

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СТРУННОГО КВАРТЕТУ
В ТВОРЧОСТІ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА**

Магістерська робота
Шепельської Олександри Дмитрівни
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Людмила Володимирівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело

Шепельська О. Д.



ХАРКІВ–2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА У МУЗИКОЗНАВЧИХ ПРАЦЯХ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ-ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)	
1.1. Творча особистість та композиторський стиль Е. Вілла-Лобоса в контексті музичної культури ХХ ст.	7
1.2. Камерно-інструментальна творчість Е. Вілла-Лобоса: історіографія питання.....	12
Висновки до Розділу 1.....	13
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ КВАРТЕТНОГО ПИСЬМА Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ	
2.1. Третій квартет як уособлення раннього стилю.....	15
2.2. Композиція та стилістика Одинадцятого квартету.....	21
2.3 П'ятнадцятий квартет : драматургія циклу в світлі творчого синтезу.....	27
Висновки до Розділу 2.....	31
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАННЯ КВАРТЕТІВ №№ 3, 11 ТА 15 Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА	
3.1. Виконавські завдання квартету №3 Е. Вілла-Лобоса.....	34
3.2. Квартет № 11 Е. Вілла-Лобоса – крок до спрощення виконавських завдань.....	39
3.3. Вплив еволюційних процесів на виконавські прийоми Квартету № 15.....	39
Висновки до Розділу 3.....	41
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

ВСТУП

Актуальність теми. Квартетне музикування є важливою складовою формування майбутнього виконавця, не менш, ніж сольна гра, оскільки ансамблеве виконання сприяє розвитку почуття ритму, тонкого тембрового та динамічного слуху, відчуття багатого розмаїття штрихових нюансів, слуховому та логічному осягненню поліфонічної фактури. У класі струнного квартету студенти мають змогу значно розширити свій репертуар за рахунок шедеврів камерної музики. Однак нерідко артисти камерного ансамблю стикаються з тим, що навіть ті твори, які вже стали класикою квартетного репертуару, є недостатньо вивченими, як з боку загальної теорії музики, так і з точки зору методики струнно-смичкового виконавства. Одними з таких творів є квартети Е. Вілла-Лобоса. Найбільш показові з точки зору стилю мислення композитора квартети №3,11 та 15 є матеріалом пропонованої магістерської роботи, мета якої простежити його квартетну творчість.

Ейтор Вілла-Лобос – видатний бразильський композитор, диригент, фольклорист, педагог і музично-громадський діяч. Він належить до числа найбільших і найсамобутніших композиторів музичної практики ХХ ст. З одного боку, він отримав європейську освіту і мав вплив на молоді генерації композитора, а з іншого – слухач поціновує його твори завдяки самобутності бразильської музики.

Актуальність теми дослідження обумовлена тим фактом, що в культурному просторі сучасної України струнні квартети Вілла-Лобоса не є в пріоритеті. Їх художня вартісність з огляду на завершення ХХ століття як культурного циклу музичного виконавства дуже висока. Втім, в межах харківської школи струнного-смичкового виконавства музика бразильського класика є мало вивченою. Пропонована тема скерована на популяризацію жанру струнного квартету в контексті українського мистецтва ХХІ століття. Отже, затребуваність теми обумовлена такими чинниками:

- відсутністю в українському музикознавстві капітальних досліджень, присвячених жанру струнного квартету у творчості Вілла-Лобоса;
- уточненням музикознавчих позицій щодо стильової еволюції майстра в обраному жанрі;
- необхідністю обрунтування стильових домінант творів в процесі їх інтерпретації.

Метою дослідження є виявлення еволюції жанру струнного квартету в творчості Е. Вілла-Лобоса та специфіки виконання зразкових творів.

Для досягнення поставленої мети виконується низка *завдань*:

- огляд наукових джерел, присвячених його камерній творчості Вілла-Лобоса, зокрема, квартетному виконавству;
- цілісний та виконавський аналіз Квартетів №№3, 11 та 15;

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість Е. Вілла-Лобоса, **предметом** – специфіка виконання Третього, Одинадцятого та П'ятнадцятого струнного квартетів, виявлення еволюції жанру в творчості композитора.

Методи дослідження. У магістерській роботі використано загальні та спеціальні наукові підходи до предмету наукових зацікавлень:

- *історико-стильовий* – застосовано для розгляду вказаних квартетних творів у контексті стильових напрямів музики XX ст. та творчої спадщини Е. Вілла-Лобоса;
- *жанрово-стильовий* – для виявлення індивідуального втілення жанру струнного квартету в творчості Е. Вілла-Лобоса;
- *структурно-функціональний* – допомагає простежити драматургічний процес проаналізованих творів (і : m : t);
- *виконавський* – зосереджений на рівнях музичного втілення композиторського тексту як *акту інтерпретації*.

Матеріалом дослідження слугують:

а) партитури трьох кuartетів, обраних за ознакою належності до різних етапів творчої еволюції композитора: №№3,11 та 15;

б) аудіо- та відео матеріали.

Теоретична базу магістерської роботи складають музикознавчі праці, у яких розглядається:

- *життєвий та творчий шлях Е. Вілла-Лобоса*: І. Ветліциної [2]; А. Ніколаєва, М. Вайсброда [13]; В. Маріза [12], В. Федотової [22];
- *стильові особливості окремих творів композитора*: Л. Жабіної [7]; А. Лейбіної [10]; В. Маліннікова [11]; А. Сотнікової [21]; В. Федотової [23];
- *проблеми методики струнно-смічкового, камерно-інструментального і, зокрема, кuartетного виконавства*: Л. Ауера [1]; М. Гінзбурга [3]; С. Понятовського [15]; Ж. Сігеті [19]; К. Флеша [27]; А. Ямпольського [30]; Є. Гріщенка [4]; Н. Данченко [5]; Є. Дехтяренко [6]; Г. Зайцева [8]; В. Криштофовича [9]; Є. Оганесяна [14]; А. Прокопчук [16]; Н. Сокольвяк [20]; Н. Фецак [24–26].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в ній вперше в українській інтерпретології здійснюється аналіз особливостей виконання Кuartетів №№3, 11 та 15 Е. Вілла-Лобоса.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали та висновки магістерської роботи можуть лягти в основу навчальних курсів "Історія зарубіжної музики", "Методика викладання камерного ансамблю та струнного кuartету", на заняттях зі струнного кuartету у закладах вищої музичної освіти.

Апробація. Основні положення дослідження викладено: на II міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука у сучасному глобалізованому просторі» на платформі ZOOM (Харків, 2021); у статті «Кuartетне письмо Е. Вілла-Лобоса: стильові аспекти» (електронний ресурс).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 54 сторінки, з них основного тексту – 49 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА

Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА У МУЗИКОЗНАВЧИХ ПРАЦЯХ (ДРУГА ПОЛОВИНА XX-ПОЧАТОК XXI СТОЛІТЬ)

1.1. Творча особистість та композиторський стиль Е. Вілла-Лобоса в контексті музичної культури XX ст.

Перші музичні враження та уроки музики майбутній композитор, за словами І. Ветліциної, отримав від батька – пристрасного меломана і непоганого віолончеліста-любителя [2]. Він навчив юного Ейтора нотній грамоті і грі на віолончелі. Але музика, що звучала на домашніх камерних вечорах, які часто влаштовував батько, не завжди задовольняла майбутнього композитора. Як пише В. Маріз, «<...> його музичний смак ставав все тонше, він накопичив значний слуховий досвід, але замість того, щоб любити загально визнано хороше, він зненавидів формальний дух цієї музики <...> З восьми років він став захоплюватися Бахом <...> з одного боку, хлопчикові набридло слухати банальну музику сімейних вечорів, з іншого – він відчував потребу піти від неї. Дві стихії здавалися йому такими, що корінним чином відрізняються від обридлих звучань: Бах і музика саїріга» [12, с. 17–18].

Згодом Е. Вілла-Лобос опанував ще декілька інструментів. В. Маріз пише, що «... в одинадцять років батько навчив його грі на кларнеті. У цьому ж віці Ейтор відкрив музику Північного Сходу Бразилії. Разом з батьком він часто бував у його приятеля, котрий запрошував до себе співаків і *seresteiros* (мандрівних народних музикантів – О. Ш.) <...> Пристрасть до народної музики спонукала його серйозно зайнятися гітарою, саксофоном і кларнетом. Ейтору щойно виповнилося сімнадцять років, коли він склав свій перший опус – п'єсу для гітари, під назвою “Млинець”, написану в довільній формі».

З 16 років Вілла-Лобос почав життя мандрівного музиканта. Один або з групою мандрівних артистів, незмінно маючи при собі гітару, він подорожував країною, грав в ресторанах і кіно, вивчав народний побут, звичаї, збирав і записував народні пісні і наспіви. Тому серед великого творчого доробку композитора значне місце посідають оброблені ним народні пісні і танці [2].

Е. Вілла-Лобос не мав змоги отримати професійну музичну освіту у навчальному закладі, у сім'ї його прагнення займатися музикою не отримувало підтримки, тому він, як вважає І. Ветліцина, «опанував основи професійної композиторської майстерності головним чином завдяки величезному таланту, завзятості, цілеспрямованості, та ще недовгим заняттям з Ф. Брагою і Е. Освальдом» [2]. Зокрема, Ф. Брага (з яким, згідно з В. Федотовою, Е. Вілла-Лобос займався у 1907 р.) познайомив учня з творами Р. Вагнера, Дж. Пуччіні, Ж. Массне, В. д'Енді. Тоді ж композитор, за словами В. Федотової, «починає працювати над сюїтою для гітари у манері тих, що виконуються ансамблями шоро; одночасно композитор створює і свій перший великий цикл для камерного оркестру “Пісні сертана”, в якому використовує інтонації народних пісень. В ті роки було створено і його перші опери» [22, с. 317].

