приховано). У репризі тема другої частини видозмінюється: виклад звучить паралельними терціями (а не квінтами, як в експозиції), в такому ж бешкетному характері. Закінчується п'єса яскраво та активно, в дусі образності другої частини.

Сонорність (колористичність гармонії) досягається завдяки використанню:

- неакордових звуків (яскраво виявляється у викладі першої теми першої частини в форшлаг і фігурації);
- хроматичних послідовностей, неакордових звуків (в другій темі першої частини);
- фігураційних пасажів з хроматикою і неакордовими звуками, дисонуючими акордами в першій і другій частинах;
- «педалей» в басовому регістрі (на які нашаровується мелодичний матеріал), які витримуються по 4–8 тактів.

5. *«Маленька негритянка» (дерев'яна лялька)* – яскрава, активна, образно та фактурно споріднена до п'єси № 7 «Полішинель». Обидві п'єси токатного плану, їй притаманні чіткість ліній, тембральна сухість і різкість. Характер дерев'яної ляльки відбито в типі викладання фактури: фортепіано постає в ролі ударного інструменту, або ж ударно-щіпкового (на зразок кавакіньо або банджо). Таке трактування наближає цю п'єсу до презентації фортепіано саме як ударного інструменту; в ній використовуються різні прийоми токатності. Побудована на двох темах: перша простіша за будовою: чергуються розкладені акорди та кластери; друга – ускладнена мелодичним голосом (викладається акцентованими чвертями), який надає їй ліричність і красу, при тому ж безперервному русі та збереженні метроритму. Друга тема розвивається, трансформується та в кульмінації (63 т.) мелодія виписана октавно, а не одноголосно.

Мелос вплетений в токатну фактуру, деяка примітивність теми зберігається. Завершується вона яскраво та жартівливо. На прикладі цієї п'єси можна побачити, як проявляються принципи сонорності в токатній фактурі: інтервальні та акордові нашарування, велика кількість тонів в одиницю часу; наявність секундової інтерваліки, дисонантних акордів та виписаних педалей у нижньому, або верхньому голосі, на які нашаровується основний матеріал, що сприяє створенню колористичних ефектів.

6. *«Маленька жебракка» (лялька з ганчірки)* є ліричним відступом серед яскравих, веселих і бешкетних номерів сюїти. Образ п'єси – лірично-меланхолійний, наповнений спокоєм і розміреністю. Вона витримана в спокійному характері та стриманому темпі (автором зазначено: «повільно та меланхолійно»). Це найлаконічніша

п'єса циклу, побудована на єдиній темі, вона нагадує колискову, яку автор експонує без істотного розвитку. Відчуттю плавного похитування також сприяє остинатний мотив у супроводі: – висхідна і низхідна 4-х голосна послідовність, і проста остинатна мелодія, яку автор пропонує виконувати «по-дитячому». Ця тема викладена в основному квартами, що надає її звучанню чистоту, меланхолійну прохолоду. Почасті, своєю м'якою мрійливістю, Жебрачка нагадує іншу відому ляльку – П'єро, але її образ більш світлий і безтурботний, наповнений умиротворенням і спокоєм. Закінчується п'єса темою вступу, затихаючи. У цій мініатюрі *сонорність* проявляється в колористичності гармоній (наявність неакордових звуків), у використанні секундових побудов. На створення образності впливає остинатна ритмічно-гармонічна послідовність.

7. «*Полішинель*» – один з персонажів французького народного театру, веселий задирака, блазень. Полішинель – «родич» російського Петрушки та Пульчинелли (героя італійської комедії дель арте). У Полішинеля переважає бажання подуріти, повеселитися та повеселити публіку. Ця лялька наймовірно балакуча і не вмє зберігати таємниці. «Полішинель» – найбільш відома п'єса сюїти – входить до збірок п'єс для дітей та досить часто виконується на конкурсах в якості віртуозною п'єси. За семантикою вона перегукується з «Маленькою негритянкою». Обидві п'єси віртуозні, токатного плану, виконуються дрібними тривалостями, на протязі усєї п'єси витримано швидкий і ритмізований рух, переважає акордова фактура, ударна техніка.

