

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано

**ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ СОНОРНОСТІ
У РАННІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА
(НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ СЮЇТИ «ЛЯЛЬКИ»)**

**Магістерська робота –
Жорнікової Марії**

**Науковий керівник –
доктор мистецтвознавства,
професор Шаповалова Л. В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Жорнікова М. О.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПАННОГО СТИЛЮ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА	
1.1. Е. Вілла-Лобос як фундатор бразильської професійної музики ХХ століття.....	8
1.2. Досвід вивчення теорії гармонії ХХ століття в аспекті сонорності... 15	
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2	
СЮІТА «ЛЯЛЬКИ» ЯК ЗРАЗОК ВТІЛЕННЯ СОНОРНОСТІ У РАННІЙ ФОРТЕПАННІЙ ТВОРЧОСТІ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА	
2.1. Стилiстичний аналіз сюїти	25
2.2. Методико-виконавський аналіз твору	29
2.3. Аналіз інтерпретаційних версій сюїти «Ляльки», представлених А. Рубінштейном та С. Рубінські.....	46
Висновки до Розділу 2.....	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми. Е. Вілла-Лобос (1887-1957) – класик музики ХХ століття, видатна постать своєї історичної епохи, новатор бразильської класичної музики, фундатор національної музичної освіти, перший бразильський композитор, якому вдалося на професійному рівні поєднати нові європейські тенденції композиції і національний (бразильський) мелос.

Е. Вілла-Лобос входить у число композиторів ХХ ст., які застосовували елементи сонорності у фортепіанній творчості, яку досить скупо висвітлено у вітчизняному музикознавстві. Зокрема, проблеми вивчення індивідуального стилю та особливостей композиторського письма бразильського майстра розглядаються в дослідженнях зарубіжних вчених Васко Маріза («Е.Вілла-Лобос: Життя і творчість») [35], Зої Карташової («Становлення національної професійної музики Бразилії і творчість Е. Вілла-Лобоса») [22]; Валерії Федотової («Творчість Е. Вілла-Лобоса і європейська музика») [51], Наталії Реньової («Риси імпресіонізму у фортепіанній сюїті «Світ дитини» Е. Вілла-Лобоса») [46]. У Харківському національному університеті мистецтв імені І.П.Котляревського Анна Сотнікова захистила магістерську роботу (2010), в якій основну увагу приділено фортепіанній творчості цього композитора в аспекті синтезу національного і інтернаціонального, традицій і новаторства [47]. Автором розглянуті принципи композиторського мислення, питання програмності в сюїтних циклах, романтичні традиції у трактуванні фортепіано, концертного жанру.

В якості матеріалу магістерської роботи обрано фортепіанну сюїту «Ляльки» Е. Вілла-Лобоса. Аналіз стильових особливостей сюїти в вище зазначених працях представлено узагальнено, відсутній методико-виконавський та виконавсько-інтерпретаційний аналіз – найбільш цікавий аспект для студентів і педагогів при ознайомленні з сюїтою в класі фортепіано. Також не розкрито роль сонорності в ранній фортепіанній творчості Е. Вілла-Лобоса, яка складає сферу наукової зацікавленості в українському музикознавстві *вперше*, зокрема, такі аспекти аналізу композиторського стилю обраного твору, як

втілення принципів сонорності в сюїті «Ляльки», особливості їх синтезу з народним бразильським мелосом в аспекті новаторства музичної мови ХХ ст.

На ґрунті вивчення сонорності (під якою мають на увазі техніку письма, якій притаманні оперування звуковисотністю, метроритмікою, динамікою, тембрікою, артикуляцією), виокремлено та структуровано принципи її втілення у музиці ХІХ-ХХ століть. *Сонорність є головною рисою сонорики, що різниться за трьома різновидами:*

- колористика – тонова композиція з сонорністю;
- сонорика – сонорна композиція з тоновістю;
- сонористика – сонорна композиція без тоновості.

Аспект, що нас цікавить, – це творчість композиторів ХХ століття, яскравою ознакою якої є колористика – **тонова композиція з сонорністю**.

Е. Вілла-Лобос задумав сюїту «Ляльки», написану у 1918 році, після того, як він почув виконання «Дитячого куточка» К. Дебюссі [51]. Цей твір став однією з вершин фортепіанної музики митця, що виявляє риси його індивідуального стилю у ранній період творчості. Сюїта входила до репертуару концертуючих піаністів ХХ ст., таких як Артур Рубінштейн, Соня Рубінські, та по сьогодні сюїта «Ляльки» та окремі номери з неї виконуються на конкурсах і концертах по всьому світу.

Таким чином, пропонована тема є *актуальною* у зв'язку з:

- недостатнім ступенем вивченості особливостей ранньої фортепіанної творчості Е. Вілла-Лобоса у вітчизняному музикознавстві;
- відсутністю методико-виконавського та інтерпретаційного аналізу фортепіанної сюїти «Ляльки» у вітчизняній музикознавчій літературі;
- невиявленими принципами сонорності, втіленими в ранній фортепіанній творчості Е. Вілла-Лобоса;
- необхідністю популяризації фортепіанної сюїти «Ляльки» в навчальному репертуарі молодших, середніх і вищих музичних закладів України та сучасній концертній практиці.

Об'єктом дослідження є композиторський стиль Е. Вілла-Лобоса. **Предмет дослідження** – здійснення принципів сонорності у фортепіанній сюїті «Ляльки» (1918).

Мета дослідження – виявити втілення принципів сонорності у сюїті «Ляльки» в аспекті новаторської трактовано фортепіано.

Теоретична база. Вивчення фортепіанної творчості Е. Вілла-Лобоса спирається на міждисциплінарні зв'язки історичного і теоретичного музикознавства:

- *історія зарубіжної музики ХХ ст.* (Н. Гаврилова «История зарубежной музыки ХХ века» [14]; В. Мариз «Э. Вилла-Лобос: жизнь и творчество» [35]; З. Карташева «Становление национальной музыки в Бразилии и творчество Э. Вилла-Лобоса» [22]; В. Федотова «Творчество Э. Вилла-Лобоса и европейская музыка» [51];
- *історія і теорія фортепіанного мистецтва* (А. Алексеев «История фортепианного искусства» [1]; А. Сотникова «Фортепианное творчество Э. Вилла-Лобоса в контексте западноевропейской музыки первой половины ХХ в.» [47]; Н. Реньова «Черты импрессионизма в фортепианной сюите “Мир ребенка” Э. Вилла-Лобоса» [46]);
- *теорія гармонії ХХ ст.* (В. Ценова «Теория современной композиции» [57]; Ю. Холопов «Гармония: теоретический курс» [52]);
- *теорія фортепіанної фактури* (В. Холопова «Фактура» [54]);
- *теорія інтерпретації* (Н. Корихалова «Интерпретация музыки» [26], Н. Митяева «Исполнительская интерпретация музыки второй половины ХХ века» [37]).

Методи дослідження. Концепція магістерської роботи спирається на загальнонаукові і спеціальні підходи до вивчення специфіки фортепіанного мистецтва:

– *історичний* – необхідний у зв'язку з розумінням процесів розвитку бразильського національного мистецтва в першій половині ХХ ст., і його зв'язку зі світовими тенденціями;

- *теоретичний* – вказує на розуміння нової гармонії ХХ ст., її зв'язків з фактурою і тембром;
- *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 версіях А. Рубінштейна і С. Рубінські.

Новизна отриманих результатів. У магістерській роботі::

- узагальнено основні принципи композиторського стилю раннього періоду, що збігаються з контекстом західноєвропейських тенденцій відповідного історичного часу;
- обґрунтовано новаторське трактування фортепіано в аспекті музичної стилістики ХХ ст., що підтвердив не тільки стильовий, але й порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій;
- виявлено колористичне трактування гармонії при втіленні образності у фортепіанної сюїти «Ляльки»;
- розкрито синтез принципів сонорності та дитячого народного (бразильського) мелосу;
- виявлено роль комплексного тематизму (ритм + фактура + тембр);
- проаналізовано ряд виконавських труднощів, пов'язаних з технічними та звукообразними завданнями;
- порівняно виконавські версії А. Рубінштейна та С. Рубінські фортепіанної сюїти «Ляльки».

Практичне значення отриманих результатів. Матеріал даної роботи має теоретичну і практичну цінність. Він може бути використаний як допоміжний матеріал при вивченні фортепіанних творів композиторів ХХ ст. Бажано застосування матеріалу в навчальному процесі музичних закладів

України молодшої, середньої та вищої ланок в класі спеціального, спеціалізованого і загального фортепіано, при вивченні фортепіанної сюїти «Ляльки», і окремих її номерів.

Апробація роботи. За матеріалами магістерської роботи підготовлено статтю «Воплощение принципов сонорного письма в раннем творчестве Е. Вилла-Лобоса (на примере фортепианной сюиты «Куклы»)» для збірника наукових матеріалів «Магістерські читання – 2020».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних Розділів, Висновків і Списку використаних джерел (65 найменувань, 4 з котрих іноземні). Загальна кількість сторінок – 65.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА

1.1. Е. Вілла-Лобос як фундатор бразильської професійної музики XX століття,

Розширення уявлень про пізнаваність світу і його кордонів в XIX-XX ст. викликало появу нових сфер дослідження, як в естетиці, так і в музиці. Новизна художніх завдань, які поставив Е. Вілла-Лобос перед виконавцями його фортепіанної музики, зажадала серйозного занурення в теорію гармонії і фактури музики XX століття. Основою біографічної і теоретична бази цього розділу є праця В. Мариза «Э. Вілла-Лобос: життя та творчість» [35].

Завдання даного розділу становлять наступні позиції, які допоможуть виявити структурний алгоритм дослідження:

1. Запропонувати короткий історичний екскурс, який освітить питання формування і розвитку музичного мистецтва Бразилії, його національних особливостей, боротьби за національну музику на початку XX ст.; надати короткі відомості про особу і творче становлення Е. Вілла-Лобоса в аспекті новаторських тенденцій XX ст.; схарактеризувати особливості його фортепіанної творчості в ранні роки.

2. Систематизувати теоретичні уявлення про:

- сонорику як явище в музиці XIX-XX століття;
- сонорність як техніку письма, виділити принципи сонорності;
- поняття «гармонійна колористика» та розглянути колористичні функції гармонії.

Підґрунтям вивчення та розуміння цих складних понять ми обрали концепції В. Ценової [57] і Ю. Холопова [52], які окреслили термінологічну диференціацію понять сонорика, сонорність і гармонійна колористика для подальшої екстраполяції на матеріал фортепіанної сюїти «Ляльки».

Історичний екскурс. У Бразилії злилися три раси: «червона», «біла» і «чорна», що відбилося в оригінальній мові бразильського мистецтва. Найбільший вплив на формування музичного мистецтва Бразилії надали вихідці з Європи і Африки. Індіанці внесли свою лепту збереженням архаїчних наспівів, які згодом вплинули на мелодійний мову бразильських композиторів, зокрема, Е. Вілла-Лобоса. У музиці вплив африканців проявилось в області ритміки, вони надали танцю чуттєвість, драматизм і внесли в нього ритуальний сенс. Найбільший вплив справила європейська музика – португальська, іспанська, французька, італійська. Як зазначає Васко Маріз [35, с.7], бразильці зобов'язані Португалії тональною і ритмічною системою, зокрема синкопі, яка з часом розвинулася на основі негритянської ритміки, а також проникненням в Бразилію європейських інструментів і літератури.

Іспанський вплив проявився через проникнення жанрів болеро, сегіділій, хабанери; аргентинський – через перікон, пізніше – танго; італійський – за рахунок опер; французький – через дитячі пісні; австрійський – через вальси; Північна Америка – за рахунок джазової музики. З наведених елементів, в останній чверті XIX ст. виникли перші зразки бразильської класичної музики, проте по-справжньому національною вона стає тільки в творчості Е. Вілла-Лобоса.