У 1910-ті роки Е. Вілла-Лобос знайомиться також із Д. Мійо, що, на думку В. Федотової, «принесло безсумнівну користь обом композиторам». Важливою, за словами музикознавиці, стала й зустріч із видатним піаністом Артуром Рубінштейном, який гастролював 1918 р. у Ріо-де-Жанейро. Як пише В. Федотова, «... Рубінштейн і Мійо по-справжньому відкрили для Вілла-Лобоса музику Дебюссі. Не випадково у тому ж 1918 році ним було написано першу сюїту “Сім'я дитини” з фортепіанного циклу “Світ дитини”, яка стоїть в одному ряду з найцікавішими творами фортепіанної музики ХХ ст. Тут вперше в творчість Вілла-Лобоса органічно залучаються мелодико-ритмічні елементи бразильської музики» [так само].

Перші опуси Е. Вілла-Лобоса, які було виконано публічно, далеко не одразу знайшли розуміння серед публіки та критиків. Перші авторські концерти Е. Вілла-Лобоса відбулися починаючи з 13 листопада 1915 р. В. Маріз пише «перший концерт <...> супроводжувався сенсацією. Були виконані наступні твори: перше Тріо, друга Соната-фантазія; Мрії, Капріс і Колискова для віолончелі та фортепіано, Вальс-скерцо для фортепіано та романси – “Зізнання”, “Діва”, “Таємна мука”, “Зів'яла квітка”, “Матері” і “Лелека” <...> Твори Вілла-Лобоса викликали дуже різку критику. Музичні консерватори згуртували свої ряди, щоб дати відсіч цій людині, яка насмілилася не рахуватися з правилами. Оскар Гуанабаріну, критик «Комерційної газети», став його запеклим ворогом і не змінював своїх поглядів до самої своєї смерті в 1936 році. Якось він написав цілу статтю, присвячену визначенню слова “фігляр”, яке він застосував до Вілла-Лобоса» [12, с. 31–32].

Критики закидали творам Е. Вілла-Лобоса відсутність форми, гармонії, побудови за якимось єдиним принципом. Реакція публіки спочатку була не кращою [так само]. У часи дитинства, юності, у роки творчого становлення композитора, відношення до усього національного, народного серед міського населення Бразилії та аристократії було презирливим, незважаючи на перші спроби бразильських композиторів komponувати твори на основі місцевого фольклору. Як пише В. Маріз «про справді бразильську професійну музику неможливо було говорити, не викликаючи насмішок. <...> Талановита бразильська молодь їхала вчитися або вдосконалюватися в Європу і презирливо ставилася до всього, що нагадувало розваги чорних рабів або одноманітні індіанські наспіви. <...> респектабельна публіка, що складалася здебільшого зі слухачів, що чимало помандрували, не підозрювала про існування «Сертанежа» Бразилія Ітіберьо да Кунья і «Самби» Алешандру Леві. Вони гадки не мали, який успіх ця національна музика матиме в Парижі сорок років по тому. Вони не підозрювали про її цінність; вони недовірили посміхалися, коли їм говорили, що цей новаторський рух

вперше дасть зрозуміти здивованому світу, що за приголомшлива сила криється в бразильській природі і в характері бразильця» [12, с. 10].

Поступово така ситуація з музикою на національній основі і, в тому числі, з музикою Вілла-Лобоса стала змінюватися. Цьому сприяв, зокрема, «Тиждень сучасного мистецтва», який був організований в Сан-Паулу у 1922 р. молодими митцями: поетами, художниками, музикантами, чия творчість багато в чому спиралася на народно-національні традиції, а також на модерні тенденції європейського мистецтва. За В. Федотовою [22, с. 318], «програма Тижня – стилістично дуже строката – відобразила захоплення новітнім європейським мистецтвом. <...> В рамках Тижня було організовано виставки художниці Аніти Малафаті, скульптора Віктора Брешерета, представлено поетичні твори Рональда ді Карвалью і Жосе Освальда ді Андраді».

Як вказує В. Маріз, цей культурний захід «зіграв вирішальну роль в реакції інтелігентної молоді на задушливе європейське втручання в бразильську культуру. “Тиждень” обурих публіку, але допоміг розвіяти заскнілі забобони і безумовно сприяв більш об’єктивній оцінці бразильського національного мистецтва. Вілла-Лобос, який приймав в ньому участь, був дуже активний в цьому русі за культурне оновлення Бразилії. Його музика зіграла дуже важливу роль у впровадженні нових ідей у нього на батьківщині» [12, с. 13]. Зокрема, на «Тижні» композитор показав декілька вокальних «Епіграм» на слова Р. ді Карвалью.

Позитивній оцінці творчості Вілла-Лобоса також сприяв і той факт, що його твори почали виконувати за межами Бразилії, зокрема, в Буенос-Айресі.

Велику роль у становленні творчої особистості Е. Вілла-Лобоса та у його визнанні як композитора відіграв Париж, який у 1920-ті роки був одним з головних центрів європейської музичної культури та містом, в якому започаткувалися та отримали активний розвиток багато новаторських тенденцій музики ХХ ст. Е. Вілла-Лобос, починаючи з 1923 р., вдосконалював тут свою композиторську майстерність. У Парижі він

зустрічався із такими видатними європейськими композиторами, як М. Равель, М. де Фал'я, С. Прокоф'єв. Це, без сумніву, істотно вплинуло на його формування як композитора [2].

Згідно з В. Федотовою [22, с. 318], у травні 1924 року відбувся перший великий концерт з творів Е. Вілла-Лобоса, що привернув велику увагу музичної спільноти. У 1927 р. було зіграно ще два концерти. Тоді музика дістала схвальний відгук С. Прокоф'єва. Через нього бразильський композитор познайомився із Дягілєвим, який зацікавився постановкою балетів на музику «Світу дитини» та «Сиранд» Е. Вілла-Лобоса. Втіленню цього задуму перешкодила смерть балетмейстера.

Завдяки проживанню протягом декількох років у Парижі, Е. Вілла-Лобос познайомився з багатьма видатними творами композиторів-сучасників, які згодом «привіз» на батьківщину. І. Ветліцина зазначає, що «у 20-ті рр. він багато пише, концертує, обов'язково виступаючи кожний сезон на батьківщині як диригент з виконанням власних творів і творів сучасних європейських композиторів». У Бразилії твори останніх були практично невідомі. Як вказує В. Маріз [12, с. 10], ще незадовго до народження Е. Вілла-Лобоса та в часи його юності «... у Бразилії був час безроздільного панування італійської опери, не дивлячись на боязкі спроби німецьких і французьких музикантів завоювати визнання <...> численна обрана публіка Бетховенського клубу або Товариства класичних концертів в Ріо-де-Жанейро благоговійно слухала фантазії для фортепіано на теми «Сомнамбули», сходила з розуму від «Травіати» і з чистого снобізму стоїчно терпіла Баха».

Попри нерозуміння та агресивні випадки критики, що супроводжували Е. Вілла-Лобоса на батьківщині на початку його творчого шляху, його особистість та музичне обдарування отримали адекватну оцінку, чому, без сумніву, сприяло його визнання у Європі, США та інших країнах Латинської Америки. Вже наприкінці 20-х рр. композитор стає «найбільшим музично-громадським діячем Бразилії», який «всіляко сприяв розвитку її музичної культури», за І. Ветліциною [2]. І далі: «... з 1931 р. композитор став

урядовим уповноваженим з питань музичної освіти. У багатьох містах країни він заснував музичні школи і хорові колективи, розробив продуману систему музичного виховання дітей, в якій велике місце було відведено хоровому співу. Пізніше Вілла-Лобос організував Національну консерваторію хорового співу (1942). За його ж ініціативою в 1945 р. в Ріо-де-Жанейро була відкрита Бразильська академія музики, яку композитор очолював до кінця своїх днів».

Згідно з І. Ветліциною, у своїй творчості Вілла-Лобос пройшов через багато захоплень і впливів, серед яких найбільш істотним був вплив імпресіонізму. Однак кращі твори композитора мають яскраво виражений національний характер. У них узагальнені типові риси бразильського народного мистецтва: ладо-гармонічні, жанрово-стилістичні принципи мислення. Нерідко основою його творів слугують мелодії та ритми народних пісень і танців Бразилії.

1.2. Камерно-інструментальна творчість Е. Вілла-Лобоса: історіографія питання

У вітчизняній та зарубіжній музикології існує чимало джерел, присвячених квартетному виконавству та, зокрема, жанру струнного квартету, у творчості таких відомих композиторів як О. Глазунов, М. Мясковський, Д. Шостакович, П. Чайковський, Ц. Франк та ін. [4, 5, 6, 8, 9, 14, 16, 20]. В українському музикознавстві проблемами квартетного виконавства займалася Н. Фещак [24–26], але її дослідження ґрунтуються лише на українському матеріалі, зокрема, творах М. Скорика. Проте аналітичні розвідки щодо квартетної творчості Е. Вілла-Лобоса, на жаль, відсутні. У поле зору дослідників частіше потрапляла гітарна та фортепіанна творчість митця, а також – знамениті «Бразильські бахіани» [2, 7, 10-13, 21-23]. Однак квартетний жанр композитора постає яскравим свідченням стильової еволюції його творчості.