Основна тема звучить як вихор, завдяки швидкому темпу та прийому *martellato*, створюється образ нестримних веселощів та гри. Верхній голос в акордової фактурі – мелодія – підкреслена акцентами, виконується яскраво, в характері п'єси. Образ Полішинеля вдало передано завдяки виписаній акордово-кластерній фактурі. Прийом *martellato* дозволяє виконувати п'єсу в максимально швидкому темпі та створює ефект «миготіння» та «польоту». Якщо зібрати акорди воедино, по вертикалі, то вийдуть кластери, але при почерговому виконанні не створюється таке «жорстке» звучання, як при одночасному; краще чути мелодичну лінію. В середньому розділі з'являється виписана чвертями мелодія (29 т.), що ускладнює акордову фактуру,

однак загальний рух зберігається. У заключному розділі тема вихором спускається в нижній регістр, де звучить нарочито наполегливо – при цьому важливо виділити звучання тону «f» великої октави (51 т.). Закінчується п'єса бурхливим злетом і яскравим тремоло, весело та сміливо, як і починалася.

Велике значення має метроритм – він остинатний протягом майже всього твору, іноді відбувається зміщення акцентів, але в цілому присутній рівномірний неухильний рух вперед, який підтримує і динаміка. Всі засоби виразності спрямовано на створення образу непосидючого Полішинеля, що рухається як вихор. Мелодія не має домінантне значення: на першому плані – фактурно-сонорний комплекс, завдяки чому досягаються звукозображальні ефекти. Отже, *сонорність* у цій п'єсі досягається поєднанням дисонансів (розкладених кластерів), виконуючих прийомом *martellato*, щільного розташування акордів (що підвищує сонорність, тони складніше розрізняти на слух в тісному розташуванні) в дуже швидкому темпі (крім темпу, має значення кількість нот в одиницю часу). Перераховані принципи сонорності створюють колористичний ефект польоту та нестримних веселощів.

8. «Чаклунка» (матерчата лялька) завершує фортепіанну сюїту «Ляльки». Стилістично вона відрізняється від інших п'єс сюїти, а за викладом близька до сюїти «Тваринки». В ній проявляються такі особливості як невизначена, «повзуча» гармонічна мова, деталізована та різноманітна фактура. Завдяки цьому створюється чарівний, декілька страхітливий образ чаклунки. П'єса яскрава, активна, з постійними «завиваннями» завдяки висхідним і низхідним різноманітним фігураціям.

Основна тема починається з секундової висхідної поспівки. Далі звучить висхідна секундова фігурація, що створює ефект «завивання»: це остинатний характеристичний шар, на тлі якого звучить тема (мелодичний голос). Вона викладена в сопрановому регістрі. Автор пропонує її виконувати «співуче», незважаючи на виписані акценти; отже штрих її буде близький до *partato*. Характер рухливий – чаклунство почалося.

Другу тему побудовано на хвилеподібному русі низхідних і висхідних побудов, багатих на хроматику та акценти. Вона викладена

в альтовій теситурі на тлі низхідних і висхідних фігурацій в сопрановому регістрі. Новий виток другої теми (29 т.) викладено в теноровому регістрі. Тема при цьому не видозмінюється, але змінюється її виклад: низхідний хід теми звучить у нижньому голосі правої руки, а висхідний хід теми проводиться в верхньому голосі лівої. Висхідний пасаж – зв'язка – підводить до нового проведення другої теми. У третьому проведенні (39 т.) мелодичний матеріал становить лише перший мотив другої теми (спадний хід) в новому фактурному викладі.

Сполучний епізод (45–52 т.) і видозміни другої теми (53 т.) підводять до нового розділу. Він (57–87 тт.), відрізняючись за тематизмом і фактурним викладом, відповідає загальній образності та лінії розвитку, і є кульмінацією «Чаклунки». Тематизм складається з двох шарів: перший – низхідні ходи та октавні «педалі», які створюють ефект дзвіниці; другий – мелодичний, виражений в акордових фігураціях та в терцієво-секундових послівках. Динамічна градація зростає: від *f* до *fff*, при цьому автором дано вказівки виконувати його в більш швидкому темпі, весь час прискорюючи. Отже, автор, використовуючи динаміку, фактуру і темпоритм, досягає потужної кульмінації.