У XIX ст. в Бразилії найбільшою популярністю користувалася італійська опера, до зачатків національної музики ставилися скептично, і вона не була популярна. Молодь їхала вчитися і вдосконалюватися в Європу, з презирством ставилася до будь-яких нагадувань про негритянську музику і одноманітні індіанські наспіви. Паралельно з'являлися композитори, які дотримувалися в творчості національного спрямування.

Національному напрямку в бразильській музиці довелося пройти через ряд помилок, сама явна з яких – екзотизм. У спробах передати екзотичність Бразилії та ряд національних рис, багато композиторів робили в своїй творчості акцент на якусь одну рису фольклору, замість того, щоб створити цілісний, узагальнений образ Бразилії.

Васко Маріз [35, с.11] зазначає, що музичний націоналізм, що зародився в Бразилії в другому десятилітті ХХ в., проявився в симфонічній і фортепіанній музиці більш яскраво, ніж в оперному жанрі (що було властиво Росії і Чехії). Часом за бразильську музику видають щось індіанське або негритянське, проте дійсний націоналізм в музиці втілюється в синтезі народних особливостей різних областей країни і створення на їх основі бразильської музичної мови. Лише деякі композитори йшли цим шляхом, більшість же акцентували увагу на певному регіоні країни, використовуючи його музичний матеріал на свій розсуд. Серед композиторів, які пішли по шляху синтезу музичної мови і інтеграції в нього народних жанрів, яскравим представником став Е. Вілла-Лобос в своїх «Шоро». Саме він зумів створити національну бразильську музику на основі фольклору, при цьому практично не вдаючись до дослівного цитування; також він зміг відобразити в своїй творчості бразильський дух і відмінні національні особливості. Йому вдалося закласти міцний фундамент для наступних поколінь і викликати у молоді пекучий інтерес до національного напрямку в музиці. Однак в ранній період творчості Вілла-Лобосу довелося пройти через боротьбу за нові, національні тенденції, зіткнутися з громадським нерозумінням і неприйняттям новаторської музики. Вілла-Лобос був не єдиним, чия творчість утискали, наприклад, найкращу частину творінь Альбέρту Непомусéну (зачинателя сучасної бразильської національної музики, композитора, диригента, піаніста і органіста) так і не було прийнято і оцінено на початку ХХ ст. саме через властиві їй яскраві національні риси.

Біографічний екскурс. Для більш повного розуміння особистості композитора і його індивідуальних особливостей слід коротко описати середовище, в якому ріс і виховувався композитор, розглянути роки формування і становлення особистості Е. Вілла-Лобоса.

Народився композитор в родині іспанського історика, викладача, громадського діяча. Його батько був досить помітною особистістю і, не дивлячись на рід діяльності, був гарним музикантом-аматором. Саме він прищепив Е. Вілла-Лобосу любов до музики, навчив грати на віолончелі і

кларнеті. У їхньому будинку часто вечорами звучала популярна музика у виконанні батька, або ансамблів з запрошеними музикантами. Вілла-Лобосу досить швидко набридла популярна музика, його завжди приваблювала і цікавила народна музика, а також твори Баха, з якими його познайомила тітка.

Через роботу батька композитора довелося переїхати із сім'єю з Ріо в інший штат, де Е. Вілла-Лобос зміг в повній мірі поринути в народну сільську музику. Це було особливо цінно з точки зору формування слухових уявлень на основі народного мелосу, який звучав всюди в піснях і п'єсах, виконуваних селянами і народними музикантами. Саме таке безпосереднє занурення в середу народного музикування справило величезний вплив на формування особистості композитора, а також його слухових уявлень, смаків, розуміння особливостей народу своєї країни, що згодом втілилися в його творчості. Але найбільший вплив на Е. Вілла-Лобоса здійснили юнацькі «роки мандрувань», які почалися з 16 років, коли він подорожував, вивчаючи фольклор різних штатів і міст Бразилії. Цілком захопившись музикою шоро, хлопець пішов з дому і став шораном, він музикує в різних ансамблях і оркестрах, набираючись досвіду і уявлень про народне музикування, сам при цьому граючи на класичній гітарі. У 18 років він вперше відправляється на північний схід країни для занурення в місцевий фольклор. Слід зазначити, що різноманітність і багатство наспівів і пісень вразило майбутнього композитора своєю самобутністю і архаїчністю. Записані в поїздках народні наспіви (ритм і мелодія були зафіксовані композитором), майже 30 років по тому увійшли в його «Практичний посібник».

Після подорожі на північ Бразилії і деякої перерви відбулася поїздка Е. Вілла-Лобоса на південь країни. Однак місцевий фольклор розчарував композитора – занадто великий був європейський вплив; йому насилу вдавалося вичленувати з матеріалу народні елементи. Так основою творчості Вілла-Лобоса став фольклор північного сходу Бразилії. Як зазначає Васко Маріз [35; с.26], після першої поїздки на північ, композитор починає шукати

свій стиль, брати уроки гармонії, але при цьому шукати в своїх творах самобутнє звучання, а не писати по усталеним канонам.

До 1915 року формуються і кристалізуються індивідуальні риси композиторського письма Е. Вілла-Лобоса. У ці роки він пише свої перші опери, в яких відчувається вплив Р. Вагнера і Дж. Пучіні; пісні для голосу і фортепіано; п'єси для скрипки і фортепіано; духовні твори для дитячої капели. В роки становлення він активно вивчає партитури композиторів класико-романтичної доби, знайомитися з музикою К. Дебюссі, яка спочатку не особливо його вразила і зацікавила.

1915 рік став переломним у житті Е. Вілла-Лобоса: він офіційно постав перед публікою і критиками як композитор, а точніше композитор-новатор. Через обраний шлях новаторства в бразильській музичній культурі він зіткнувся з досить жорсткою критикою і нерозумінням, однак йому вдалося вийти з цієї битви переможцем, через роки став визнаним і найзначнішим композитором Бразилії ХХ століття.

Концерти, на яких Е. Вілла-Лобос представив свої твори, викликали різьку критику, консерватори згуртувалися проти художника, який посмів міняти сталі канони. Один з відомих музичних критиків того часу Оскар Гуанабаріну став лютим критиком творчості Е. Вілла-Лобоса і всієї сучасної музики в цілому. Ось один з його відгуків: «Артиста цього не можуть зрозуміти музиканти з тієї простої причини, що в запалі своєї гарячкової творчості він сам себе не розуміє. Не думаючи про те, що він пише, не наслідуючи ніякому принципу, хоча б безпідставному, він складає п'єси безглузді, какофонічні, насичені якимись випадковими збіговиськами звуків, незмінно приходячи до одного результату – слухачеві весь час здається, що в оркестрі налаштовують інструменти і кожен грає, що в голову прийде... Як правило, у творів Вілла-Лобоса немає ні ладу, ні складу. Це купа нот, що зіштовхуються одна з одною, як якщо б всі музиканти оркестру грали в нападі божевілля, і кожен з них вперше взяв у руки свій інструмент, який у Вілла-Лобоса то дзвенить бубонцями, то мукає, то гавкає» [35; с.32].

Твори композитора не розуміли не тільки публіка і критики, а й музиканти оркестру, деякі з яких відмовлялися грати його незрозумілу музику. Однак Е. Вілла-Лобос незважаючи на труднощі, дотримувався обраного ним шляху новаторства і незабаром, вже до 1919 році, його музика потрапила в країни Західної Європи, де швидко знайшла підтримку у професійних музикантів. Тут ще з кінця XIX століття почався пошук нових засобів виразності, і новаторський стиль Е. Вілла-Лобоса вписався в контекст музики XX ст., викликавши інтерес своєю самобутністю.

Для Бразилії Е. Вілла-Лобос був новатором відразу в двох аспектах. По-перше, він належав до плеяди композиторів-націоналістів, які згодом створили національну бразильську музику і школу. По-друге, він був в широкому сенсі митцем XX ст., і його музика була співзвучна духу часу, проте не вписувалася в музичні вистави бразильських консерваторів. Професійне співтовариство Бразилії не було готове до жодної з цих новацій.

Згодом Е. Вілла-Лобос став «іконою» бразильського музичного мистецтва і засновником національної музичної освіти, але багато років він стикався з нерозумінням співвітчизників. Однак у композитора була потужна підтримка модерністів Бразилії з різних сфер мистецтва та європейських музикантів, зокрема, Даріуса Мійо і Артура Рубінштейна.

Переломним моментом у житті і творчості Вілла-Лобоса стала поїздка у Париж (1922-1930 рр.). Столиця Франції вісім років була основним місцем проживання композитора, містом, яке дозволило його таланту збагатитися і розквітнути, в якому він на протязі багатьох років давав авторські концерти і видавав свої твори. Саме в Парижі він познайомився і потоваришував з відомими музикантами того часу, серед яких були Флоран Шмітт, Леопольд Стоковський, Едгар Варез, Сергій Прокоф'єв, Венсан д'Енді, а також знаменитий редактор Макс Ешіг і балетмейстер Сергій Дягілев.

Твори Вілла-Лобоса вразили Париж і європейських музикантів новизною, свіжістю і неординарністю. Бразильський мелос, втілений через новаторську стилістику XX ст., відповідав духу часу і викликав захоплення музикантів і

критиків. Паризький період був плідним і щасливим для композитора, проте в 1930 році він повернувся на батьківщину і залишався там довгі роки.

У Бразилії почалися роки творчої зрілості композитора. Вілла-Лобос захопився популяризацією музичного мистецтва, і з великим ентузіазмом (та за підтримки губернатора) зайнявся організацією бразильського музичної освіти. Роки роботи Вілла-Лобоса в цій сфері призвели до відкриття Національної консерваторії хорового співу в Ріо-де-Жанейро в 1942 р, а через три роки там же була відкрита Бразильська музична академія. Серед творів цього періоду особливу цінність має «Практичний посібник» – ряд обробок на основі бразильського фольклору для голосу, фортепіано та хорів, написаних в освітніх цілях.

Фортепіанна творчість.

Фортепіанний стиль Е. Вілла-Лобоса багатогранний і самобутній, він зазнав впливу таких стилів як романтизм, імпресіонізм, неокласицизм, модернізм. У творчості композитора простежується вплив перерахованих стилістичних напрямків, однак він не примкнув до жодного з них, а обрав свій шлях і створив неповторний, індивідуальний стиль.

Е. Вілла-Лобос не отримав професійної музичної освіти, не був професійним піаністом, тим більше піаністом-віртуозом, проте його фортепіанні твори є значним внеском в сучасну фортепіанну музику. Відзначимо, що виняткове значення композитор надає ритму у всіх його аспектах. Ця тенденція проявилася з першого значного фортепіанного твору Е. Вілла-Лобоса – «Африканські танці», в якому вже утвердилася композиторська індивідуальність. Написано цикл в 1914 р. і оркестровано в 1916 р., так само він відомий під назвою «Танці індіанців-метисів».

Істотне місце у творчості Е. Вілла-Лобоса займала музика для дітей. У 1912 році з'являються три опуси: «Хороводна іграшка» (6 п'єс); «Petizada» (6 п'єс); «Перша дитяча сюїта» (5 п'єс); в 1914 р. – «Друга дитяча сюїта» (4 п'єси), «Характерні байки» (3 п'єси); в 1918 р. – «Сімейство малюка» (1 частина або сюїта «Ляльки», 8 п'єс); в 1919 р. – «Розповіді матінки гуски» (4 п'єси) і

«Карнавал бразильських дітей» (8 п'єс); в 1921 р. – «Сімейство малюка» (2 частина або сюїта «Тваринки», 9 п'єс); 1925 р. – «Сірандіньї» (10 п'єс); 1926 р. – «Сімейство малюка» (3 частина або сюїта «Спортивні ігри», які не видана, 9 п'єс) і «Сіранди» («Хороводи», 16 п'єс); 1929 р. – «Франсетта і Пія» 9 п'єс і «Не за віком розвинений Момо» для фортепіано з оркестром.