Безумовно, квартети композитора епізодично згадуються різними авторами в контексті викладу біографічних відомостей, у зв'язку з проблемами стилю, ладогармонічних, фактурних, ритмічних та інших новацій музики ХХ ст. Зокрема, у монографії В. Маріза, присвяченій життєвому та творчому шляху композитора [12, с. 34], згадуються Перший та Другий квартети; повідомляються факти про виконання одного з ранніх квартетів Вагнерівською асоціацією в Буенос-Айресі, зокрема, в ті часи, коли музика композитора почала отримувати певне визнання за межами Бразилії. В. Маріз також згадує факт виконання одного з квартетів Е.Вілла-Лобоса у залі Чикагського університету у 1944 р. [12, с. 64], але не вказує, який саме квартет тоді виконувався. Також автор епізодично згадує Другий квартет у зв'язку з впливом музики В. д'Енді.

Висновки до Розділу 1

Е. Вілла-Лобос був тим композитором, який, власне, створив бразильську національну композиторську школу. Його творчість узагальнює найтипівші риси бразильської народної музики, якою композитор захоплювався з дитинства. Разом із тим, його музика вбирає в себе і кращі досягнення європейської класичної музики, а також новації музики ХХ ст. Зокрема, в його музиці відчувається істотний вплив імпресіонізму (музики К. Дебюссі, М. Равеля), естетичних принципів французької «Шістки», що проявляється у певній жорсткості звучань, гармонічній терпкості. Відношення до фольклору, творче втілення його основних рис у поєднанні з особливостями музичної стилістики ХХ століття споріднює його з такими композиторами, як Б. Барток та І. Стравінський. З останнім його пов'язувало і захоплення музикою більш віддаленого минулого – творами композиторів епохи Відродження та Й. С. Баха. Але, на відміну від прохолодно-раціонального відношення І. Стравінського до моделей старовинної музики, відношення до них Е. Вілла-Лобоса, наприклад, у «Бразильських бахіанах», є дуже ліричним, емоційно наповненим.

Камерно-інструментальна творчість Е. Вілла-Лобоса є багатогою і різноманітною за жанрами та інструментальними складами; вона увібрала в себе усі типові риси стилю композитора. Разом із тим, більшість творів з цієї сфери творчості композитора є маловідомими у нашій країні (виняток складають Сонати-фантазії для скрипки і фортепіано, фортепіанні і гітарні твори, що досить часто виконуються як концертуючими виконавцями, так і учнями, студентами музичних навчальних закладів) і недостатньо вивченими у вітчизняному музикознавстві.

Проте кuartети митця займають чільне місце у його творчості, демонструють еволюцію його стилю. Теоретичне обґрунтування особливостей цього жанру в добутку композитора дозволить не тільки популяризувати його твори, а й допомогти учасникам кuartної гри зрозуміти особливості роботи з ними, увійти в систему композиторського мислення з розумінням і власним баченням виконавських проблем.

Розгляду композиційно-драматургічних, жанрово-стильових та виконавських особливостей Третього, Одинадцятого та П'ятнадцятого кuartетів Е. Вілла-Лобоса буде присвячено наступний розділ запропонованого дослідження.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ КВАРТЕТНОГО ПИСЬМА

Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

2.1. Третій квартет як уособлення раннього стилю

Твір написаний у 1916 році, в ранній період творчості. Загальна побудова цього твору, його ладогармонічні особливості та специфіка фактурного викладу свідчать, з одного боку, про засвоєння композитором класико-романтичних традицій, з іншого – про вплив імпресіонізму. Так, структура циклу Квартету є досить традиційною для європейської музики: в ньому чотири частини.

Перша, *Allegro non troppo*, побудована у сонатній формі. Друга, *Molto vivo*, виконує функцію скерцо. Третя, *Molto adagio*, є ліричним центром циклу. І, нарешті, четверта частина, *Allegro con fuoco* – моторний узагальнюючий фінал. Слід зауважити, що Квартет побудовано за принципом лейтінтонаційності, оскільки більшість тем твору виростають з початкової трихордової поспівки, якою відкривається перша частина, що має пентатонну ладову основу. До того ж, по всьому циклу «розкидано» тематичні арки. Так, тема заключної партії першої частини звучить в середньому розділі другої частини. Тема основного розділу третьої частини є інтонаційно близькою до теми головної партії першої частини. Вона починається з тієї ж трихордової пентатонічної поспівки, що і тема головної партії першої частини. Перехід від першого розділу до середнього у третій частині побудовано на початковому звороті теми основного розділу другої частини. Також, у середньому розділі *Molto adagio* з'являється тема заключної партії першої частини.

Нарешті, фінал синтезує весь тематичний матеріал попередніх частин. Так, друга тема фіналу, що має калейдоскопічну структуру і нагадує рондо-сонату, є темою з середнього розділу третьої частини.

У розробці фіналу звучать також теми головної першої частини і тема заключної партії першої частини. Там само з цими темами контрапунктує елемент теми основного розділу другої частини.

Така тематична спаяність є характерною для сонатних циклів другої половини XIX – початку XX ст. Тобто, в цьому Е. Вілла-Лобос продовжує традиції європейського романтизму.

Вплив імпресіонізму відчувається перш за все у ладогармонічних та фактурних особливостях квартету. По-перше, композитор притримується тональної основи висотної організації, але тональність трактовано вільно, поза традиційними для класичної музики функціональними зв'язками. Тобто, на перший план виходять лінійні зв'язки між тонами та барвисто-фонічні характеристики акордів.

Тональність у Квартеті містить також і характерні для імпресіоністичного мислення елементи модальності та пентатоніки, яка фактично є ладовою основою тематизму всього твору.

Типовим для музичного імпресіонізму є й особливості використання гармонічних засобів та фактурного викладу. Так, у Квартеті широко застосовуються побічні септакорди, що є характерним для музики К. Дебюссі і М. Равеля, а також – рух паралельними тризвуками або секстакордами, де підкреслюється паралелізм квінт. Крім того, в Квартеті часто з'являються квінтові органні пункти, часто фігуровані. З імпресіоністичною музичною стилістикою пов'язані і деякі інші колористичні прийоми, наприклад, акорди з тонів, які взято флажолетами.

Про імпресіоністичність сонатного циклу нагадує також і лірично-споглядальний тип семантики першої частини. Тут відсутні яскраві контрасти, а, тим паче, конфлікти між темами головної та побічної партій, розробка не відрізняється напруженістю, в ній немає масштабних кульмінацій.

Разом із тим, у музичній стилістиці Квартету простежуються й національне коріння. Тематизм другої та четвертої частин є близьким до бразильських народних танців. До того ж, у другій частині та у фіналі використано прийом *pizzicato* та гру подвійними нотами в інтервал секунди, що нагадує звучання струнно-щипкових інструментів, зокрема, гітари із його характерними призвуками.

Першу частину Квартету № 3, як вже було сказано, складено у сонатній формі. Головним стійким тоном, до якого прямує мелодичний та гармонічний розвиток, є тон *a*, тобто, тональною основою частини є вільно трактовані однойменні *a-moll* та *A-dur*. Тема головної партії (Г.П.) «проростає» з вже згадуваної трихордової поспівки, що окреслює інтервали нисхідної секунди і висхідної кварта. Це й є лейтінтонацією квартету.

З ладової точки зору, перша мелодична фраза представляє собою поєднання звукорядів пентатонік від *c*, від *h* та *g*. Її викладають друга скрипка з альтом та віолончеллю; з точки зору фактури, тут наявне дублювання: альт дублює мелодію скрипки в квінті, віолончель – в дециму та при цьому грає подвійними нотами з інтервалом квінтою. Цим трьом інструментам відповідає перша скрипка –мелодією, що також починається з лейтінтонації. Це, власне, і є тема головної партії в тому вигляді, в якому вона зустрічатиметься й надалі.

Репліку першої скрипки побудовано вже на тонах мажорної пентатоніки від *a*. Далі тема ГП отримує імітаційний розвиток: першій скрипці відповідає віолончель, причому вже по тонах мажорної пентатоніки від *e*. Це нагадує тоніко-домінантові співвідношення між проведеннями теми в експозиції барокової фуги (недарма Е. Вілла-Лобос захоплювався музикою І. С. Баха). Далі тему віолончелі буквально «напівслові» підхоплює альт, також від тону *e*.

З ц. 1 починається зв'язуюча партія, яка побудована на тому ж матеріалі, що й головна. Вона починається з тієї ж поспівки, якою відкривається перша частина, знов у квінтовому дублюванні (тепер її

інтонують скрипки та альт, що грає квінтами). Цьому матеріалові відповідає мелодична фраза у віолончелі, що представляє собою варіант тематичної репліки першої скрипки, з якого починалася головна партія, але з дещо зміненим ритмом. На ній надалі будуватиметься тема побічної партії. Тобто матеріал побічної партії виростає вже з тематизму головної та зв'язуючої партії та передбачається всередині них.

У зв'язуючій партії, ритмічний рух дещо пожвавлюється порівняно з попереднім розділом, з'являються триольні фігури чвертями та восьмими. Замикає цей розділ проведення теми ГП у збільшенні у першої скрипки та імітаційне проведення теми, що передбачає поюічну тему у партіях другої скрипки і віолончелі.

З нього ж, після невеликої зупинки на акордах, половинними починається побічна партія (ПП). Її тема фактично є похідною з теми ГП, але початкова трихордова поспівка далі отримує інший мелодичний і ритмічний розвиток. Мелодія охоплює більш широкий діапазон, більш жвава за ритмікою. Так, в ній з'являються групи з чотирьох шістнадцятих та триолі восьмими. Супроводжують мелодію теми ПП, яку виконує перша скрипка, синкоповані акорди у інших інструментів.

Ця тема, починаючи з ц. 3 (як і тема головної партії), отримує імітаційний розвиток. Її ладовою основою є мінорна пентатоніка від тону *h*.