Сполучний епізод (88–95 тт.) підводить до коди, побудований на секундово-низхідних послівках і на повторюваній секундовій інтонації в *diminuendo*. Коду (96 т.) побудовано на матеріалі першої п'єси сюїти «Маленька блондинка». Композитор використовує прийом тематичної арки (тематичний матеріал з першої п'єси включено в основний матеріал останньої п'єси) – так досягається тематична та образна цілісність всього циклу. Тема звучить у верхньому регістрі, в повільному темпі, чуттєво, загадково, дещо меланхолійно. Сонорність в цій п'єсі виражена завдяки: наявності характеристичного пласта; побудові матеріалу на дисонуючих секундових інтервалах, послівках, фігураціях; реєстровій барвистості; ефекту дзвіниці (в кульмінаційному розділі); розширенню динамічної градації до *fff* (в кульмінаційному розділі).

Надалі розглянемо дві виконавські інтерпретації всесвітньо відомих піаністів – *Артура Рубінштейна* та *Соні Рубінскі*. *А. Рубінштейн* був одним з друзів Е. Вілла-Лобоса, завжди підтримував творчий

шлях композитора та пропагував його музику в усьому світі. Сюїта «Ляльки», як і «Груба поема» було присвячено польському піаністу, тому Рубінштейн часто включав номери з сюїти (улюблена п'єса «Полішинель») і «Грубу поему» в програму своїх виступів, або ж виконував їх в якості бісів. Існує запис сюїти на CD-диску, а також запис з виступу піаніста в Carnegie Hall. У тому числі є записи окремих п'єс сюїти: наприклад, «Полішинель» існує в декількох записах з різних концертів.

Соня Рубінські – бразильська піаністка, яка гастролювала по всьому світу і популяризувала бразильську музику. Вона записала повне зібрання фортепіанних творів Вілла-Лобоса в 8-ми томах, що свідчить про прихильність і творчу захопленість піаністки фортепіанною творчістю бразильського майстра. З огляду на те, що вона народилася та провела дитячі роки в Бразилії, в повному обсязі ознайомила з фортепіанною творчістю Е. Вілла-Лобоса, можна стверджувати, що її інтерпретація сюїти «Ляльки» є такою ж значущою і важливою, як і інтерпретація А. Рубінштейна.

Однак перш, ніж почати порівняльний аналіз інтерпретаційних версій, слід звернутися до класифікації Н. Корихалової (1979: 15), яка виходячи з історично сформованих уявлень про виконання музики в 30–40-х роках ХХ ст., розділила інтерпретації на два типи – суб'єктивну та об'єктивну. Якщо *об'єктивна* втілює в життя ідею автора (виконавець при цьому виконує усі вказівки в тексті, орієнтується на стиль, жанр твору, епоху, в яку вона створена), то *суб'єктивна* означає більшу свободу та індивідуальне трактування твору, при якому виконуються не всі побажання композитора (а іноді інтерпретація далеко відстоїть від композиторського задуму). При такому поділі інтерпретацій, об'єктивна вважається більш достовірною та часто несе в собі велику музичну цінність, у порівнянні з суб'єктивною. До кінця ХІХ ст. сформувалися два основних виконавських напрямки – *пізноромантичний* (в якому присутні риси романтичного виконавства: надмірна виразність, значні темпові відхилення, контрастність динаміки, особлива барвистість і краса звучання) та *академічне* (йому притаманні строгість і стриманість викладу, часом сухість, при цьому почуття міри, увага до деталей і дбайливе ставлення до авторсько-

го тексту) (1979: 21). Кристалізація цих двох напрямків розмежувала виконавців на «суб'єктивістів» та «об'єктивістів». Виходячи з цього, було обрано дві різні інтерпретації п'єс з сюїти «Ляльки».