Серед знаменитих фортепіанних творів, вже не пов'язаних з дитячою тематикою, можна відзначити «Легенду про Кабокло» (1920) – лірико-драматичну п'єсу з яскраво вираженим національним характером; «Грубу поему» – одну з найбільш монументальних п'єс в бразильській музиці, присвячену Артуру Рубінштейну і відтворює музичний портрет польського піаніста, проте має при цьому яскраво бразильські риси; «Бразильський цикл» (1936), який відрізняється мелодійною і ритмічною красою. Пізніше, між 1945 і 1957 р. будуть написані п'ять концертів для фортепіано з оркестром.

1.2. Досвід вивчення теорії гармонії ХХ століття в аспекті сонорності

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 в ХІХ-ХХ ст. стала сонорика.

У широкому сенсі термін «сонорика» (в перекладі з латини – «звучати» або «дзвеніти») охоплює широкий спектр явищ: від барвистих музичних полотен композиторів-романтиків до кластерних смуг у творах митців другої половини ХХ в. У цьому сенсі вона відома з ХІХ століття. У вузькому сенсі під сонорикою мається на увазі техніка композиції, що базується на використанні тембровзвучностей. Ця техніка широко використовується з середини ХХ ст., а поодинокі зразки її застосування зустрічалися і раніше.

В. Ценова [57: с.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.

Ці 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. У даній роботі розглядається перший вид сонорики - колористика, тобто тонова композиція з сонорністю. Саме до неї зверталось багато композиторів ХХ ст., зокрема, і Е. Вілла-Лобос. Для кращого розуміння поняття «колористика», слід визначити поняття «сонорність» і виявити відмітні риси її втілення.

Як якість музичного образу сонорність передбачає висунення на перший план барвистості звучання музичного твору. Ознака сонорності – неможливість розрізнити тони на слух (частково або повністю). Фактурний шар сприймається як неподільний, цілісний блок звучання, а на перший план виходить тембр.

Сонорність пов'язана з фонізмом (за Ю. Тюліним) – властивістю класичної гармонії, в якій він регулюється відносинами звуковисотності. Сонорність – це комплексна техніка композиції, яка оперує звуковисотністю, метроритмікою, динамікою, тембрикою і артикуляцією. Якщо в фонізмі знайшла вираження барвистість гармонії, то в сонорності барвистість є першочерговою для сприйняття і властива лише звучностям, організованим особливим чином.

Ступінь сонорності залежить від тоновості і шумовості. Тоновість передбачає ясне розрізнення інтервалів і висоти звуків, що не дуже характерно для сонорності. Чим сильніше сонорність – тим менше тоновість, і навпаки. Шумовість полягає в запереченні тоновості і наближає техніку письма до сонорності. Однак в шумовості є своя градація: музичний шум на одному полюсі, позамузичний – на іншому.

Вирізняють чотири ступені сонорності (за В. Ценовою [57; с.385]). Перша ступінь – *колористика*. Вихідні посилки сонорності, які виявляються в гармонії з колористичним забарвленням, є в ранніх романтичних творах, особливо у

Ф. Шопена. У звичайній тоновій музиці можна знайти цей тип гармонії, якщо в ній посилено акордовий фонізм. Колористичного забарвлення можна добитися декількома способами: «застиглою гармонією» – довгою експозицією акорду, «миготінням гармоній» – швидким чергуванням акордів і фігураційними прикрасами.

Другим ступенем сонорності можна вважати *колористичну гармонію*. Її основна характеристика – завуальований тоновий склад звучності. Поряд з цим зберігаються як ладотональні відносини, так і опора на консонанси в акордах і інтервалах. Завдяки цьому значна частина тонів помітна на слух.

Ладова основа колористичної гармонії – діатоніка, міксодіатоніка і хроматика в межах явної ладотональності. Відмінність з колористично пофарбованою гармонією виявляється в ладофункціональній гостроті і посиленні дисонансів. До колористики відносяться дзвонові гармонії в творах російських композиторів.

Третя ступінь сонорності – *сонорно пофарбована гармонія*. При її сприйнятті розрізненню піддаються не більшість тонів, а менша їх частина, переважають сонорні засоби. Типові її риси – домінування дисонантних інтервалів, зменшення значення основного тону, активне використання граничних реєстрових зон. Цей тип гармонії історично пов'язується з творами Б. Бартока, К. Дебюссі, О. Скребіна та І. Стравінського.

Четверта ступінь сонорності – *сонорна гармонія*. Її головна характеристика – безпосереднє сприйняття барвистості при можливості чути окремі тони. Основне положення в ній займають дисонанси – секундові інтервали, кластери. Простежується тенденція до багат шарової організації тембральної і барвистої тканини, а темброгармонічне звучання набуває роль головного чинника розвитку. Ідея нової естетики була розроблена А. Шенбергом в концепції «звукобарвистої мелодії» і втілена в П'яти оркестрових п'єсах.

У сонорно пофарбованій гармонії тонові елементи проявляються періодично, час від часу. Відмінності від попереднього, третього типу, умовні і

мають історичний характер, так як четвертий тип гармонії пов'язаний з другою половиною ХХ ст. Незважаючи на різницю в назвах, четвертий тип відноситься не до сонористики, а до сонорики, так як тоновість в ньому в певній мірі присутня.

Ступінь сонорності залежить від набору музичних факторів, головний з яких – звуковисотний.

Інтервальний склад звучності є одним з головних компонентів сонорності. Хоча будь-який інтервал має деякий сонорний потенціал, звукову злитість утворюють головним чином секунди і мікрохроматичні інтервали.

У консонансних інтервалів тони помітні, тому вони мають менший сонорний потенціал. Проте, мажорні та мінорні тризвуки також можуть створювати сонорний ефект завдяки підвищенню гучності при використанні крайніх регістрів; продовженню акордів; співвідношенню триваючого тризвуку і сонорної звучності.

Дисонанси також не мають однозначного значення в сонорному матеріалі: змішування гармонік в багатозвучній вертикалі дає щільну звучність, а невелика акустична сумісність дисонансних співзвуч дозволяє легше провести тонову диференціацію.

Специфічний колорит створює змішання консонантних і дисонансних інтервалів: складні дисонантні структури більшою мірою виробляють тембрових ефект. Найсильніший сонорний ефект і щільність вертикалі забезпечує використання в творі мікроінтервалів і секунд. Регістрове розташування звуків також має велике значення для створення сонорної звучності. Одні і ті ж інтервали (в залежності від регістру) мають різну ступінь злитості: тонову неподільність забезпечує розташування інтервалу до країв регістра. Звичайний тризвук набуває сонорного звучання на самому краю регістра, так як важливіше консонансності звучання виявляється його колорит.

Кількість звуків, що входять в сонорний комплекс також важливо: чим їх менше, тим окремі тони легше розрізняються, і навпаки. Сонорні звучності

можуть сягати від точково розкиданих по вертикалі окремих звуків до масивних кластерів.

За часовим принципом сонорні звучності можна розділити на дискретні і континуальні. У другому випадку рівень сонорності найбільший, а вертикаль і горизонталь злиті. Дискретні звучності можна членувати ритмічно, і для сонорності вони характерні в меншій мірі.

Шкала гучності в сонорності широка, але найбільший ефект справляє використання її країв – дуже тихі і дуже гучні звуки заважають розрізненню тонів. Надмірна гучність сприймається як шум з невиразним змістом.

Динамічне співвідношення декількох шарів музичної тканини також має велике значення: при різній гучності шарів, вони сприймаються окремо, а при однаковій – вище ступінь сонорності.

Виходячи з розглянутих параметрів сонорності, слід вирізнити її принципи, підпорядковані основній ідеї і завданню – створення образності за допомогою барвистості звучання музичного тематизму, що досягається завдяки відходу від ладогармонічної та ладотональної визначеності.

Принципи сонорності:

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

Яскравим проявом сонорності є *гармонійна колористика*. Поняття «*гармонійна колористика*» розглядається в аспекті вивчення особливостей ладогармонічної мови музики композиторів XIX-XX століть. Відлуння колористики ладогармонічного типу можна зустріти в музиці епохи бароко, коли при певному використанні регістрів і гармонічних структур досягався ефект сонорного типу. Однак «*гармонійна колористика*» виникла як термін при дослідженні музики композиторів XIX-XX століть.

За Ю. Холоповим [52; с.332], *гармонійна колористика* – це техніка оперування звучностями, акордовими структурами, звукосполученнями, регістровими, фактурними і тембровими настроями гармоній, різними ладами, тональними фарбами, неакордовими звуками тощо.

Колористика є особливим родом гармонійної функціональності, яка коріниться у властивостях гармонійного матеріалу так само, як лінійна і тональна функціональність. Фактор звучності гармонійно розвинувся з глибинних властивостей класичної гармонії. Він придбав особливу значимість в пізнішій музиці, яка порівнянна за значимістю з тональною функціональністю, а також в аспекті естетичного інтересу композиторів і слухачів до цієї функції гармонії – фонізму.

Таким чином, колористику слід розглядати як один найважливіших чинників при аналізі сучасної музики. Для виявлення фактора звучності в музиці необхідно виробити апарат вимірювання за допомогою якого стане ясна відмінність тональних і лінійних функцій. Цей апарат ще не склався як повноцінна система, отже, проблема вимагає проведення спеціального аналізу і дослідження принципів, особливостей і закономірностей побудови музичних творів з опорою на фактор звучності.

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 барвистого ефекту, образу, стану) можна прийняти за основу технічного розуміння колористичних функцій.

Ю. Холопов [52; с.333] зазначає, що колористична гармонія, як засіб художньої виразності, починає свій розвиток у професійній класичній музиці в епоху романтизму, а саме в творчості Ф. Шопена. Рідкісні, в основному виконавські, а не композиторські прецеденти зустрічалися і раніше. Це проявлялося, перш за все, завдяки особливостям інструментарію, що використовувався при виконанні тих чи інших творів: барвистість органних регістрів, особливий бароковий і ренесансний склад інструментів, барвистість клавесинної музики. Але саме в XIX столітті колористика стає необхідним художнім фактором для передачі світовідчуття, почуттів, емоцій та ідей. В цей час здійснювався перехід від ладотонального мислення і головного значення функціональних послідовностей і пов'язаної з ними динаміки, до переваги *«звучності»*, підпорядкованої образу твору, при кілька розширених ладогармонічних функціях. Нове мислення і засоби виразності спостерігаються починаючи з творчості ранніх романтиків Ф. Шопена і Ф. Ліста, розвиваються в музиці пізнього романтизму, імпресіонізму, експресіонізму, перетворюється в соноріку, сонористику в музиці XX століття.

Ф. Шопен і Ф. Ліст – найяскравіші представники музичного романтизму, які продемонстрували у своїй музиці різноманітні градації образів, станів і індивідуальне, проте підлегле епосі, світовідчуття. Вони розширили і

перетворили класичну гармонію, збагативши її новими фарбами за рахунок використання неакордових звуків, мажорів-мінорних, збільшених і зменшених побудов і різноманітних поділених ефектів.

Таким чином, в епоху романтизму сонорність почала виходити на перший план при передачі образного змісту твору. Саме тому роль педалі, починаючи з романтичної музики, набуває найважливіше значення, як один з основних засобів виразності. Без використання педалі неможливо в повній мірі відчутти барвистість, «сонорність» музики, оскільки передбачається тривале звучання тієї чи іншої гармонії, або ж накладання однієї гармонії на іншу. Хоча музику композиторів-романтиків можна проаналізувати з точки зору ладогармонічного мислення, цього недостатньо для виконавців їх творів. В аналізі особливе місце займає колористика як функція гармонічних будов (акордів) і різноманітних «сонорних», а точніше «колористичних» ефектів, чого не було раніше, наприклад, в класичній музиці.