Побічна партія дуже коротка, і межі цього розділу майже не позначені. Вже у ц. 3 матеріал ПП починає контрапунктувати з темою, яку можна вважати темою заключної партії. Вона має дещо іншу інтервальну та ритмічну будову: починається з плавного секундового ходу вниз і потім догори, і її викладено дещо довшими тривалостями: чвертями та половинними. Вона також має характерну ритмічну фігуру – триоль чвертями. Ця фігура, як і інший тематичний матеріал першої частини, отримує імітаційний розвиток.

Завершує експозицію проведення теми ЗП у збільшенні в партії другої скрипки.

Характерної особливістю експозиції і першої частини в цілому є те, що межі розділів сонатної форми максимально завуальовано: між темами ГП, СП і ПП немає ані образного, ані тонального контрасту; вони споріднені за матеріалом і контрапунктично накладаються одна на одну.

Розробка не вносить у ліричний настрій першої частини якогось драматизму чи конфлікту. Вона починається з яскравого колористичного прийому: гри флажолетами. Флажолетні тони утворюють «пусті» співзвуччя із квінтовими паралелізмами.

Спочатку у розробці зіставляються в діалозі теми ГП і ЗП у вигляді коротких реплік: тема ГП у віолончелі, потім у скрипок; ЗП – у другої скрипки.

Потім з'являється тема ЗП у віолончелі. Цікавим тут є фактурний виклад: тему супроводжують флажолети альт, а скрипки грають триольні фігурації. Тема ПП далі проводиться багато разів, отримуючи імітаційний розвиток.

За три такти до ц. 11 у віолончель виконує тему ЗП. Безпосередньо у ц. 11 вона контрапунктує з темою ГП. Далі весь розвиток будується на темі ГП у збільшенні.

Реприза є максимально скороченою, фактично вона також виконує функцію коди. Тут нагадується лише тема ГП та окремі звороти теми ЗП. Перша частина квартету закінчується таємниче, у нюансі *pp*, звучність ніби розчиняється.

Другу частину квартету написано в складній тричастинній формі. Основний розділ є дуже лаконічним, він будується лише на одній темі. Вона стрімка за рухом, скерцозного характеру, її відрізняє нисхідний мелодичний рух та характерна ритмічна фігура з двох шістнадцятих та восьмої, що додає при слуховому сприйнятті відчуття пружності, легкості.

Проте середній розділ другої частини є багатотемним. Він починається з іншої скерцозної теми, яку побудовано на плавному висхідному русі восьми *staccato*. Її виконує спочатку альт, потім підхоплюють друга, далі – перша скрипки. Тема має специфічне ладове забарвлення: тут яскраво звучить мелодичний мінор.

Наступна тема середнього розділу початковою інтонацією нагадує попередню у збільшенні, тобто також є похідною від першої теми середнього розділу, але далі отримує інше продовження.

У ц. 8 коротко нагадується тема основного розділу. З ц. 10 з'являється ще нова тема, яка є похідною від першої теми середнього розділу, але вона починається не з висхідного, а з нисхідного мелодичного руху, тобто тут композитором використано прийом інверсії.

Потім з'являється друга тема середнього розділу. Після ще одного короткого нагадування теми основного розділу з'являється тема ЗП першої частини, яку виконує перша скрипка і дублює віолончель.

Реприза (ц. 16) – тематична, а не ладотональна, оскільки основна тема проводиться в іншій висотній позиції, ніж на початку частини. Викладення теми основного розділу вказує на устій *a*, але закінчується частина дисонантним акордовим комплексом із басом *c* і верхнім звуком *h*.

Третю частину витримано у меланхолійно-споглядальному ліричному настрої. Тут також наявні імпресіоністичні колористичні ефекти: тему основного розділу спочатку супроводжують флажолети, що подані в остигатому ритмі як органний пункт. Це викликає в слухача асоціації із застиглим пейзажем, широким пустим простором.

Основний розділ третьої частини побудовано на новій темі, яка, однак, є інтонаційно спорідненою з темою ГП першої частини, оскільки починається з вже згадуваної лейтінтонації квартету. Про першу частину, зокрема, про її ПП і ЗП нагадує також і супровід основної мелодії теми: він складається з характерних фігур – триолів чвертями у квінтовому діблюванні, які також будуються на лейтінтонаційній формулі.

Середній розділ третьої частини побудований на двох темах, тобто є двочастинним за будовою. Перша з цих тем нисхідним рухом пентатонікою нагадує тему ПП першої частини. Друга тема, на якій будується друга частина середнього розділу – *Agitato molto* – це тема ЗП першої частини.

Фінал захоплює своїм енергійним стрімким рухом і, як вже було сказано, виконує узагальнюючу функцію, стягуючи до себе матеріал попередніх частин.

Отже, ми розглянули прикметні з точки зору раннього стилю митця риси музичної драматургії та стилістики Квартету № 3 Е. Вілла-Лобоса. Візьмемо цю жанрово-стилістичну модель за основу для порівняння з наступними зразками прочитання жанру у більш зрілі періоди творчості.

2.2. Композиція та стилістика Одинадцятого квартету

В Квартеті №11, який було написано за сім років до П'ятнадцятого у 1947 році, з одного боку, наявні прийоми, що були використані у Третньому квартеті, з іншого – намічено багато рис у будові циклу, трактуванні форми, характері тематизму й способах його розвитку, а також у звуковисотній організації і окремих прийомах ансамблевого письма, що будуть характерними й для Квартету №15.

За загальною композицією це також зовні традиційний чотиричастинний цикл, де крайні частини у вільно трактованій сонатній формі, досить дієвого, інколи навіть дещо драматичного характеру, в яких, як і в П'ятнадцятому квартеті, драматургія будується на протиставленні енергійного, моторного і ліричного, напружено-експресивного тематизму, який також будується на широких стрибках на дисонуючі інтервали, секундових інтонаціях, друга частина – скерцо, а третя – медитативна, лірично-споглядальна, з відтінком трагедійності.

Багато в чому подібним до П'ятнадцятого квартету є трактування форми кожної з частин. В усьому циклі спостерігаємо таку ж тематичну плинність, динамізацію форми завдяки вуалюванню кадансів, плавні переходи від одного розділу до іншого, інтонаційну спорідненість більшості тем квартету між собою.

Подібною до тієї, що була в П'ятнадцятому квартеті є логіка побудови сонатної форми в першій частині. Там розділи ГП і ПП також складаються з декількох елементів, наприклад, ПП містить ліричний і тривожно-скерцозний елементи, замість розробки Е. Вілла-Лобос пише ліричний, сповнений напруженої експресії епізод, тобто віддає перевагу експонуванню нового матеріалу (хоча й подібного за інтонаційним строем до попереднього) замість розвитку вже показаного.

В Одинадцятому квартеті, як і в П'ятнадцятому, основоположну роль грає імітаційна техніка, тут композитор також застосовує форму *fugato* в розробці фіналу. Особливо органічне й художньо виправдане втілення імітаційна і контрапунктична техніка отримують у третій ліричній частині, де тематизм побудовано за принципом «безкінечної мелодії», що передається від інструмента до інструмента.

Особливої виразності у третій частині композитор досягає у діалозі між сольними репліками віолончелі і хоральним *tutti* ансамблем, що втілює протистояння об'єктивного і суб'єктивного початку.

Найбільш оригінальною частиною є скерцо, яке відрізняється як від аналогічної частини П'ятнадцятого квартету, так і від звичного трактування цієї частини в сонатних циклах. По-перше, його написано в розмірі дві чверті (який лише в тріо змінюється на шість восьмих); по-друге, класичну тричастинну форму з тріо Е. Вілла-Лобос трактує дуже вільно, оскільки після тріо замість традиційної репризи йде розділ, який за характером тематичного розвитку є скоріше розвиваючим, тобто таким, де синтезується тематичний матеріал першого розділу і тріо, а результуючу функцію виконує coda.

Тріо будується на підкреслено діатонічній темі пісенно-танцювального характеру, яка нагадує навіть не бразильський, а скоріше європейський фольклор. Характерною деталлю, що відсилає до подібних тем в європейській романтичній музиці є бурдонні квінти в басу.

У переході до репризи знаходимо цікавий приклад поліметрії – ритм в розмірі $\frac{3}{4}$ поєднується по вертикалі з ритмом у розмірі $\frac{6}{8}$.

За звуковисотною організацією Квартет №11 також нагадує Квартет №15, оскільки тут основним устоєм також є розширено трактований *C-dur*, тоніку якого ускладнено побічними тонами. Гармонічний розвиток також будується на протиставленні діатоніки і гостродисонантної хроматики.

Розглянемо цей цикл детальніше. Отже, першу частину, як вже було сказано, складено у вільно трактованій сонатній формі.

Головну партію побудовано на двох темах. Перша має діалогічну структуру. Вона починається з яскравої секундової інтонації з синкопованим ритмом, якій протиставляється плавний гамоподібний висхідний рух восьмими. Гармонія тут діатонічна: бас містить основний тон *C*, однак вся вертикаль представляє собою квинтову гармонію – *C – G – D*.

Протиставлення тематичних елементів утворює двотактову фразу, яка далі повторюється ще двічі. Гармонічна основа все ще діатонічна: обігрується тонічна (Т6) і домінантова гармонії *C-dur*. Далі, у т.8 з'являється новий тематичний елемент, пов'язаний з повторюваними тонами і триольним ритмом (триолі чвертями). Гармонія стає більш терпкою і дисонантною, діатонічні квартові гармонії на основному тоні *D* змінюють співзвуччя з хроматичними тонами. Висхідний рух триольними фігурами приводить до другої теми, яку побудовано на протиставленні хорального тематичного елемента і схвильованого триольного пульсу восьмими на гостродисонуючих гармоніях (основний інтервал, на якому будується вертикаль – секунда).