Виконавська інтерпретація Артура Рубінштейна. Перш за все, слід знати про довгу дружбу та співробітництво видатного піаніста А. Рубінштейна з Е. Вілла-Лобосом. Після несподіваного знайомства в Бразилії, музиканти незабаром стали друзями. Вілла-Лобос познайомив Артура Рубінштейна не тільки зі своїми творами, а й з музичною народною культурою Бразилії. Піаніст, в свою чергу, всіляко пропагував твори бразильського композитора в своїх концертах по всьому світу. Як зазначає Васко Маріз, за словами А. Рубінштейна, «...Вілла-Лобос – найзначніший композитор у всій Америці!» (Маріз, 1977: 37).

Виконавську інтерпретацію А. Рубінштейна можна віднести до *об'єктивної інтерпретації академічного напрямку*. Об'єктивне трактування відрізняється особистим баченням: імпресіоністичну стилістику витримано, а більшість авторських ремарок враховано. Виконання п'єс відрізняється ясною драматургічною та динамічною вибудованістю, чіткістю штрихів, світлим і ясним звуком, однак декілька «прикритим» туше – без форсування звуку. Виконанню притаманні особлива краса та логічність у викладі матеріалу, зібраність форми, відсутність надмірного *rubato*. Присутні «динамічні спалахи», хоча відсутні відтінки *ff* (зокрема, форсоване *forte*) навіть в п'єсах токатного плану. Зазначені особливості виконання підтверджують його приналежність до академічного напрямку об'єктивної інтерпретації.

Інтерпретація кожної п'єси відрізняється індивідуальним підходом піаніста, в кожній він знаходить необхідні засоби музичної виразності для передачі потрібного образу. При цьому всю сюїту А. Рубінштейн об'єднав стилістично за змістом, за рахунок: єдиного стилю виконання, незалежно від характеру п'єс; драматургічної вибудованості сюїти (від першої до останньої п'єси), де кульмінаційною точкою є «Полішинель».

Виконання сюїти «Ляльки» **Соні Рубінські** представляє великий інтерес і цінність, оскільки вона є носієм бразильської культури і знавцем фортепіанної творчості Е. Вілла-Лобоса. Якщо охарактеризува-

ти виконання піаністки в цілому, то її інтерпретацію можна віднести до *об'єктивної*, як і інтерпретацію А. Рубінштейна, однак скоріше до *пізньоромантичного напрямку*, ніж до академічного. Інтерпретаціям С. Рубінські властиві такі характеристики як майстерне втілення авторського тексту і приписів, емоційна відкритість, «проживання» кожного образу та стану, динамічна контрастність і насиченість, повнота звучання, що властиво романтичному трактуванню фортепіано. Всі п'єси виконуються чуттєво та емоційно, наповнені внутрішньою енергією, відрізняються деталізацією образів. Точно виражений контраст між моторними та ліричними п'єсами, завдяки чому останні стають духовно наповненими лірико-емоційними центрами сюїти.

Інтерпретація С. Рубінські не менше цінна та цікава для аналізу, ніж версія А. Рубінштейна. Не відрізняючись кардинально, вона має свої «родзинки» – індивідуальні риси, які відповідають ознакам *об'єктивної інтерпретації пізньоромантичного напрямку*.

Інтерпретаційні версії А. Рубінштейна та С. Рубінські яскраво відбивають імпресіоністичну стилістику сюїти «Ляльки» та майстерно втілюють композиторський задум Е. Вілла-Лобоса. Кожне з виконань відрізняється індивідуальним прочитанням матеріалу, виконавським смаком і високим професіоналізмом. Виконавські версії доводять цінність сюїти в світовій фортепіанній музиці та в повній мірі розкривають красу та самотність музики Е. Вілла-Лобоса.

Висновки. 1) Е. Вілла-Лобоса є засновником національного бразильського стилю в професійній музиці ХХ століття, першим значним композитором Бразилії, чий твори увійшли до світової спадщини та звучали у виконанні знаменитих музикантів світу. Йому вдалося майстерно синтезувати народну бразильську музику з європейськими тенденціями ХХ ст., не вдаючись до цитування фольклорного матеріалу.