Ю. Холопов [52; с.335] наводить порівняння етюдів К. Черні і Ф. Шопена. У обох композиторів етюди написані для розвитку і вдосконалення техніки, однак етюди К. Черні, незважаючи на їх художню цінність, по більшій мірі є вправами на вироблення навичок виконавця і розвиток певних прийомів. У Шопена ж етюди – це повноцінні художні твори, наповнені експресивним змістом, питання техніки тут відходить на другий план, поступаючись образності. Як зазначає Ю. Холопов, етюди Шопена – це «вправи» на різні стани і образи, в яких піаніст досягає межі звучання інструменту в шопенівському трактуванні фортепіано. Безперечно, технічно етюди Шопена складні, проте особливу складність для піаніста представляє саме передача образності за допомогою різноманітних технічних прийомів. «Колористичні функції конкретно – це ті значення гармонійних елементів, які створюють певну звучність і формують свій розвиток у вигляді постійного регулювання звучності і цілеспрямованих її змін» – пише вчений [52; с.335].

Аналіз звучності проводиться з урахуванням наступних факторів [52; с.335]:

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

Залежно від художнього завдання композитор використовує ті чи інші сонорні засоби, той чи інший регістр, обмірковує акордової розташування, інтервальний склад, тривалість і гучність звучання, вибирає потрібний вид фактури і артикуляції.

Слід зазначити особливості, специфічність колористичних функцій в порівнянні з тональними і лінеарними. Тональна функціональність виникає внаслідок взаємодії звуків, інтервалів і акордів, тобто складових системи, яка складається завдяки їх взаємодії. Колористична функція – це значення барвистого ефекту, який неподільний і сприймається як єдине ціле (хоча часто його можна розкласти на ряд гармонійних функцій при аналізі).

Висновки до Розділу 1

1. Е. Вілла-Лобос – композитор-новатор, громадський діяч, представник національного напрямку в бразильській музиці, основоположник бразильської музичної освіти, найзначніший композитор Бразилії першої половини ХХ ст. Не будучи професійним піаністом, Вілла-Лобос створив ряд видатних творів для фортепіано: цикли (безліч циклів для дітей і про дітей), п'єси, концерти. Популярними є: сюїти «Ляльки», «Тваринки», цикл «Сіранди», «Груба поема».

2. Сонорика – явище у класичній музиці, яке відобразилося у творах композиторів ХІХ - ХХ ст., та набуло різних проявів у музиці ХХ ст. Аспект, що нас цікавить – колористика, тобто тонова композиція з сонорністю. У розділі виявляються ступені та основні риси сонорності, принципи її втілення. Також розглядаються особливості гармонійної колористики, як одного з проявів сонорності.

3. У ранній творчості Е. Вілла Лобоса, зокрема, в фортепіанній сюїти «Ляльки» втілені принципи сонорного письма в аспекті колористики – тонової композиції з сонорністю. Фортепіанним творам раннього періоду властива друга ступінь сонорності – колористична гармонія, поєднана з яскравою мелодикою бразильського мелосу.

РОЗДІЛ 2

СЮІТА «ЛЯЛЬКИ» ЯК ЗРАЗОК ВТІЛЕННЯ СОНОРНОСТІ У РАННІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА

2.1. Стилiстичний аналіз сюїти

Другий розділ присвячено стилістичному, методико-виконавському та інтерпретаційному аналізу фортепіанної сюїти «Ляльки». Виявляються способи втілення принципів сонорності в кожній з 8-ми різнопланових п'єс сюїти. П'єси також розібрані по темах, розділам, частинам, проаналізовані принципи фактурного викладу, розглянуто взаємозв'язок мелодійного тематизму з іншими шарами музичного матеріалу. Виходячи зі складності обраного матеріалу, пов'язаного з музичною стилістикою ХХ століття, пропонується ряд порад і уточнень по вивченню і виконанню матеріалу кожної п'єси.

Для кращого розуміння стилістики сюїти «Ляльки» і виконавських завдань обрані і проаналізовані інтерпретації двох знаменитих виконавців – польського піаніста Артура Рубінштейна, і бразильської піаністки Соні Рубінскі. Ознайомившись зі стилістичним, методико - виконавським аналізом, підкріпленим різними, проте рівноцінними виконавськими інтерпретаціями, можна повноцінно зануритися в стилістику фортепіанної сюїти «Ляльки».

Фортепіанна сюїта «Ляльки» (1918) Е. Вілла-Лобоса об'єднана з сюїтою «Тваринки» (1921) в цикл п'єс про дітей «Світ дитини». Незважаючи на те, що цей цикл написано в ранній період, він став однією з вершин фортепіанної творчості композитора, а сюїта «Ляльки» і окремі номери з неї досить часто звучали на світовій сцені в репертуарі відомих піаністів ХХ ст., зокрема, Артура Рубінштейна.

Сюїта «Ляльки» більш відома і популярна, ніж сюїта «Тваринки». Цікаво, що Е. Вілла-Лобос не будучи професійним піаністом, пред'являє до виконавця своїх сюїт низку складних вимог як технічних, так і образно-сміслових. Так, М. Базилевич відмічає: «...є дві групи творів, які нерідко позначають терміном

«дитяча музика»: п'єси, призначені для слухання та виконання дітьми (музика для дітей), та твори про дітей (як правило це музика для дорослих») [6].

Обидві сюїти відносяться до другої групи. 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 досягнення звукового образу.

Історично склалося так, що деякі п'єси з сюїти виконуються в дитячих музичних школах, тому що входять до збірок дитячих п'єс. Наприклад, «Полішинель» включено до збірки «Юний віртуоз», який видано в 70-х роках в Москві, він часто звучить на дитячих музичних конкурсах. Не дивлячись на це, більшість п'єс рекомендується виконувати в музичному училищі, а цілком, з огляду на обсяг і складність, сюїта виповнюється студентами музичних вузів.

Сюїта «Ляльки» складається з 8-ми різнохарактерних 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 творів. Це допомагає виконавцю зрозуміти відмінні риси кожної ляльки, відчути і створити необхідний образ. У своїй мелодійній основі кожна п'єса спирається на дитячі бразильські народні пісні і давніший мелос корінного індіанського населення, але при цьому автор не вдається до точного цитування. Музику даної 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 [34; с. 3-4] :

- опуси з імпресіоністичною стилістикою, яким властива барвистість гармонійної мови і поетичність: «Маленька блондинка», «Маленька смуглянка», «Маленька метиска», «Маленька мулатка» і «Маленька жебрачка»;

- опуси токатного плану, в яких першорядними є ритміка і дисонантна гармонія: «Маленька негритьянка» і «Полішинель».
- п'єса, по стилістиці близька до наступної сюїти «Тваринки», повна дисонансів і повзучих гармоній – «Чаклунка».

При цьому всім номерам циклу властива одна особливість: для створення переконливого образу виконавцю потрібна особлива звукозображальність, характерна саме для музики ХХ ст.

Композитори ХХ ст. продовжили лінію розвитку сонорності: колористичної гармонії, сонорно пофарбованої гармонії, аж до створення творів в сонорній і сонористичній техніці письма. В перших десятиліттях ХХ століття спостерігається інтенсивний розвиток колористичної гармонії та сонорно пофарбованої гармонії, що властиво зокрема музиці імпресіоністів, які створювали образну сферу завдяки новим сполученням засобів виразності.

У ранній фортепіанній творчості Вілла-Лобоса яскраво проявилися імпресіоністичні тенденції, зокрема у сюїтах "Світ дитини" та "Серанди". М. Паскаль зазначив, що в 2-му десятилітті ХХ століття найбільший вплив імпресіонізму Дебюссі простежується саме в фортепіанній творчості Е. Вілла-Лобоса, зокрема в сюїтах "Світ дитини" [62]. Зasadничим принципом імпресіонізму є передача відчуття, враження від навколишнього світу. Перед слухачами фортепіанної сюїти "Ляльки" скоріше виникає образ тієї чи іншої ляльки, ніж вбачається сюжетний зміст. М. Паскаль вказує і на те, що є схожість у композиторських техніках, та особливому ставленню композиторів до тембральності між "Прелюдями" Дебюссі і сюїтами "Світ Дитини" Вілла-Лобоса. Зокрема, це виражається у використанні акордів з впровадженням секунд, кварто-квінтової акордики, поєднанні шарів фактури, використанні ритмічної та мелодичної остинатності, нетональне мислення у звукорядах [62].

Н. Реньова [46] зазначає, що створення особливого колориту в фортепіанній музиці Вілла-Лобоса, пов'язане з гармонічними особливостями і фактурною організацією творів. Гармонія в імпресіоністичній музиці втрачає функціональність, частіше управляється модальними принципами і

підпорядковується сонориці. Е. Вілла-Лобос оперує різними гармонійними структурами, часто 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 пласт, побудований на секундовій інтонації в п'єсі № 3 "Маленька мулатка"; остинатні мелодичні поспівки в п'єсі № 6. "Маленька жебрачка").

У фортепіанної сюїти «Ляльки» простежуються внутрішні особливості імпресіонізму: барвистість гармонічної мови, поетичність, відчуття крихкості і скороминущості моменту. Ще однією особливістю музичного імпресіонізму є поєднання стилістичних прийомів з національними традиціями, народними рисами, завдяки чому у творчості композиторів різних країн, імпресіонізм знаходить індивідуальні риси. В творчості Вілла-Лобоса національний колорит яскраво відображається у мелодиці та ритміці.

Історія створення сюїти "Ляльки" досить цікава та має сенс з нею ознайомитися для кращого розуміння стильових засад твору. Як відмічає В. Федотова [51], Вілла-Лобос задумав сюїту «Ляльки» після почутого виконання «Дитячого куточка» Дебюссі. Це було не перше знайомство бразильського композитора з творчістю французького майстра, проте раніше воно не викликало такого натхнення. Сюїта «Ляльки» – своєрідна данина поваги творчості Дебюссі. Такий висновок можна зробити на основі декількох ознак:

- вибір дитячої тематики для сюїтного циклу;
- програмність сюїти: у кожній п'єсі є назва і характерні риси, зазначені автором;
- використання французької термінології;
- особлива образність кожної п'єси, що базується на принципах сонорності (гармонійної колористики, реєстрової барвистості); велике значення приділяється мистецтву педалі («барвисто-сонорного флеру»).

2.2. Методико-виконавський аналіз твору

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 невигадливої пісеньки, то дзвінкого сміху, то бігу підтюпцем.

П'єса починається легко і невимушено на *piano*, 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 контрастний до основної теми, однак він задає метр, характер і образ твору.

Основна тема (16т) звучить співуче, мелодійно і проводиться в верхньому голосі одноголосно. Композитором дана 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 регістрі, вона переходить в нижній і повертається у верхній.

Після проведення в сопрано, тема переходить в басовий регістр (26 т.), немов наслідуючи батьківському (по регістру) м'якому говору – з'являються форшлагги в мелодії (цей звуковий прийом буде розвиватися в середньому розділі). Переходячи знову в верхній регістр (31т) 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.

В середньому розділі (38т) розробляється основна тема: ускладнюється метроритм, з'являються інтервальні форшлагги, тим самим ущільнюючи фактуру. Трансформована тема проводиться на *ff*, потім сповільнюється та

заспокоюється, останнім проведення (50 т.) звучить в ніжному, романтичному ключі. Закінчується середній розділ темою вступу (53-57т) – повертається легкий характер.