Друга тема значно менша за масштабами, ніж перша, фактично вона виконує функцію зв'язки, що підводить до другого проведення першої теми, яке є варіантом першого викладення. Тут по-іншому поєднані і варіантно

відозмінені початкові тематичні елементи: синкопована інтонація, якою відкривалась перша частина, гамоподібний рух і триольні фігури (з чвертями). Гамоподібний рух з висхідного перетворюються на нисхідний, дуолі восьмими – на триолі, до того ж плавні видовжені гамоподібні ходи тепер весь час перериваються триольними фігурами з повторюваними тонами, що створює значно більшу напругу, ніж на початку і динамізує тематичний розвиток.

Далі знов з'являється друга хоральна тема ГП, яка тут також піддається варіантній видозміні, зокрема тепер хоральний матеріал дається в контрапункті з триольними фігурами (чвертями в триолях). До того ж хоральний елемент дано в ритмічному збільшенні, і тема відчутно розростається за масштабами. Цікавим тут є також поєднання формотворчих функцій: друге проведення другої теми ГП одночасно є й переходом до ПП. Таким чином, головна партія має вільно трактовану, несиметричну двочастинну структуру: $A B A_1 B_1$. Причому тут епізод B_1 можна розглядати й як зв'язуючу партію на матеріалі другої теми головної.

Побічна партія не несе відчутного контрасту по відношенню до головної. Вона будується спочатку на діалогічному протиставленні ліричного мелодичного звороту кантиленного типу і початкової синкопованої першої теми ГП. Далі з'являється новий тематичний елемент: висхідні хроматичні ходи подвійними нотами.

Матеріал ПП плавно переходить до короткої ЗП, що будується на інтонаціях, що викликають асоціації з коливанням листя під легким вітерцем (нисхідні й висхідні квинтові ходи та повторювані тони у триольному русі чвертями) у скрипок на фоні нисхідного руху «порожніми» паралельними квінтами у віолончелі.

Замість розробки перша частина містить ліричний епізод, побудований на новому матеріалі, частково, однак, спорідненому з попереднім. Наприклад, початок епізоду продовжує ідею хорального викладу розділу **B** головної партії. До того ж подальший тематичний розвиток тут пов'язаний з

діалогічним протиставленням триолів чвертями з головної партії, нової ліричної теми, гамоподібного руху з розділу A_1 головної партії і висхідних хроматичних зворотів з подвійними нотами з побічної.

Наприкінці епізоду також задіяно і матеріал ЗП, але варіантно змінений: діатонічні квинтові ходи перетворюються на стрибки на дисонуючі інтервали: нони, зменшені септими.

Реприза за структурою повторює експозицію, але вона є тематичною, а не тональною. Наприклад, головна партія починається не *in C*, як в експозиції, а *in G*.

Завершує першу частину коротка кода на матеріалі головної партії, її початкової синкопованої інтонації. У заключному кадансі функцію домінантової гармонії, що передує заключному устою *C* виконує яскраве політональне сполучення: великий збільшений септакорд від *G* у скрипок і великого мажорного септакорду від *C* у альтів і віолончелі.

Скерцо у складній тричастинній формі представляє собою оригінальне поєднання пісенно-танцювального моторного матеріалу, прикрашеного бурдонними квінтами з прийомами імітаційної поліфонії, а також – з окремими тематичними елементами з першої частини: триольними фігурами, викладеними чвертями і восьмими.

Крайні розділи складено в нетиповому для скерцо розмірі 2/4, через що вона набуває певних рис польки або інших народних дводольних танців, а середній розділ, завдяки розміру 6/8 і специфічному характеру тематизму цілком вкладається в стилістику романтичних скерцо, а також має опосередковано відсилати до жанру тарантели.

Третя частина є ліричним центром циклу. Її написано у складній тричастинній формі зі скороченою репризою. Перший розділ має складну структуру простої двочастинної форми ($A\ B\ A_1\ B_1$), що, однак, ускладнена варіантним розвитком.

Тема *A* має діалогічну структуру: сольному експресивному речитативу віолончелі відповідають хоральні репліки всього квартету, що сприймається як протиставлення суб'єктивного і об'єктивного.

Тема *B* вперше проводиться у першій скрипці і будується на послідовності нисхідних квартових ходів, які потім плавно перетікають в нисхідні хроматичні ходи. Вдруге тема *A* проводиться в дещо трансформованому вигляді: вона зазнає тембрового варіювання, оскільки замість віолончелі викладається альтом та в іншій звуковисотній позиції – на квинту вище, а також розширюється за масштабами: матеріал альту підхоплюють інші інструменти, він ще раз викладається квартетним *tutti*, чого не було у першому проведенні теми.

Подібного варіювання із розширенням масштабів зазнає й матеріал *B*, що піддається секвентному розвитку, замість нисхідних хроматичних ходів восьмим в першому проведенні теми з'являються стрімкі висхідні хроматичні пасажі.

Середній розділ дещо рухливіший за темпом (*Andante* замість *Adagio* у першому розділі), він будується на розвитку однієї експресивної теми, що вперше викладається альтом і супроводжується хроматичними підголосками.

Репризу значно скорочено, в ній лише нагадуються теми *A* і *B*.

Фінал квартету побудовано у сонатній формі, в якій весь тематичний розвиток будується на матеріалі головної партії. Між темами головної та побічної партій немає яскравого контрасту, а у репризі побічна партія взагалі відсутня. Розробку майже повністю побудовано на матеріалі головної партії.

Завершується фінал стрімкою кодою, побудованою на жвавому русі шістнадцятих. Квартет вінчає гучне *tutti*, що стверджує тоніку тональний устій *C*, до якого, однак, додано тони *h*, *d*, *a* і *e*, завдяки чому виникає барвистий дисонантний гармонічний комплекс.

2.3. П'ятнадцятий квартет : драматургія циклу в світлі творчого синтезу

П'ятнадцятий квартет Е. Вілла-Лобоса написано у 1954 р. Це зразок зрілого стилю композитора. В цьому циклі поєднуються класичні традиції та новації, притаманні музиці XX ст. загалом та власному стилю Е. Вілла-Лобоса.

Квартет є чотиричастинним циклом, в якому зберігаються усі традиційні амплуа та драматургічні функції частин.

Перша – дієве сонатне *Allegro*, друга – лірично-споглядальна, третя – *Scherzo*, четверта – активний, дещо драматичний узагальнюючий фінал. Основні образні сфери циклу – це активний, дієвий, енергійний початок, що подекуди пов'язаний з модусом гри (наприклад, у скерцо, фіналі, також і перша частина не лишає відчуття драми або боротьби, а скорішу діалогу та концертного змагання між учасниками ансамблю); лірика, що часто є пов'язаною і з підвищеною експресією, схвильованістю висловлювання; лірико-споглядальна образність, що органічно поєднується з пасторальністю, пейзажною лірикою (друга частина циклу, особливо крайні розділи).

Звуковисотна організація Квартету в повній мірі відповідає тенденціям, що проявилися у цій сфері в XX столітті. У цьому творі немає ясно вираженого тонального центру, устою, навколо якого будується весь гармонічний план. Фактично фрагменти з вираженим тональним центром наявні лише у другій частині. В цілому в циклі композитор спирається на широко трактовану діатоніку або, у розвиваючих епізодах – на хроматизовані дисонантні вертикалі. Колористичне розуміння гармонії, безсумнівно, переважає над функціональним. Серед найбільш затребуваних у Квартеті гармонічних комплексів – вертикальні нашарування кварт або квінт. Так, наприклад, в першій частині циклу функцію своєрідного устою, ладової опори виконує вертикальне сполучення кварт (на початку частини – *c-f-h-e-a-d-g*) та квінт (заключне співзвуччя – *c-g-c-e-c-g-d-a*), що вписуються у “білоклавішний” звукоряд *C-dur* або *a-moll*.

Заключна гармонія першої частини може також бути трактованою як тональний устій *C-dur*, але з ускладненням доданими тонами *d* і *a*. Опора на квінтові співзвуччя спостерігається і в інших частинах. Наприклад, у другій частині вони виконують просторово-колористичну функцію, створюючи враження «відкритого повітря». Окрім того специфічним для цього циклу прийомом є завершення частин октавними унісонами. Так, друга частина завершується тоном *g*, третя – тоном *a*, фінал – знову тоном *c*. Тобто, як бачимо, загальний ладогармонічний план квартету можна позначити як *in C*.

Цікавим є фактурне оформлення тематизму в циклі. Великою є роль поліфонічного складу та певних елементів гетерофонії. Так, квартові та квінтові співзвуччя, про які вже згадувалось, часто подано в паралельному русі. Широко використовуються квартові дублювання (“стрічкове двоголосся”), особливо в партіях скрипок.

У партіях всіх інструментів у великій кількості використовуються подвійні ноти (частіше за все – з інтервалами кварта і квінти). Такий прийом квартетного письма разом із частим використанням високих регістрів у всіх інструментів та гострих або маркованих штрихів надає музичній тканині специфічного звучання: напруженого, дещо жорсткого, експресивного.

Поліфонічний виклад у Квартеті пов’язаний перш за все з імітаційною поліфонією. Вона широко використовується не лише у розробці першої частини, або у скерцо і фіналі, а й у другій частині. Наприклад, один з епізодів її середній розділ фактично представляє собою *fugato*. Е. Вілла-Лобос застосовує також і контрастну поліфонію. Так, в фіналі наявний дуже яскравий контрапункт двох тематичних елементів – експресивно-декламаційного у віолончелі і скерцозного у скрипок і альту.