2) Сонорність наявна в музиці більшості композиторів ХХ століття і яскраво простежується в музиці імпресіоністичної стилістики. Існує кілька різновидів сонорики та ступенів сонорності, всі вони спрямовані на розширення звукових уявлень та на створення нових звукових образів, за допомогою розширення гармонійної мови та нового поєднання засобів виразності. Виявлено принципи та ступені сонорності. Завдяки стилістично-виконавському аналізу сюїти

«Ляльки» виявлено специфіку втілення сонорності. Обґрунтовано, що п'єсам сюїти притаманна колористична гармонія, що в синтезі з розвиненою фактурою створює розмаїті звукові ефекти.

3) Фортепіанна сюїта «Ляльки» увиразнила новаторське трактування інструменту з урахуванням музичної стилістики першої половини ХХ ст. Це підтвердив і порівняльно-інтерпретаційний аналіз сюїти. На прикладі двох виконавських версій – А. Рубінштейна та С. Рубінські було підтверджено виконавську цінність сюїти «Ляльки», барвистість її звукообразної поетики, що дозволяє впевнено віднести проаналізований твір Е. Вілла-Лобоса до справжніх перлин концертного репертуару піаністів ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1982). *История фортепианного искусства*. Москва: Музыка, 286.
- Гаврилова, Н. А., ред. (2005). *История зарубежной музыки. ХХ век*. Москва, 576.
- Карташева, З. Б. (1985). *Становление национальной профессиональной музыки в Бразилии и творчество Э. Вилла-Лобоса*. (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 16.
- Корыхалова, Н. П. (1979). *Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства*. Ленинград: Музыка, 209.
- Малинников, В. *Вступительная статья к нотному изданию. Э. Вилла-Лобос. Пьесы для фортепиано*. Москва: Музыка, 1970, 3–4.
- Мариз, В. (1977). *Эйтор Вилла-Лобос. Жизнь и творчество*. Ленинград: Музыка, 144.
- Митяева, Н. А. (2010). *Исполнительская интерпретация музыки второй половины ХХ века: вопросы теории и практики*. (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Москва: МГУКИ, 27.
- Ренева, Н. С. Черты импрессионизма в фортепианной сюите «Мир ребёнка» Э. Вилла-Лобоса. *Манускрипт*. 2020. Вып. 13 (2), 166–170.
- Сотникова, А. В. (2010). *Фортепианное творчество Э. Вилла-Лобоса в контексте западноевропейской музыки первой половины ХХ века*. Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 52.

- Федотова, В. Н. (2016). Творчество Эйтора Вила-Лобоса и европейская музыка. *Philharmonica: International Music Journal*, 2, 3–12.
- Холопов, Ю. Н. (2003). *Гармония: Теоретический курс*. Санкт-Петербург: Лань, 544.
- Холопова, В. Н. (1979). *Фактура. Очерк*. Москва: Музыка, 87.
- Ценова, В. С., ред. (2005). *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 624.

Mariia Zhornikova

Master Degree (Musical Art), Candidate for creative postgraduate studies (doctor of arts), Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University Of Arts;
e-mail: mary.zhornikova@gmail.com
ORCID 0000-0001-6701-9708

**EMBODIMENT OF THE PRINCIPLES OF SONOR WRITING
IN THE CREATIVE WORKS OF E. VILLA-LOBOS
(on the example of the piano suite “Dolls”)**

Introduction. *E. Villa Lobos (1887–1957) is a classic the 20th century music. For Ukrainian musicology, the piano legacy of E. Villa-Lobos is relevant in terms of substantiating the innovation of the composer’s thinking in world creative practice at the beginning of the 20th century. In particular, the performers of the piano suite “Dolls” are faced with the problem of understanding the content of sonor-textural music.*

Objectives. *To identify the distinctive features of E. Villa-Lobos’ use of elements of the sonority, which are based on the synthesis with Brazilian folk melos (on the example of the analysis of the piano suite “Dolls”).*

The subject. *The piano suite (“Dolls”) (1918) as an example of the composer’s early creative style, which embodies the principles of sonorism typical for impressionist aesthetics.*