Після середнього розділу настає реприза (58 т). Повертається основна тема (60т) в первісному вигляді за мелодійним матеріалом, проте тепер вона викладається 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 дає нову 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.

Завершується п'єса кодою (Vivo, т.89), в якій висловлюється активний мотив з середнього розділу, що приводить до розкладеного акорду, який триває чотири такти і 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.

Втілення принципів сонорності. 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 регістрі, 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 неяскраво, 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:

- в збільшенні кількості дисонуючих інтервалів і акордів;
- в зростанні щільності фактури, збільшенні кількості звуків в одиницю часу;
- в появі форшлагів, що складаються з кварт в квінто-октавному співвідношенні до мелодії, що сприяють розлогості звучання (колористичний ефект);
- в поліритмічному викладі теми (з форшлагами), що в поєднанні з гармонією надає їй східний колорит.

Репризне проведення теми має яскраву колористичність завдяки новому викладу теми (з форшлагом через 2 октави). Сонорність досягається завдяки:

- розширенню регістровості (до мі 3-ої октави);
- збільшенню ролі тембровості (наприклад, кришталєво-холодний тембр дзвіночків).

Виконавські труднощі

Однією з основних труднощів цієї п'єси є метроритм. Вілла-Лобос майстерно поєднує різноманітні ритмічні фігури, які при цьому підпорядковані

єдиному метру. Тому особливо важливо, щоб всі переходи з однієї ритмічної формули в іншу були зрозумілі по метроритму. Також складність полягає в утриманні єдиного темпу протягом усього твору при точному проведенні поліритмії (в поєднанні дуолей, тріолей і квартолей).

Звукообразність займає важливе місце у всіх номерах сюїти, отже, перед виконавцем постає завдання по втіленню образності кожної п'єси.

У «Блондинці» поєднуються два виразних емоційних образів (один у вступі, інший – в основній темі), кожен з яких повинен бути виражений звукообразними засобами. Також слід зазначити значення педалі, яка є важливим фактором у створенні образів. При рясному використанні педалі, що передбачає композитор, важливо не перевантажити фактуру і не «замилити» мелодичний матеріал гармонічними фарбами.

Вступ: легкий і рухливий. Його слід виконувати з чіткою артикуляцією (відтінок *p*) і специфічним туше, що імітує тембр дзвіночків. Простежуються імпресіоністичні риси завдяки переважанню сонорності у викладі матеріалу, отже, для створення образності важливо показати сплески та динамічні хвилі в фактурі.

Основна тема нагадує нехитру дитячу пісеньку. Вона викладається чвертями і половинками, але штрихом *staccato*, що надає їй деяку співучість з відтінком невимушеності і веселості. Не слід грати цю тему серйозно, романтично і чуттєво, це суперечить задуму композитора, адже він не випадково дав ремарку до теми: «наслідуючи дитячому голосу».

У середньому розділі завдяки фактурному розвитку теми з'являється якесь пожвавлення, а в ході динамічного розвитку з'являються *sf*, акценти і *ff*. Важливо показати динамічні контрасти в середньому розділі та повнозвучно провести тему там, де вона виконується *f*. У викладі теми часом з'являється поліритмія, що є трудностю при рівному метрі, цьому слід приділити особливу увагу. Також трудностю є виконання теми з доданими до неї форшлагами. Вони мають бути вміло вписані у введення мелодії, виконуватися ритмічно впевнено,

не деформуючи її, вписуючись в загальний рух, при цьому залишаючись на задньому плані.

Повернення основної теми в репризі проводиться в іншій образній сфері – загадковій, неземній, як зазначив композитор «виконувати кришталевим звуком». Складність полягає в знаходженні потрібного звуку – кришталевого та холодного, для цього слід грати тему твердими пальцями, з чіткими, гострими кінцями. Звук буде добуватися прийомом «з інструменту», тобто половинки утримуватися не будуть, вони беруться «на відльоті». Складність виконання цієї теми полягає ще в тому, що виповнюється вона форшлагами через дві октави. Це представляє не тільки звукообразальну, але й технічну складність – в чистому попаданні в потрібний тон, веденні мелодії верхнього голосу, незважаючи на нижні ноти-форшлагги.

Виходячи з вищесказаного слід зазначити, що п'єса складна звукообразальними, метроритмічними, технічними та образними завданнями, які постають перед виконавцями.

2. «Маленька смуглянка» (лялька з пап'є-маше).

Відомо, що пап'є-маше робиться на основі паперу, тому маленька смуглянка – це паперова лялька. Обраний композитором матеріал відображає легкий і рухливий образ (ремарка композитора: «жваво і дуже чітко»). Примітно, що початковий мотив шістнадцятих буде звучати протягом всього твору, створюючи відчуття *perpetuum mobile* – вічного руху, а також виконуватиме роль 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) і побудована на основі дорійського ладу, що надає темі народний колорит. Таким чином відбувається поділ шарів не тільки за принципом «мелодія-супровід», але й за характером звучання та 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 душевною), бо вони викладаються в різному характері, проте створюють єдиний образ.

Тема проводиться спочатку в 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 та наповнене 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 соль 2-ї октави (33т), доповнена d-moll, збільшеною та e-moll акордиком. Це підводить до нового проведення теми, вже в повноцінній триголосній фактурі (39т) – з'являється підголосок, позначений акцентом, фактура поліфонізується. Якщо на початку тема звучала легко і невимушено, то розвиваючись, вона набуває рис романтичної чуттєвості, однак при цьому зберігається загальна жвавість образу.

У кульмінаційному проведенні (45т) 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 (49т) мелодія розчиняється, залишається характеристичний пласт акомпанементу. Закінчується п'єса динамічним і фактурним сплеском (53т) - висхідним пасажем на крещендо, що охоплює

близько 4-х октав, та яскравими, декламаційними, розкладеними акордами, які звучать активно та сміливо.

Втілення принципів сонорності:

- наявність характеристичного пласта (фігураційного супроводу), 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, квінтови педалі асоціюються із дзвонами.

Виконавські труднощі

Найбільшу трудність в п'єсі являє виконання супроводу рівними шістнадцятими, в єдиному темпі протягом усього твору. Складністю є не тільки утримання постійного руху без зміни фактури, але й передача супроводу з лівої в праву руку та назад, з плавним і непомітним переходом. У музиці немає пауз, тож це монолітне звучання шістнадцятими має бути безперервним і рівним. Необхідно однакове туше для проведення супроводу як в лівій, так і в правій руці. З першого такту видно технічні складності: виклад шістнадцятими в швидкому темпі на *p* вимагають від виконавця майстерності у володінні своїм апаратом: необхідні чіпкість і спритність пальців, легкість і рівність звучання.

Тема викладається зовсім в іншому характері – вона співуча і ніжна. Тема переходить з регістра в регістр, з однієї руки в іншу. Слід відтворити колористичність регістра, в якому звучить тема. Тема, як було сказано раніше, ущільнюється і після одноголосного проведення звучить двоголоссям, тому що викладена інтервалами, при цьому провідний голос – верхній. Характер теми від цього дещо змінюється: вона набуває більш виражені «східні» риси (в порівнянні з початком), стає повнозвучною та насиченою, більш чуттєвою, при цьому зберігаючи ясність і чистоту звучання.

Зустрічаються поліритмія, приховані мелодійні голоси, що також представляє труднощі.

3. *«Маленька метиска» (глиняна лялька)* – ліричний центр сюїти (поряд з п'єсою №6 «Маленька жебрачка»). Як зазначає В. Малінніков, вона «...привертає увагу високою поетичністю, витонченістю, тонкістю і благородством п'єса. Проста невигадлива мелодія дитячої пісеньки надзвичайно вдало поєднується з барвистою імпресіоністичній гармонією, м'якою грою світлотіні» [34; с. 3]. 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 – прекрасний приклад розвиненої фактури і колористичної гармонії, які демонструють специфіку фортепіанного тематизму як способу письма.

Перший фактурний шар – секундова поспівка – остинатно звучить протягом усієї теми. П'єса починається з цієї поспівки в ритмі самби (3-3-2), що привносить в погойдування великосекундового мотиву 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 (7т) – світла, ніжна мелодія (позначена акцентами з авторської ремаркою «дуже співучо»), що викладена у верхньому регістрі, в кульмінації переходячи в середній (25т). 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 акордиком 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 яскравий мальовничий звуковий образ.

Перша тема плавно переходить в другу (49т) – 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 (59т) 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.

Виконавські труднощі.

Фактура цієї п'єси досить насичена, тут часто поєднуються декілька шарів музичної думки (а отже і фактурних шарів), тому важливо кожен фактурний шар озвучити та знайти баланс між ними. Розглянемо особливості проведення ліричної теми, яка є основною в цьому творі. Перший шар – це повторюваний мотив, який звучить безперервно при проведенні ліричної теми. Цей шар поміщений у середній голос, однак при розвитку теми він переходить у верхній. Складність виконання цього шару в тому, що в ньому закладено безперервний синкопований ритм, якого потрібно чітко дотримуватися, при цьому цей мотив повинен бути нібито під мелодією, бути фоном. При густоті фактури та при проведенні мелодії, секундової поспівки в одній руці, розділити пласти в динамічному відношенні не просто, проте необхідно.

Другий шар – це мелодія, виконувати її слід штрихом *partato*, наближеному до *legato*, щоб тема тривала і не звучала грубо, а таке можливо через виставлені над мелодією акценти. Коли тема проводиться в акордовій фактурі, важливо виділити її тембрально із загального звучання.

Третій шар – супровід, який проводиться в лівій руці та викладається акордами, до яких в кульмінаційному проведенні додаються квінтові та октавні

«педалі». В акордах приховано мелодійний голос (верхній тон акорду) який важливо збалансувати в синтезі з мелодією. Квінтові та октавні педалі нагадують звучання дзвонів: це важливий гармонійний шар, який повинен прослуховуватися, так що ховати його не слід, він не перекриє тему, а тільки додасть їй об'ємності звучання.

Щодо другої образної сфери (другої теми) цієї п'єси, то вона зовсім інша. Її слід виконувати весело, легко і чітко (що підказує фактура викладу і артикуляція). Складність полягає в перебудові:

- технічній – з повнозвучного *partato* на чітко *staccato*;
- емоційній – з лірики, душевного спокою, краси і глибини на пустощі і веселощі.

Виходячи з вищесказаного ця п'єса ставить перед виконавцем як технічні так і емоційно-образні завдання.

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. Отже 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 форшлагги 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), т.1-11; друга тема викладається в сопрановому регістрі (верхній голос правої руки), т.12-20. Висхідним, імпровізаційного плану пасажем закінчується виклад першої частини. За нею

йде друга частина, написана в тричастинній репризній формі. Починається вона першою темою з першої частини (23т) 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 проявляється 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.

Виконавські труднощі

П'єса різнохарактерна, тому важливо показати цю контрастність в образному, динамічному, звуковому (штриховому) і фактурному аспектах. У першій частині необхідно майстерно поєднувати свободу ритміки з ясним викладом теми, створити м'який, вільний, імпровізаційно-погойдуючийся образ. Ця частина інструментально-співоча, їй буде контрастувати друга частина – танцювально-скерцозна.

У другій частині змінюється манера виконання, так як вона виконується в темпі *presto*, є проведення теми *tenuto*, але в основному вона викладається на *staccato*. Складність полягає в своєчасній зміні фактурних формул, штрихів і ритміки між першою і другою частинами.

5. «Маленька негритянка» (дерев'яна лялька).

П'єса 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 прокоф'євського розуміння токатності і його презентації фортепіано саме як ударного інструменту.

П'єса остинатно-монофактурна, проте в ній використовуються різні прийоми токатності. Побудована п'єса 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 (б3т) мелодія виписана октавно, а не одноголосно, як на початку. Мелодія також включена в токатну фактуру, деяка примітивність і наполегливість теми зберігається. Закінчується п'єса яскраво та жартівливо.