Серед специфічних виконавських прийомів композитор широко використовує флажолети. У першому розділі другої частини вони виконують яскраво виражену колористичну функцію, створюючи відчуття легкої повітряної перспективи.

Композиційна логіка в Квартеті поєднує класичні принципи формоутворення (сонатність, тричастинність і т.д.) і фантазійне мислення Е. Вілла-Лобоса, яке виявляється, з одного боку, в певній плинності тематичних процесів, відсутності чітко виражених кадансів, меж між розділами форми, а з іншого – у багатотемності, швидкій зміні коротких епізодів, тобто – драматургії монтажу, а також, подекуди, у різновеликих масштабах цих епізодів, асиметричності форми.

Перша частина Квартету має сонатну форму, другу написано в складній тричастинній формі, де масштаби крайніх розділів зовсім нерівномірні (перший розділ має повноцінну тричастинну форму, а репризу скорочено втричі), а середній розділ представляє собою *fugato*. Скерцо написано у тричастинній репризній формі з кодою. Фінал має сонатну структуру з розробкою на новому матеріалі.

Сонатне *allegro* квартету відрізняється динамізмом, плинністю форми, багато в чому завдяки фактурному викладу, оскільки весь тематичний матеріал постійно імітується в партіях всіх інструментів, і якщо в одному голосі ритмічний рух зупиняється, то в цей самий час він продовжується в іншому. Гармонічний план відрізняється нестійкістю, дисонантністю, відсутністю чітко виражених кадансів.

Образний, темповий, тональний контраст між традиційними розділами сонатної форми максимально нівельовано. В першій частині домінують піднесена експресія та стрімка енергія, іноді з певними рисами танцювальності. Відсутність контрастів та чітких меж між розділами форми та імітаційність, що пронизує все *allegro* сприяють тому, що воно сприймається на одному диханні. При цьому перша частина квартету характеризується також і багатотемністю: зони як головної, так і побічної партій, як і розробка, представляють собою послідовність невеликих за масштабами тематичних утворень, що, ніби у каледоскопі, стрімко змінюють один одного і фактично проростають один з одного.

Друга частина квартету також будується за принципом похідності тематизму та монтажу коротких епізодів, що примхливо змінюють один одного.

Її композиційна структура є такою:

<i>Перший розділ</i>	<i>Середній розділ</i>	<i>Реприза</i>
Вступ – А (ц.1-2)	fugato (ц.6–8)	повторюється матеріал
В (ц. 2-3)		вступу та А першого розділу
С (ц.3–ц.6)		

У звуковисотній організації цієї частини зберігаються принципи білоклавішної діатоніки у співставленні з хроматикою, як це було в першій частині, опора на кварто-квінтові співзвуччя, застосовуються політональні та поліладові сполучення.

Щодо тематизму як другої, так і наступних частин квартету зазначимо також, що він є спорідненим із тематизмом першої частини не лише завдяки інтерваліці та гармонічному плану, а й завдяки ритміці: зокрема, в більшості тем присутні триолі чвертями або восьмими. Це також забезпечує тематичну цілісність циклу.

Скерцо вирішено досить традиційно. Воно має всі ознаки цього жанру і відповідної частини класичного сонатного циклу: швидкий темп, гострі, легкі штрихи (переважає *staccato*), тридольний розмір. Структура цієї частини, на відміну від попередніх, є досить ясною і симетричною. Тут Е. Вілла-Лобос дотримується складної тричастинної форми, де кожен з розділів має по два епізоди – *A* і *B* – з точною репризою та кодою на матеріалі тріо.

Серед характерних особливостей цієї частини – мелодика, що має схожість із матеріалом попередніх частин, перш за все завдяки наявності широких стрибків на дисонуючі інтервали, гармонія, що спирається на ті ж самі принципи організації, що й раніше – поєднання «білоклавішної» діатоніки (в крайніх розділах простежуються ознаки натурального і подекуди

гармонічного *C-dur*, натурального *a-moll*, дорійського *d-moll*) з хроматикою, дисонантна вертикаль (причому і цій частині на її утворення ще більше, ніж до цього впливають лінійно-поліфонічні закономірності), кварто-квінтові гармонії та септакорди як найбільш затребувані співзвуччя. На відміну від попередніх частин, основним устоєм, до якого тяжіє гармонічний рух є *a*. *In A*, власне, і завершується скерцо.

Фінал квартету відрізняється стрімким ритмічним рухом, ще більшою, ніж в попередніх частинах активністю гармонічного розвитку, більшою напруженістю гармонії та експресивністю мелодики. Характерною особливістю фіналу є також ще більш активне використання контрапунктичної техніки – не лише імітаційної поліфонії, а й контрастної, що приводить до більшої тематичної насиченості музичної тканини, «спресованості» музичних подій у часі.

Ладотональна драматургія квартету будується перш за все на протиставленні діатоніки, представленій перш за все звукорядами *C-dur* і *d-moll* та, відповідно, звукорядами споріднених тональностей, та хроматики – як без чіткого тонального центру, так і тої, що тяжіє до тонального центру *b-moll*. Остання є більш характерною для розробкових розділів як більш напружена і темна за колоритом.

Висновки до Розділу 2

Квартет №3 Е. Вілла-Лобоса – це твір, написаний у ранній період творчості композитора. Він поєднує досить типову для класико-романтичної традиції будову циклу із імпресіоністичною стилістикою.

Відповідно до класико-романтичних традицій твір має чотири частини, де на першій позиції – сонатне *allegro*, на другій – скерцо, на третій – повільна лірична частина, і завершує цикл активний моторний фінал.

Від традиції епохи романтизму йдуть такі особливості композиції, як спорідненість майже всіх тем циклу, їх походження з одного тематичного зерна (трихордової поспівки), наявність тематичних арок, оскільки теми

з першої частини звучать і в другій, і в третій, і в фінал, як це часто буває в романтичних сонатних циклах, повторюються теми усіх попередніх частин.

Вплив імпресіонізму відчувається перш за все у ладогармонічній сфері. По-перше, композитор притримується тональної основи висотної організації, але тональність трактовано вільно, поза традиційними для класичної музики функціональними зв'язками. Тобто, на перший план виходять лінійні зв'язки між тонами та барвисто-фонічні характеристики акордів. По-друге, у Квартеті містяться й характерні для імпресіоністичної гармонії моралізму – елементи пентатоніки, яка фактично є ладовою основою тематизму всього твору. По-третє, типовими постають й особливості використання деяких гармонічних засобів та фактурного викладу. У Квартеті широко застосовуються побічні септакорди, що є характерними для музики К. Дебюссі і М. Равеля, рух паралельними тризвуками/сектакордами, квінтові органні пункти, деякі інші колористичні прийоми (наприклад, акорди з тонів, які взято флажолетами). Окрім музично-мовних засобів, притаманних імпресіоністичним творам, в цій частині переважає лірично-споглядальний тон висловлювання: тут відсутні яскраві контрасти, конфлікти між темами головної та побічної партій, розробка не відрізняється напруженістю, в ній немає масштабних кульмінацій.

Разом із тим у Квартеті простежується й національний бразильський колорит. Тематизм другої та четвертої частин має виражену народно-танцювальну основу. Завдяки прийому гри *pizzicato* імітується гітарне звучання.

Одинадцятий квартет, з одного боку, містить прийоми, що були започатковані в Третньому квартеті, з іншого – за багатьма параметрами випереджує структурні та стилістичні знахідки Е. Вілла-Лобоса у П'ятнадцятому квартеті. За загальною композицією він також є зовні традиційним чотиричастинним циклом, де крайні частини написані у вільно трактованій сонатній формі, мають дієвий, інколи навіть дещо драматичний характер, в яких, як і в П'ятнадцятому квартеті, драматургія будується на

протиставленні енергійного, моторного і ліричного, напружено-експресивного тематизму, що також будується на широких ходах дисонуючими інтервалами, секундових інтонаціях, друга частина – скерцо, а третя – медитативна, лірично-споглядальна, з відтінком трагедійності.

Звуковисотна організація квартету, як раніше, будується на протиставленні м'якодисонантної діатоніки і гострої хроматики. Такий самий принцип буде задіяний і в П'ятнадцятому квартеті.

П'ятнадцятий квартет – це зразок зрілого стилю композитора. В цьому творі поєднуються класичні традиції та новації, притаманні музиці XX ст. загалом та власному стилю Е. Вілла-Лобоса. Квартет є чотиричастинним циклом, в якому зберігаються усі традиційні амплуа та драматургічні функції частин. Перша – дієве сонатне *Allegro*, друга – лірично-споглядальна, третя – *Scherzo*, четверта – активний, дещо драматичний узагальнюючий фінал. Основні образні сфери циклу – це активний, дієвий, енергійний початок, що подекуди пов'язаний з модусом гри (наприклад, у скерцо, фіналі, також і перша частина не лишає відчуття драми або боротьби, а скорішу діалогу та концертного змагання між учасниками ансамблю); лірика, що часто є пов'язаною і з підвищеною експресією, схвильованістю висловлювання; лірико-споглядальна образність, що органічно поєднується з пасторальністю, пейзажною лірикою (друга частина циклу, особливо крайні розділи).