Theoretical Background. *The novelty of the artistic tasks set by E. Villa-Lobos to the performers of his music in the early period of his creative activity required the study of the fundamental works of Yu. Kholopov, V. Tsenova, V. Kholopova, in which the meaning of the concepts “sonority”, “harmonic colouristics” and “texture”.*

Analysis of recent publications on the topic. The master's work by A. Sotnikova (2010) raises questions on the formation of professional Brazilian music, the author focuses on the analysis of the piano composition of the composer. In her article V. Fedotova (2016) in the article examined the distinctive principles of the work of the Brazilian composer, in particular the specifics of his piano compositions.

Results and Discussion. Music of the 20th century became a reflection of new artistic tasks that required adequate means of expression, and one of such means was sonoristics. It was this type of writing that E. Villa-Lobos addressed when writing the piano suite "Dolls" (1918). In the composer's writing of E. Villa-Lobos there is sonoristics, harmonic colouristics, developed texture, due to which nationally coloured sound images are created. This confirms not only the stylistic, but also the comparative-interpretative analysis of the suite.

Conclusions. The piano suite "Dolls" embodies the innovative interpretation of the instrument in the early 20th century. The theoretical ideas about the colouristics functions of the chord in its interconnections with the piano texture, timbre, and metro rhythm are systematized. A functional analysis of the piano pieces by Villa-Lobos from the early "Dolls" suite combined the new European style and writing techniques (such as colouring, sonoristics) with the national Brazilian melos reflecting the true spirit and worldview of Brazilians. ■ **Key words:** Villa-Lobos, piano suite "Dolls", sonority, harmonic colouristics, texture and timbre complex, interpretative analysis, performing version, A. Rubinstein, S. Rubinsky.

REFERENCES

- Alekseev, A. D. (1982). *Istoriya fortepiannogo iskusstva [The history of piano art]*. Moscow: Muzyka, 286 [in Russian].
- Gavrilova, N. A., ed. (2005). *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek [History of foreign music. XX century]*. Moscow, 576 [in Russian].
- Kartasheva, Z. B. (1985). *Stanovlenie natsionalnoy professionalnoy muzyki v Brazili i tvorchestvo E. Villa-Lobosa [The formation of national professional music in Brazil and the work of E. Villa-Lobos]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 16 [in Russian].
- Korykhalova, N. P. (1979). *Interpretatsiya muzyki: teoreticheskie problemy muzykalnogo ispolnitelstva [Interpretation of music: theoretical problems of musical performance]*. Leningrad Muzyka, 209 [in Russian].

- Mariz, V. (1977). *Eytor Villa-Lobos. Zhizn i tvorchestvo [Eitor Villa Lobos. Life and art]*. Leningrad: Muzyka, 144 [in Russian].
- Mityaeva, N. A. (2010). *Ispolnitelskaya interpretatsiya muzyki vtoroy poloviny XX veka: voprosy teorii i praktiki [Performing interpretation of music in the second half of the 20th century: theory and practice]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Institute of Culture, 27 [in Russian].
- Sotnikova, A. V. (2010). *Fortepiannoe tvorchestvo E. Villa-Lobosa v kontekste zapadnoevropeyskoy muzyki pervoy poloviny XX veka [Piano works of E. Villa-Lobos in the context of Western European music of the first half of the XX century]*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 52 [in Russian].
- Fedotova, V. N. (2016). *Tvorchestvo Eytor Vila-Lobosa i evropeyskaya muzyka [The works of Heitor Vila-Lobos and European music]*. *Philharmonica: International Music Journal*, 2, 3–12 [in Russian].
- Kholopov, Yu. N. (2003). *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs [Harmony: Theoretical course]*. Saint Petersburg: Lan, 544 [in Russian].
- Kholopova, V. N. (1979). *Faktura: Ocherk [Musical texture: Essay]*. Moscow: Muzyka, 87 [in Russian].
- Tsenova, V. S., ed. (2005). *Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of modern composition]*. Moscow: Muzyka, 624 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 9 лютого 2021 року.