На прикладі цієї п'єси можна побачити, як проявляються **принципи сонорності в токатній музиці ХХ столітті**:

- інтервальні та акордові нашарування, велика кількість нот в одиницю часу;
- наявність секундової інтерваліки та дисонантних акордів;
- наявність виписаних «педалей» у нижньому та верхньому голосі, на які нашаровується основний матеріал, що сприяє створенню колористичних ефектів.

Виконавські труднощі

У творах токатного плану від виконавця вимагається володіти певними прийомами техніки і звуковидобування, які стали актуальними в музиці ХХ століття у зв'язку з розширенням уявлень про трактування фортепіано. Виходячи з нового образу, нового трактування інструменту, з'являється низка технічних прийомів: наприклад, своєрідні удари по фортепіано зібраними руками, із зафіксованою кистю та твердими пальцями, для того щоб добитися потрібного (ударного) звучання і не пошкодити руки. Цей прийом є різновидом великої техніки, який став використовуватися в фортепіанних творах при трактуванні фортепіано як ударного інструменту.

У першій темі п'єси використано звичайний мартельятний прийом з репетитивністю, однак, у другій темі цей прийом ускладнено мелодійним голосом (в одноголосному та октавному викладі). Складність виконання другої теми полягає в збереженні токатного прийому (закладеному в першій темі) і безперервності руху, при темі, виписаній чвертями, що виконується *tenuto* (рemarkа автора – «співучо і виразно»), а потім при октавному викладі, де вона звучить більш активно, різко і динамічно насичено. Слід зберігати єдиний метроритм, бути в виконавському тонусі, підтримувати запал і активність протягом всієї п'єси.

6. Маленька жебрачка (лялька з ганчірки).

Ця п'єса є ліричним відступом серед яскравих, веселих і бешкетних номерів сюїти. Образ цієї 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 (7 такт) викладається в основному квартами, що надає її звучанню чистоту, меланхолійність, м'яку прохолодність. Почасті, своєю м'якою меланхолійністю і мрійливістю, Жебрачка нагадує іншу відому ляльку – П'єро, але її образ більш світлий і безтурботний, наповнений умиротворенням і спокоєм. Закінчується п'єса як і починалася, темою вступу, затихаючи. У цьому номері **сонорність** проявляється в колористичній гармонії (наявність неакордових звуків), у використанні секундових побудов. На створення образності впливає остинатна ритмічно-гармонічна послідовність.

Виконавські труднощі

На перший погляд ця п'єса не має особливих технічних труднощів: повільний темп, проста фактура. Однак під час звучання теми в супроводі з'являється явне двоголосся, створене остинатним мотивом і акордами. Таким чином, фактура в лівій руці ущільнюється та розширюється, з'являється необхідність в акордовому арпеджіо. Але при цьому рівність і рівномірність остинатного підголоску не має порушуватися. У поєднанні з незмінним інтонуванням всі ці завдання в супроводі створюють чималі виконавські труднощі. Кожен з голосів має свій динамічний розвиток, отже, кожен потрібно вибудувати та проінтонувати, збігаючись в основних точках загального динамічного розвитку п'єси. При цьому, незважаючи на насичену фактуру, п'єса повинна звучати просто та прозоро.

7. *Полішинель* – один з персонажів французького народного театру, веселий задирака, балагур. Полішинель – «родич» російського Петрушки та італійського Пульчинелли (героя італійської комедії дель арте). У Полішинеля переважає бажання подуріти, повеселитися та повеселити публіку. Також ця лялька неймовірно балакуча і не вміє 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 та фактурними принципами вона перегукується з «Маленькою негритьянкою».

Обидві п'єси віртуозні, токатного плану, виконуються дрібними тривалостями, на протязі усієї 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 веселоців 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 мелодійну лінію. В середньому розділі з'являється виписана чвертями мелодія (29т), що ускладнює акордову фактуру, однак загальний рух зберігається. У заключному розділі тема вихором спускається в нижній регістр, де звучить нарочито та наполегливо – при цьому важливо виділити звучання тону «f» великої октави (51т). Закінчується п'єса бурхливим злетом і яскравим тремоло, весело та сміливо, як і починалася.

У цій п'єсі 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*, тісного розташування акордів (що підвищує сонорність, тони складніше розрізнити 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 веселоців.

Виконавські труднощі

П'єсу побудовано на прийомі *martellato*, що відрізняється від токатного прийому в п'єсі №5, оскільки тут *martellato* виконується твердими пальцями, але м'якою кистю, за рахунок чого можна досягти дуже високої швидкості виконання. Освоївши цей прийом, п'єсу можливо виконати в дуже швидкому темпі: вона буде звучати феєрично та заворожуюче.

8. «Чаклунка» (*матерчата лялька*) завершує фортепіанну сюїту «Ляльки». Стилiстично та за змістом вона відрізняється від інших п'єс сюїти, а за манерою викладу 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.

П'єса 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, активний, 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 (45-52т) і видозміни другої теми (53т) підводять до нового розділу. Він (57-87 тт.), відрізняючись за тематизмом і фактурним

викладом, відповідає загальній образності та лінії розвитку, і є кульмінацією "Чаклунки". Матеріал складається з двох шарів: перший – низхідні ходи та октавні «педалі», які створюють ефект дзвіниці; другий – мелодичний, виражений в акордових фігураціях та в терцієво-секундових поспівках. 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 поспівках 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 та дещо меланхолійно. **Сонорність** в цій п'єсі яскраво виражена завдяки:

- наявності характеристичного пласта;
- побудові матеріалу на дисонуючих секундових інтервалах, поспівках, фігураціях;
- реєстровій барвистості;
- ефекту дзвіниці (в кульмінаційному розділі);
- розширенню динамічної градації до *fff* (в кульмінаційному розділі).

Виконавські труднощі

Оскільки темп цієї п'єси досить швидкий, виконання характеристичного пласта (низхідних та висхідних фігурацій) вимагає окремої уваги з точки зору ясності та рівності пальців при ефекті «завивання». Також складність полягає в тому, що друга тема варіюється та кожне проведення відрізняється від інших, тому тембр теми повинен відповідати тому регістру, в якому вона проводиться. Тематичний матеріал повинно ясно виділити з фактури, бо її у п'єсі викладено досить щільно, тема може не прослуховуватися. Слід звернути увагу на штрихи, динаміку та авторські вказівки – все це допоможе урізноманітнити

п'єсу, дати кожній темі своє забарвлення та колорит. Особливе значення має кода, що виконує роль післямови та є тематичної аркою циклу. Тему ремінісценцію слід грати наповнено і загадково, як спогад. Поверненням цієї теми композитор мов би підкреслює, що сюїта – це одне ціле, незважаючи на те, що п'єси різнохарактерні та кожна малює свій індивідуальний і неповторний образ.

2.3. Аналіз інтерпретаційних версій сюїти «Ляльки», представлених А. Рубінштейном та С. Рубінскі

У цьому розділі буде розглянуто 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 [35; с.37], 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 Рубінскі – бразильська піаністка, яка гастролувала 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 почнемо порівняльний аналіз інтерпретаційних версій, слід звернутися до класифікації *Н. Корихалової* [26; с. 15], яка, виходячи з

історично сформованих уявлень про виконання музики в 30-40-х років ХХ ст., розділила інтерпретації на дві категорії: суб'єктивну та об'єктивну.

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. *Суб'єктивна* інтерпретація 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 століття сформувалися два основних виконавських напрямки – *пізньоромантичне* (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 авторського тексту) [26; с.21]. Кристалізація цих двох основних 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, по словам А. Рубінштейна, «Вілла-Лобос – найзначніший композитор у всій Америці!» [35, с.37].

Виконавську інтерпретацію А. Рубінштейна можна віднести до категорії *об'єктивної інтерпретації академічного напрямку*. Об'єктивне трактування п'єс відрізняється особистим баченням: імпресіоністичну стилістику витримано, а

більшість авторських ремарок враховано. Виконання п'єс відрізняється ясною драматургічною та динамічною вибудованістю, чіткістю штрихів, світлим і ясным 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».

1. Маленька блондинка (фаянсова лялька). Особливості цієї п'єси, як образні, так і технічні, було викладено раніше, в підрозділі 2.1. Артур Рубінштейн виконує «маленьку блондинку» яскраво, активно, з нервом, проте в той же час вишукано, дзвінко, весело, а в репризі – загадково. Основний характер закладено у вступі та, перемежуючись з основною темою, зберігається до кінця п'єси. Піаніст трактує основну тему співучо, проте в ній присутні пульсація та внутрішня пружність (задана у вступі), що надає темі жвавність, властиву дітям. Він виконує основну тему (ремарка автора – «співучо») в пружному та досить активному ключі. Тракткування кілька суб'єктивне, проте воно виправдане, так як завдяки йому створюється цілісний образ і єдність між вступом, основною темою і середнім розділом без різких контрастів між темами.

Середній розділ виконується Рубінштейном (як і задумав автор, судячи з ремарок) активно, насичено по динаміці та штрихами. Образ, закладений ще у вступі, тут розкривається в повній мірі. Ми чуємо, що «Маленькій блондинці»

властива грайливість і непосидючість (вступ і середній розділ), хоча часом вона заспокоюється, як в основній темі.

2. «Маленька смуглянка» (лялька з пап'є-маше).

Ця п'єса моторного характеру; остинатно, дуже легко і точно звучить супровід – повторювані терцієві поспівки. У виконанні піаніста характеристичний шар з цих поспівок звучить цілеспрямовано, створюється образ іграшки, яка знаходиться в безперервному русі до кінця п'єси. При цьому на характеристичний шар накладається співуча тема, яка виконується Рубінштейном лірично і поетично, що створює світлий романтичний образ ляльки. При порівнянні виконання та авторського тексту можна сказати, що побажання автора враховано та майстерно втілено, проте яскравої контрастності, яку виставляє в нотах Вілла-Лобос – *pp* і *ff*, А. Рубінштейн дотримується не в повній мірі, він робить контрасти меншої градації, що сприяє більш цілісному сприйняттю образності.

Що стосується п'єси №3 «Маленька метиска» (глиняна лялька), то інтерпретація А. Рубінштейна та авторський задум Е. Вілла-Лобоса дещо різняться. Наявні невідповідності темпу, образного характеру виконання, проте стилістика сюїти зберігається. Тракткування цієї п'єси найбільш суб'єктивне та входить в протиріччя з авторськими ремарками. Втім, незважаючи на це, виконано її зі смаком, смисловою та стилістичною цілісністю. Можливо, ця п'єса разом з «Маленькою жебрачкою» замислювалася Е. Вілла-Лобосом як ліричний центр серед світу дитячої активності та непосидючості. Автор залишає вказівки, роз'яснюючи свій задум: досить рівномірно по темпу, по відношенню до теми – грати «співучо та закохано».

В цілому, виходячи з ремарок, п'єса трактується автором як лірико-романтичний центр циклу. А. Рубінштейн виконує її досить жваво, штрихом близьким до *non legato*, активно, в декілька джазовій манері, виділяючи синкопований ритм п'єси. Незважаючи на ліричний характер, піаніст не трактує «Маленьку метиску» як п'єсу романтично-ніжних станів. Його інтерпретація дуже цікава, зроблена з великим музичним смаком. А. Рубінштейн виконує цю

п'єсу танцювально, легко, акцентуючи джазову ритміку (ритм самби), не заглиблюючись в ліричність і романтизм основної теми.

Таким чином, інтерпретація А. Рубінштейна є самобутнім зразком індивідуального трактування «Маленької метиски», який відображає цінність його виконавського стилю.