Проте звуковисотна організація Квартету в повній мірі відповідає тенденціям, що проявилися у цій сфері в XX столітті. У Квартеті немає ясно вираженого тонального центру, устою, навколо якого будується весь гармонічний план. Фактичні фрагменти з вираженим тональним центром наявні лише у другій частині. В цілому в циклі композитор спирається на широко трактовану діатоніку або, у розвиваючих епізодах – на хроматизовані дисонантні вертикалі. Колористична функція гармонії, безсумнівно, переважає над функціональною, що важливо враховувати в процесі ансамблевої гри, відчувати красу фонізму вертикалі.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАННЯ КВАРТЕТІВ №№ 3, 11 ТА 15 Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА

3.1. Виконавські завдання квартету №3 Е. Вілла-Лобоса

Музика квартету №3 ставить перед виконавцями багато різноманітних завдань. Перше, що слід відмітити у цьому зв'язку, – це досить високий рієнь технічної складності кожної з партій. Домагаючись колористичної неповторності, тембрового урізноманітнення звучання, Е. Вілла-Лобос використовує досить незвичні прийоми фактурного викладу та гри на інструментах.

Перша із технічних складностей, з якими стикаються учасники ансамблю, – це гра подвійними нотами. Їх досить багато, наприклад, в партії віолончелі в першій частині. Причому це не лише квінти, але й інші інтервали: сексти, різноманітні дисонанси – тритони, септіми. До того ж, квінти у більшості випадків подано не на відкритих струнах. Це все разом виставляє великі вимоги до чистоти інтонування, не лише індивідуального, а й колективного, оскільки згадані інтервали є частиною загальної гармонічної вертикалі, яку повинні добре чути та чисто вибудовувати усі учасники ансамблю.

Якщо казати про техніку подвійних нот, то покажемо в цьому плані є також фрагмент фіналу, а саме – партія першої скрипки у коді. Загальний фактурно-гармонічний виклад тут – це рух паралельними секстакордами в партії скрипок.

Але в партії першої скрипки при цьому містяться мелодичні стрибки подвійними нотами (квінтами). Якщо враховувати, що темп є дуже швидким, і більшість інтервалів викладено не на відкритих струнах, то стає ясно, що цей епізод є дуже складним для виконання. Він потребує від скрипаля навичок чистого інтонування, ясного штриха та артикуляції в умовах

швидкої зміни струн (тобто повинна бути розвиненою техніка правої руки) та позицій (потребує хорошої техніки лівою руки).

Звертає на себе увагу також партія віолончелі в цьому є епізоді, в якій наявний фігурований органний пункт: вона виконує інтервали чистої октави та нони у швидкій ритмічній пульсації шістнадцятими. Відносно зручним для віолончеліста тут є те, що нижній тон цих інтервалів (с великої октави) припадає на відкриту струну.

Певну складність для виконання представляє супровід провідної мелодії у другій та четвертій частинах квартету. Йдеться про виконання подвійних нот з інтервалом секундою у досить високому темпі.

Окрім техніки подвійних нот, учасники квартету мають добре володіти й акордовою технікою. Так, у першій частині, в розробці, проведення теми ПП «прикрашаються» чотиризвучними акордами *pizzicato*, перед якими іноді наявні також тірати. Акорди мають прозвучати чисто, легко але досить яскраво, при цьому не перебиваючи основної мелодичної лінії.

Складним в плані акордової техніки є основний та середній розділи другої частини. Там зустрічаються не лише поодинокі чотиризвучні акорди у нюансі *ff* у всіх учасників ансамблю, а й тризвучні акорди у широкому розташуванні у першій скрипки в швидкій ритмічній пульсації восьмими, що супроводжують провідну тему, і тому мають звучати у вказаному композитором нюансі *pp* легко і невимушено.

Зрозуміло, що вказані вище складності потребують від музикантів ретельного підбору аплікатури, і не просто зручної, а й такої, що дозволить максимально чисто та ясно виконати вказані фрагменти.

Слід також додати, що різноманітність динамічних нюансів та штрихів у квартеті, якими викладаються подвійні ноти, потребує від виконавців не лише чистоти інтонування, а й вправного володіння смичком (зміни струн, чіткості та різноманітності артикуляції в різних динамічних нюансах).

Часто Е. Вілла-Лобос використовує й поліфонічний виклад, характерний навіть в більшій мірі для сольного виконавства ніж для ансамблевого. Так, в основному розділі другої частини використано фактурний прийом розшарування матеріалу партії скрипок та альта на мелодичний голос та акомпанемент. Мелодичний голос викладено повторюваними нотами (тривалості – восьмі з точкою), а акомпанемент – шістнадцятими, що рухаються інтервалом терцією.

Ця фактурна «коморка» імітаційно передається від другої скрипки до альта, а подекуди звучить у двох скрипок або у другої скрипки і альта одночасно, що створює додаткові ансамблеві складнощі, оскільки ця фігура повинна звучати у швидкому темпі ідеально синхронно, ідентично за штрихом, повинна вибудовуватися інтонаційно чиста гармонічна вертикаль.

У другій частині, імітуючи звучання народних струнно-щипкових інструментів, композитор широко використовує ще один специфічний прийом гри – *pizzicato* лівою рукою в одночасному поєднанні з грою смичком. У багатьох випадках цей прийом поєднується з технікою подвійних нот, наприклад, у супроводі основної теми як в основному, так і у середньому розділах.

Мелодію теми крайніх розділів другої частини також викладено із використанням цього прийому.

Ще один специфічний технічний прийом – це поєднання *glissando* з подвійними нотами, наприклад, в ц. 4 в другій частині в партії віолончелі, в ц. 2 – в партії альта.

Зауважимо, що в деяких випадках у другій частині композитор чергує у подвійних нотах гру на відкритій та закритій струнах задля досягнення певного колористичного ефекту.

В багатьох випадках прийом глісандування подвійними нотами поєднується також і з *pizzicato* лівою рукою, зазвичай на тому тоні, до якого йде висхідне *glissando* (наприклад, у ц. 2 другої частини, в партії альта).

Ще зауважимо, що окрім навичок чистого інтонування подвійних нот та акордів і виникаючих на їх основі гармонічних комплексів, тобто чистоти вертикалі, тематизм квартету вимагає від виконавців і чистого інтонування горизонталі, оскільки в мелодиці твору присутні не лише елементи діатонічних ладів, а й хроматизми, рух на дисонуючі інтервали. Відсутність ясно вираженого тонального центру та функційних зв'язків зумовлює наявність несподіваних, часто незвичних для слуху, вихованого у класичній традиції, гармонічних переходів, які мають бути почутими та проінтонованими музикантами.

Крім вказаних вище видів техніки та прийомів гри, учасники ансамблю мають володіти навичками виконання швидких пасажів, мелодичних і гармонічних фігурацій, в тому числі баріолажних, тобто усіма базовими технічними формулами, на яких будується й музика класико-романтичної традиції.

Окрім віртуозно-технічного матеріалу в квартеті багато й кантিলени; звісно, виконавці мають володіти нею досконало, що передбачає наявність навичок грамотного розподілу смичка, виразного вібрато.

Нарешті, кожен учасник ансамблю повинен вміти видобувати зі свого інструмента багато різноманітних тембрових барв, вміти уніфікувати або, навпаки, урізноманітнювати звучання інструменту в різних регістрах. Зазначимо тут, що в музиці, яка ґрунтується на імпресіоністичній стилістиці, як квартет Е. Вілла-Лобоса, конкретні темброві барви і, відповідно, способи звуковидобування, зазвичай залежать від гармонічного плану.

Перелічені вище виконавські завдання стосувалися здебільшого кожної окремої партії та набору вмінь кожного окремого музиканта, але Квартет ставить перед виконавцями й низку складних ансамблевих завдань.

Про чисте інтонування вертикалі та горизонталі вже було сказано.

Окрім цього, в багатьох епізодах квартету, особливо у першій та третій частинах дуже важливо досягати тембрової та динамічної рівноваги там, де два чи більше інструменти дублюють одну мелодичну лінію. Важливою тут є

і штрихова єдність. Також, у першій частині, наприклад, вже в перших тактах, дуже важливим є дотримання усіх пауз або тривалостей, і їх синхронне виконання, оскільки це прямо впливає на виразність музики.

В усіх частинах квартету, але особливо в першій і в третій, гранично важливим є досконале знання не лише своєї партії, а й усієї партитури через переважно велику кількість поліфонічних прийомів у квартетному письмі, зокрема, імітацій. Тому всі учасники квартету повинні точно знати, коли й як вони продовжують музичну думку, викладену партнером. Імітаційні перегукування інструментів повинні звучати без жодних зупинок у русі музичної тканини, максимально плинно.

Дуже важливим у цьому зв'язку є й те, з яким фразуванням, яким штрихом виконується той чи інший тематичний матеріал різними учасниками ансамблю. В умовах імітаційної поліфонії ці параметри виконання повинні бути ідентичними.

Імітаційна поліфонія вимагає від учасників ансамблю також розуміння того, коли тематичний матеріал їх партії є рельєфом, а коли фоном, що веде за собою вміння залежно від цього швидко міняти темброво-динамічний план виконання.

Ще одну групу ансамблевих завдань у цьому квартеті становлять ритмічні складності. Це виражається в наявності поліритмічних напластувань, синкопованих фігур, великої кількості залігованих нот. Останні, якщо вони припадають на сильні долі мають бути показані за допомогою вібрації, зміни смичка, щоб всі учасники ансамблю відчували метроритмічну пульсацію.

В плані поліритмії, найбільш складним є основний розділ другої частини, де в одночасному вертикальному поєднанні у розмірі 6/8 звучать восьмі з точкою, шістнадцятими, що поєднані у групи по три (але не триольні) та квартолі шістнадцятими.