П'єса № 5 «Маленька негритьянка» (дерев'яна лялька) виконується Рубінштейном в токатній манері. Вона звучить яскраво, чітко, ударно, як і задумав автор виходячи з назви п'єси, ремарок, обраної фактури. В середині п'єси в фактуру влітається новий мелодійний голос – поетично-ліричний, піаніст виконує його м'яким, глибоким туше на тлі ударного остинатного супроводу. Виконання ліричної мелодії в такому ключі додає образу ляльки особливої краси та жіночності.

№ 6 «Маленька жебрачка» (ганчіркова лялька) у виконанні А. Рубінштейна сприймається як ліричний центр циклу. П'єса виконується піаністом світло та проникливо. На перший погляд може здатися, що ця п'єса сумного характеру, проте в цій інтерпретації вона швидше світла, меланхолійна та задумлива. Після моторних і активних п'єс, ця «лялька» сприймається як розрядка та заспокоєння для виконавця та для слухача, вона просто необхідна між такими п'єсами токатного плану як «Маленька негритьянка» та «Полішинель». Мелодична мова п'єси скромна, проте поетична, піаністу вдається в декількох проведеннях відобразити і характер і стан даної «Ляльки», повноцінно розкривши образ. Слід зазначити, що навіть у такій співучій, неквапливій п'єсі А. Рубінштейн не грає тему густим *legato*, у нього це швидше *partato* – душевне, виразне, проте не перетворене в сентиментальний спів, з живою пульсацією та рухом.

«Полішинель» (№7) можна вважати кульмінацією всієї сюїти у виконанні А. Рубінштейна, його найбільш часто виконуваною п'єсою. Це очікувано, бо вона відрізняється яскравою образністю, бурхливою енергією, стрімкістю та пустощами. Завдяки прийому *martellato* досягається максимально

швидкий темп в обох руках і створюється звуковий ефект, що нагадує політ – настільки ця лялька непосидюча та весела.

У цій п'єсі, на відміну від попередніх, відсутні ліричні вставки і теми – так створюється цілісний і стрімкий образ. Виконання А. Рубінштейна захоплює технічною спритністю та яскравістю: для нього є характерним дуже швидкий темп, активний характер, що зберігається протягом всієї п'єси. У його інтерпретації «Полішинель» – це польотна, пустотлива, кілка та максимально рухлива п'єса. Вона є зразком концертного піанізму, після її виконання хочеться сказати: «Браво».

8. «Чаклунка» (матерчата лялька) – п'єса багатотемна та різнопланова, в ній відбуваються швидкі зміни образів, тематизму, станів, підкріплені динамікою, артикуляцією та фактурою, що представляє окрему складність для виконавця. У виконанні Рубінштейна чутні миттєві перемикання з теми на тему без втрати образності та цілісності музичної думки. Кожен новий або фактурно та мелодійно перетворений старий матеріал, розкриває різні грані «Чаклунки», усі теми доповнюють одна одну, створюючи єдиний нестримний, бунтівний, запальний і хвилюючий образ. Однак через досить класичне трактування в цій п'єсі немає надмірного напруження, властивого романтизму або експресіонізму. Рубінштейн виконує її спритно та точно, при цьому з необхідними поривами та динамічними спалахами. Піаніст прекрасно передає образність за рахунок звукової палітри, що властиво імпресіоністичній стилістиці. Цікаво прослуховується і заключна тема – «вставка», основна тема першої п'єси, яка зіграна піаністом як спогад, об'єднуючий весь цикл.

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОНІ РУБІНСЬКОЇ

Перш ніж аналізувати виконавську творчість С. Рубінської на прикладі виконання сюїти «Ляльки» Е. Вілла-Лобоса, зробимо короткий екскурс щодо біографії та творчого становлення піаністки.

Соня народилася в 1957 році, в місті Кампінас, Сан-Паулу, Бразилія. Через 13 років вона переїхала до Ізраїлю, а ще через 7 років – в Нью-Йорк. Хоча вона недовго прожила на батьківщині, з ранніх років ввібрала любов до

бразильської культури та мистецтва. У своїй концертній і виконавській діяльності вона висвітлює та пропагує творчий доробок бразильських композиторів, зокрема фортепіанну спадщину Е. Вілла-Лобоса.

Свій перший концерт С. Рубінські дала в 6 років, в 12 вона виступала з оркестром, а в 16 виступила для Артура Рубінштейна, який оцінив талант юної піаністки. За своє життя Соня багато подорожувала з гастрольми, грала з оркестром і соло в залах Північної і Південної Америки, Західної Європи, Ізраїлі, досить часто виступала і виступає на концертних майданчиках Бразилії.

У 2006 р. вона виграла премію Карлоса Гомеса (як піаністка), а в 2009 р. була удостоєна премії Латинської Греммі за «кращий запис року» в номінації «класика» (за восьмий том серії повного зібрання фортепіанних творів Е. Вілла-Лобоса, записаного для NaXos).

С. Рубінські записала повне зібрання фортепіанних творів Е. Вілла-Лобоса в восьми томах. Також вона записувала музику таких композиторів як Скарлатті, Моцарт, Мендельсон, Дебюссі, Джон Адамс і інших. В даний час вона живе в Парижі, викладає, дає майстер-класи, виступає по всьому світу.

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

Якщо охарактеризувати 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.

1. «Маленька блондинка».

У виконанні С. Рубінські в цій п'єсі все переливається та іскриться: у піаністки ясне та дзвінке туше, завдяки чому досягаються різні колористичні ефекти. Основна тема звучить наспівно та тенутно, нагадуючи замислений спів дитини, вона яскраво контрастує з активними сплесками, однак піаністці вдається створити цілісний, різноплановий образ «Ляльки». Ця інтерпретація цікава для розгляду як в звуковому плані, так як тут чути багату звукову палітру, що досягається певними прийомами звуковидобування, так і в образному – образ розкрито повною мірою за рахунок збудованої драматургічної лінії і індивідуального забарвлення як теми так і різноманітних мотивів. Виконання відповідає вимогам автора, які вказані в ремарках до цій п'єсі, отже, воно крім образної значущості має і стилістичну цінність.

2. «Маленька смуглянка» розглядається виконавицею швидше як польотна, ніж моторна. Цей ефект створюється завдяки легкості та свіжості звучання, характеристичний шар не звучить, як щось механічне, хоча фактура провокує на етюдність, він звучить саме польотно завдяки ясному, легкому туше та проінтонованості піаністкою терцієвого мотиву, на якому будується супровід. Тема звучить романтично, світло, повнозвучно за рахунок *tenuto*. Вона викладається в різних варіаціях. С. Рубінські для кожного проведення знаходить своє, індивідуальне забарвлення, досягаючи різноманітності при схожості тематичного матеріалу.

У виконанні майстерно розділені шари фактури: характеристичний шар, підголоски, мелодія, що вимагає технічної оснащеності та розвинених слухових уявлень, тому що фактурні шари викладаються в основному в одній теситурі, в близькому один до одного розташуванні. Польотно-мрійливий характер

зберігається протягом всієї п'єси, незважаючи на різноманітні мелодійні варіантності зі збереженням незмінного за фактурою фігураційного супроводу.

3. «Маленька метиска».

Як зазначалося раніше, п'єса є одним з двох ліричних центрів сюїти, поряд з шостим номером («Маленькою жебрачкою»). У своєму виконанні піаністка передала красу цієї ляльки, її пластику, грацію, а ритм самби (3-3-2) надав п'єсі особливий шарм за рахунок декілька мінливої, нестійкої ритміки. Завдяки поєднанню ніжної, глибокої мелодії світлого характеру з супроводом та остинатної поспівки в ритмі самби, створюється відчуття гнучкості та танцювальності. Середній епізод також танцювальний, звучить контрастно та яскраво, поживленню сприяє як зміна темпу, фактури, штрихів, так і зміна самої образності, контраст з основною темою.

Якщо порівнювати з виконанням А. Рубінштейна, то це виконання більше відповідає задуму автора, його побажанням і образності «ляльки». С. Рубінські виконує її в помірному темпі, співучо та закохано, як автор і просить, на відміну від Рубінштейна, який трактує цю п'єсу танцювально, легко, з джазовими мотивами, не заглиблюючись в образність і красу звучання основної теми.

4. «Маленька мулатка».

П'єсу саму по собі цікаво викладено з точки зору ритміки – в розмірі 6/8 присутня поліритмія, яка створює декілька нестійкий, томний характер. Мелодика в першому розділі не яскраво виражена, вона вплетена в фактуру та завдяки органічності поєднання теми, мелодійних голосів і акомпанементу створюється необхідний образ. Рубінські виконує п'єсу з великим смаком і відчуттям мінливості ритміки; тема і мелодійні голоси органічно сплетені в єдине ціле, завдяки чому створюється необхідне звучання.

Другий розділ, як і задумував автор, виконано піаністкою активно, пустотливо, з різкою зміною станів – прихованою і явною активністю. Третя і четверта п'єси схожі за деякою м'яккістю, джазовим та колористичним звучанням, поліритмією, а також по синтезу танцювальності та пісенності.

5. «Маленька негритьянка».

П'єсу токатного типу виконано піаністкою відповідно до особливостей стилістики та фактури. П'єса яскрава, ударна; в першій половині твору, до появи ліричної теми на все тому ж остинатному тлі, фортепіано трактується виключно як ударний інструмент. Вона відрізняється від раніше виконаних п'єс енергійністю та яскравістю, тут використані інші засоби виразності – ударні піаністичні прийоми, остинатні репетиції, чіткі «сухі» штрихи, спрямовані на створення образу «дерев'яної ляльки».

Коли з'являється лірична тема, вкладена в ударну фактуру, краса її мелодії виходить на перший план – це те, що зближує та продовжує лінію тематичного розвитку всього циклу (заснованого на дитячому бразильському фольклорі та поспівках індіанців). С. Рубінські прекрасно передає зміну, трансформацію образу з токатно-ударного на лірико-токатний.

6. «Маленька жебрачка».

Ця п'єса є другим ліричним центром даного циклу. Вона душевна, меланхолійна, з рівномірним остинатним рухом; за рахунок висхідної та низхідної мелодійної лінії створюється відчуття похитування, можливо навіть заколисування (як в колисковій). С. Рубінські виконує її в стриманому темпі, прослуховуючи і ведучи мелодійну лінію, приділяючи особливе значення саме красі мелодії та фактури в цілому. Завдяки глибокому зіткненню з клавіатурою звук виходить тягучий, наповнений.

У порівнянні з виконанням А. Рубінштейна, дана інтерпретація відрізняється більшою глибиною та проникливістю завдяки більш стриманому темпу, глибокому звуку та емоційної наповненості, яка передається у звуковому аспекті. Обидві інтерпретації безумовно гідні в звуковій, образній і смисловій відносинах, хоча і різняться за прийомами виразності та за емоційним станом.

У виконанні С. Рубінські, «Маленька жебрачка» є ліричним центром сюїти, і завдяки такому трактуванню, виділяється серед інших п'єс сюїти більш моторного та пустотливого характеру. Інтерпретація ж Рубінштейна менш

прониклива та лірико-емоційна, в ній зберігається «ляльковий» і танцювальний характер.

7. «Полішинель».

Ця п'єса є кульмінацією циклу, вона сповнена енергії та пустощів, що перш за все передається завдяки використанню тремлоючої фактури, яка дозволяє досягати максимально швидкого темпу і передає відчуття польотності.

С. Рубінські виконує її дуже активно, з нервом, яскраво, з концертною подачею. У порівнянні з Рубінштейном це більш потужне виконання, в нестримно-романтичному ключі, воно відрізняється наповненістю і силою. Що стосується темпоритму, то Рубінштейн досягає більш рухомого виконання в порівнянні з С. Рубінські, за рахунок легкості і точності дотику, в його інтерпретації це скоріше польотна, пустотлива, активна і максимально швидка п'єса. Рубінські ж досягає концертності виконання не за рахунок максимально швидкого темпу, а завдяки динамічним контрастам і звуковій мощі на *ff*. Обидва виконання цікаві: вони яскраві і барвисті, відповідають задуму композитора, особливостям індивідуального трактування всього циклу кожного з піаністів, стилістично засоби виразності виправдані та створюють шуканий виконавцями образ.

8. «Чаклунка».

Дана п'єса завершує сюїту, по своїм технічним прийомах і звукозображальністю вона відрізняється від раніше виконаного матеріалу, однак тема з першої п'єси – «Маленької блондинки», яка проводиться в кінці п'єси як спогад, робить арку через весь цикл, об'єднує та підсумовує його.

Виконанню С. Рубінські властиві різноманітність і перемикання у звуковому та образному планах, а також легкість і барвистість. Дуже вміло показані висхідні та низхідні фігурації – «чаклунські польоти на мітлі», завдяки динамічним «завиванням» в них. Сама тема виконується по-різному, в залежності від специфіки її проведення. Загальна риса – вона звучить нарочито і наполегливо.

Проведення теми спогадів (теми «Маленької блондинки») звучить саме як спогад, по виконанню зрозуміло, що це проведення теми є завершальною ланкою всього циклу. У виконанні С. Рубінські заключну тему пофарбовано саме цим почуттям і здоровим глуздом – прощанням зі слухачами, завершенням всього циклу, такого яскравого і цікавого калейдоскопу образів і станів.

Висновки до Розділу 2

Другий розділ присвячено стилістичному та методико-виконавському аналізу сюїти «Ляльки», а також аналізу інтерпретаційних версій сюїти Артура Рубінштейна і Соні Рубінські. Виходячи з розглянутих аспектів, було зроблені наступні висновки:

1. Сюїта «Ляльки» є однією з вершин фортепіанної творчості Е. Вілла-Лобоса, в якій простежується імпресіоністична стилістика, а отже і втілення принципів сонорності.
2. Сюїта є програмним твором з яскравою образністю та вибудованою драматургією кожної п'єси і циклу в цілому. Також сюїта «Ляльки» – приклад твору, в якому втілені сонорні принципи на основі різноманітної та самобутньої бразильської мелодики та ритмики.
3. Сюїта «Ляльки» пред'являє до виконавця ряд труднощів, як технічних, так і звукообразних. Нами було виявлено основні технічні складності, на які слід звернути увагу, і надано рекомендації щодо їх подолання. Також розбирається питання створення звукообразності, пропонуються можливі варіанти її втілення при опорі на авторські ремарки, фактуру, динамічні відтінки, артикуляцію.
4. Інтерпретаційні версії А. Рубінштейна і С. Рубінські яскраво відображають 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 даної сюїти в

світовій фортепіанній літературі та в повній мірі розкривають красу і самотність музики Е. Вілла-Лобоса.

ВИСНОВКИ

Представлену магістерську роботу присвячено проблемі втілення принципів сонорності в ранній фортепіанній творчості Е. Вілла-Лобоса на прикладі аналізу сюїти «Ляльки» (1918).

Обраний для аналізу музичний матеріал – сюїта «Ляльки» маловідома в Україні. На наш погляд, вона гідна популяризації в нашій країні, бо відрізняється яскравою образністю, цікавими стилістичними особливостями та національним колоритом.

У I розділі роботи розглянуто особливості особистісного та професійного становлення композитора, ранні та зрілі роки творчості, громадська діяльність і значення творчої постаті Е. Вілла-Лобоса для Бразилії (підрозділ 1.1). Проаналізовано такі поняття, як сонорика, сонорність, гармонійна колористика; виявлено і структуровано принципи сонорності (підрозділ 1.2).

У Розділі 2 надано загальний аналіз фортепіанної сюїти «Ляльки». Зорема стилістики, зв'язків музичної мови Дебюссі і раннього Вілла-Лобоса (підрозділ 2.1). Представлен методико-виконавський аналіз сюїти «Ляльки» – найбільш цікавий аспект для піаністів-виконавців даної сюїти та окремих номерів з неї. Методико-виконавський аналіз виявив драматургічні, стильові, формотворчі, фактурні, ритмічні, звукові принципи кожної п'єси сюїти. Викладено технологічні та звукообразні труднощі, дається низка порад щодо адекватного прочитання музичного матеріалу, оволодіння новими технічними прийомами і створенню пошуканих звукових образів. Виявлено варіанти втілення принципів сонорності в кожній з п'єс сюїти «Ляльки» (підрозділ 2.2).

Для кращого розуміння стилістики і виконавських завдань обрано та проаналізовано виконавські версії польського піаніста Артура Рубінштейна і бразильської піаністки Соні Рубінскі (підрозділ 2.3).

Виходячи з виконаних завдань, зроблено наступні **висновки**:

1. Е. Вілла-Лобоса по праву вважають засновником національного бразильського стилю в професійній музиці ХХ століття, першим значним композитором Бразилії, чий твори увійшли до світової музичної 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 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.
3. Завдяки стилістичному та виконавському аналізу сюїти «Ляльки», виявлено особливості втілення принципів сонорності. Обґрунтовано, що п'єсам сюїти притаманна колористична гармонія, що в синтезі з розвиненою фактурою створює різноманітні звукові ефекти та образи.
4. Фортепіанна сюїта «Ляльки» втілює новаторське трактування інструменту в аспектах музичної стилістики першої половини ХХ ст. Це підтверджується не тільки стильовим, але й порівняльно-інтерпретаційним аналізом сюїти.

На прикладі двох виконавських версій сюїти «Ляльки» – А. Рубінштейна та С. Рубінські було підтверджено виконавську цінність циклу, барвистість звукообразної поетики фортепіанної музики Е. Вілла-Лобоса, що дозволяє зі впевненістю віднести цикл «Ляльки» до перлин концертного репертуару музики ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1982. 286 с.
2. Аркин Е. А. Ребенок и его игрушка в условиях первобытной культуры. Москва : Гос. центр. НИИ охраны здоровья детей и подростков, 1935. 95 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 374 с.
4. Асафьев Б. В. О народной музыке. Ленинград : Музыка, 1987. 248 с.
5. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Избранные труды. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1955. Т. 4. С. 97–109.
6. Базилевич М. В. Кукла в играх ребенка (на материале детской фортепианной музыки XIX-XX веков) // Музыковедение. 2013. № 6. С. 32–39.
7. Базилевич М. В. Образ куклы в детской фортепианной музыке XIX–XX веков : автореф. дисс. канд. искусствоведения : 17.00.02. Тюмень : Тюменский государственный институт культуры 2014. 27 с.
8. Бартрам Н. Д. Игрушка. Её история и значение. Москва : Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1912. 246 с.
9. Бразильская музыка // Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/brazil.html> (дата звернення: 04.05.2020).
10. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград : Музгиз, 1961. 199 с.
11. Бычков Ю. Н. Колорирование тонической гармонии : лекция по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 1996. 39 с.
12. Бычков Ю. Н. Проблема смысла в музыке // Музыкальная конструкция и смысл. Москва : Издательство РАМ имени Гнесиных, 1999. Вып. 131. С. 8–21.
13. Вилла-Лобос Э. Пьесы для фортепиано. Москва : Музыка, 1972. 112 с.

14. Гаврилова Н. А. История зарубежной музыки. XX век. Москва, 2005. 576 с.
15. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки. Ленинград : Советский композитор, 1976. 296 с.
16. Гельфанд Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 216 с.
17. Дьячкова Л. Гармония в западно-европейской музыке (IX – начало XX века) : учебное пособие. Москва : РАМ имени Гнесиных, 2009. 232 с.
18. Егорова Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн. Нижний Новгород, 2009. 160 с.
19. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений. Москва : Владос, 2003. 272 с.
20. Ивонина Л. Ф. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «живого» исполнения // Universum : филология и искусствоведение. 2019. № 1 (58). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskaya-interpretatsiya-v-usloviyahdeystvitelnogo-vremeni-smyslovoe-pole-zhivogo-ispolneniya> (дата звернения: 30.05.2020).
21. Импрессионизм // Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/impressionism.html> (дата звернения: 14.05.2020).
22. Карташева З. Б. Становление национальной профессиональной музыки в Бразилии и творчество Э. Вилла-Лобоса : автореф. дисс. канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1985. 16 с.
23. Кертман Л. Е. История культуры стран Европы и Америки : 1870–1917 : учебное пособие для вузов. Москва : Высшая школа, 1987. 304 с.
24. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 367 с.
25. Корноухов М. Д. Интерпретация музыкального произведения – от теории к практике // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 3 (15). С. 81–96.

26. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства. Ленинград : Музыка, 1979. 209 с.
27. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дисс. доктора искусствоведения : 17.00.02. Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2010. 56 с.
28. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 234 с.
29. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 264 с.
30. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Москва : Советский композитор, 1985. 163 с.
31. Мазель Л. О мелодии. Москва : Музгиз, 1952. 300 с.
32. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений : элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 750 с.
33. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 232 с.
34. Малинников В. Вступительная статья к нотному изданию // Э. Вилла-Лобос. Пьесы для фортепиано. Москва : Музыка, 1970. С. 3–4.
35. Мариз В. Эйтор Вилла-Лобос. Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1977. 144 с.
36. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. Москва : Музыка, 1980. С. 141–155.
37. Митяева Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : вопросы теории и практики. автореф. дисс. канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : МГУКИ, 2010. 27 с.
38. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
39. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.

40. Нестьев И. В. Зарубежная музыка XX века : материалы и документы. Москва : Музыка, 1975. 256 с.
41. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. Москва : Музыка, 1966. 224 с.
42. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва : Реал, 2002. 350 с.
43. Пичугин П. Музыка стран Латинской Америки. Москва : Музыка, 1983. 301 с.
44. Пичугин П. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура // Культура Бразилии. Москва, 1981. С. 101–122.
45. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. Москва : Музыка, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
46. Ренева Н. С. Черты импрессионизма в фортепианной сюите «Мир ребёнка» Э. Вилла-Лобоса // Манускрипт. 2020. Вып. 13 (2). 166–170.
47. Сотникова А. В. Фортепианное творчество Э. Вилла-Лобоса в контексте западноевропейской музыки первой половины XX века. Харьков, ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2010. 52 с.
48. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1984. 400 с.
49. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. Москва : Музыка, 1978. 167 с.
50. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации : музыкальная фактура. Москва : Музыка, 1976. 165 с.
51. Федотова В. Н. Творчество Эйтора Вилла-Лобоса и европейская музыка // *Philharmonica : International Music Journal*. 2016. № 2. С. 3–12.
52. Холопов Ю. Н. Гармония : Теоретический курс. Санкт-Петербург : Лань, 2003. 544 с.
53. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии : исследование. Москва : Музыка, 1974. 287 с.
54. Холопова В. Н. Фактура : Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.

- 55.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
- 56.Хотунцов Н. Музыканты о музыке. Век XX. Санкт-Петербург : Союз художников, 2005. 159 с.
- 57.Ценова В. С. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
- 58.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
- 59.Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 60.Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
- 61.Эйтор Вила Лобос // Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/villa.html> (дата звернення: 24.04.2020).
- 62.Pascoal M. L. Villa-Lobos and Debussy : comparisons in analytical aspects // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/36073610/Villa-Lobos_and_Debussy_comparisons_in_analytical_aspects (дата звернення: 14.03.2020).
- 63.Tarasti E. Heitor Villa-Lobos : The Life and Works. McFarland Publishing, 1995. 448 с.
- 64.The Evolution of the Baby Doll and the Human Nursery // Catalogue Pollock's Toy Museum. London : Pollock's Toy Museum, 1970. 253 p.
- 65.Vallas L. Claude Debussy : His Life and Works. London : Oxford University Press, 1933. 446 p.