Звичайно, технічні складнощі повинні бути підпорядковані певній виконавській концепції всього цілого, яка, у випадку з таким специфічним інструментальним складом як струнний квартет, що є фактично оркестром в мініатюрі з одного боку і ансамблем солістів – з іншого, може цілком сформуватися лише у процесі стабільної спільної репетиційної роботи колективу.

3.2. Квартет № 11 Е. Вілла-Лобоса – крок до спрощення виконавських завдань

Виконавські завдання Одинадцятого квартету є подібними до задач попереднього твору. Це і чисте інтонування хроматичних інтервальних ходів, особливо в високих позиціях, і робота над якісним виконанням подвійних нот, і фактурні, і ритмічні складнощі.

Маємо, однак, зауважити, що в певних відношеннях складність і окремих партій, і ансамблевих завдань є значно меншою, ніж, в Третьому або П'ятнадцятому квартетах. Тут, наприклад, практично немає епізодів із яскраво вираженою поліритмією, як це було в попередньо розглянутих творах. Також значно меншою є і кількість подвійних нот або флажолетів, і в цілому квартетна фактура в цьому циклі є значно прозорішою і не такою складною і витонченою, ніж у Третьому і П'ятнадцятому квартетах.

3.3. Вплив еволюційних процесів на виконавські прийоми Квартету № 15

Квартет висуває перед виконавцями деякі специфічні завдання. Головне з них – чисте інтонування складних інтервальних послідовностей та вибудовування чистих акордових вертикалей. Цього можна домогтися перш за все якщо розуміти ладотональну природу тематизму і функційні зв'язки між співзвуччями. Для цього виконавцям слід ретельно проаналізувати гармонічний план квартету, не обмежуватися лише вивченням своєї партії, але й опрацьовувати всю партитуру, граючи гармонічні вертикалі, що

утворюються на фортепіано, вслухуватись у звучання різних гармоній, звертаючи увагу на їх зміни та на їх барвисто-фонічні характеристики.

Серед інших специфічних виконавських завдань – чисте інтонування у високих позиціях, володіння гострими штрихами, кантиленою, технікою виконання флажолетів.

Певну складність становить поліритмія, що зустрічається в багатьох епізодах квартету, хоча одночасне виконання триольного і дуольного ритму досить швидко опановується досвідченими музикантами.

Ще одну важливу складову в роботі над цим циклом становить робота над поліфонією. Учасникам квартету важливо розуміти, який матеріал є на даний момент рельєфним, а який фоновим, другорядним компонентом. Слід також досягати однорідного інтонування матеріалу, що імітується в партіях різних інструментів. Важливо також вміти вибудовувати динамічні хвилі, що виникають за рахунок імітаційного розвитку тематичного матеріалу.

Найвідомішими виконавцями розглянутих у цьому науковому дослідженні квартетів є *Cuarteto Latinoamericano*. Це один із найвідоміших світових струнних квартетів і вже понад тридцять п'ять років є провідним прихильником латиноамериканської музики у цьому жанрі. Створений у Мексиці в 1982 році, Квартет широко гастролював по всій Європі, Північній та Південній Америці, Ізраїлю, Китаю, Японії та Новій Зеландії. Вони провели прем'єру понад сто творів, написаних для них, і продовжують впроваджувати в жанр нових та занедбаних композиторів. Лауреати двох латинських Греммі за найкращі класичні записи, вони також були нагороджені престижною *Diapason D'Or*; були визнані премією асоціації мексиканської музичної критики та отримали три нагороди від *Chamber Music America / ASCAP*.

Членами Квартету Латиноамерикано є троє братів Бітран: скрипалі Саул та Арон та віолончеліст Альваро, а також альтист Хавієр Монтельє. Почали вони свій творчий шлях із творів Моцарта, Бетховена, Брамса, Бородіна, Равеля та інших.

Вони записали понад 80 компакт-дисків, включаючи майже весь репертуар Латинської Америки для струнного квартету.

Шостий диск, який складався із творів Е. Вілла-Лобоса, із його 17 струнних квартетів, був номінований на «Греммі» та «Латинське Греммі» за найкращий запис камерної музики. Твір «Танці інків» Габрієли Лені Франк (американської піаністки та композитора сучасної класичної музики), записаний Квартетом Латиноамерикано з Мануелем Барруеко, отримав латинську «Греммі» 2009 року за кращу нову латинську композицію.

Сформований у Мексиці в 1981 році, Квартет Латиноамерикано, з 1987 по 2008 рік знаходився в Університеті Карнегі Меллона в Пітсбурзі. Вони співпрацювали з багатьма артистами, зокрема віолончелістами Яносом Старкером та Єгудою Ханані, піаністами Сантьяго Родрігесом, Кіпрієном Кацарісом, Ітамаром Голаном та Рудольфом Бухбіндером, тенором Рамоном Варгасом та гітаристами Нарцисо Йепесом, Шароном Ісбіном, Девідом Таненбаумом та Мануелем Барруеко. Під егідою *Sistema Nacional de Orquestas*, Квартет створив Латиноамериканську академію для струнних квартетів, що базується в Каракасі.

Інтерпретація Квартетів №№ 3, 11 та 15 постає взірцем для виконавців, що оберуть ці твори. Перше, що хотілось би зазначити, це вміння виконавців знаходитися в ансамблі, вони точно дотримуються динамічних відтінків, штрихів, вибудовують фразування так, що всі учасники знаходяться в балансі. Натомість, кожна окрема партія озвучена, в ній чітко прослуховується тематизм квартетів.

Висновки до Розділу 3. Незважаючи на те, що Квартет № 3 написаний в ранній період, він має досить високий рівень технічної складності, що стосуються як кожного окремого музиканта, так і ансамблю в цілому. Домагаючись колористичної неповторності, тембрової різноманітності звучання, Е. Вілла-Лобос використовує різні прийоми фактурного викладу та виконавських прийомів.

Серед перших слід позначити високий рівень складності окремих партій. Кожен з учасників ансамблю повинен досконало володіти такими видами техніки як подвійні ноти, акорди (трьох- та чотирьохзвучні), *glissando* (в тому числі подвійними нотами), чергування відкритих та закритих струн, гра *pizzicato* лівою рукою, флажолети, технікою виконання швидких пасажей, арпеджіо.

Окрім віртуозних складнощів квартет вимагає від музикантів і навичок співу на інструменті, володіння різними темброво-регістровими барвами, різними прийомами звуковидобування.

З ансамблевих складнощів слід назвати досягнення динамічної рівноваги, штрихової єдності, адекватне відтворення поліфонічної тканини, а також – велику кількість епізодів з поліритмією.

З огляду на це, виконавцям необхідно досягти відносно чистотого виконання вертикальних співзвуч у творі; виникає проблема й чистого інтонування горизонталі, оскільки в мелодиці твору присутні не лише елементи діатонічних ладів, а й хроматизми, рух на дисонуючі інтервали. Відсутність ясно вираженого тонального центру та функціональних зв'язків зумовлює наявність несподіваних, незвичних для слуху, вихованого у класичній традиції, гармонічних переходів, які мають бути почутими та проінтонованими музикантами.

Серед специфічних виконавських завдань П'ятнадцятого квартетів – чисте інтонування хроматичних інтервальних послідовностей і побудова чистих акордових вертикалей. Для цього виконавцям слід ретельно проаналізувати гармонічний план твору, не обмежуватися лише вивченням своєї партії, опрацьовувати всю партитуру, граючи гармонічні вертикалі, що утворюються, на фортепіано, вслухуватись у звучання різних гармоній, звертаючи увагу на їх зміни та на барвисто-фонічні характеристики. Серед складнощів, що були характерні вже для раннього періоду творчості та посилилися у Квартеті № 15 можна назвати чисте інтонування у високих

позиціях, володіння гострими штрихами, кантиленою, технікою виконання флажолетів.

На цьому тлі Одинадцятий квартет дещо виділяється, оскільки з точки зору виконання він є дещо простішим, ніж Третій та П'ятнадцятий, його фактура є значно прозорішою, поліритмічні епізоди практично відсутні.

Еволюція квартетного жанру в творчості Е. Вілла-Лобоса пов'язана не стільки зі змінами у музичній стилістиці (ладогармонічних особливостей, ритміки, композиційних принципів), скільки з рухом від складного та примхливого, витонченого ансамблевого письма Третього квартету до значно прозорішої, ніж у ранніх творах, врівноваженої, але все одно винахідливо вирішеної поліфонічної, «текучої» і «співочої» квартетної фактури Одинадцятого і П'ятнадцятого.

ВИСНОВКИ

Ейтор Вілла-Лобос – видатний бразильський композитор, диригент, фольклорист, педагог і музично-громадський діяч. З одного боку, він отримав європейську освіту і мав вплив на молоді генерації композиторів, його музика ввібрала в себе як кращі досягнення європейської класичної музики, так і провідні новації музики XX століття, зокрема, в його музиці відчувається істотний вплив імпресіонізму (музики К. Дебюссі, М. Равеля), естетичних принципів французької «Шістки». Відношення до фольклору, втілення його основних рис у поєднанні з особливостями музики XX століття, споріднює його з Бартоком і Стравінським. З останнім його пов'язує і те, що він віддав день і неокласичним тенденціям музики XX століття. З іншого боку, його творчість узагальнила найтипівіші риси народної музики, якою композитор захоплювався з дитинства. Завдяки цьому він став засновником бразильської національної композиторської школи.

Камерно-інструментальна творчість Е. Вілла-Лобоса є багатою і різноманітною за жанрами та інструментальним складом; вона відображає усі типові риси стилю композитора. Разом із тим, більшість творів з цієї сфери є маловідомими у нашій країні і недостатньо вивченими у вітчизняному музикознавстві. Виняток складають Сонати-фантазії для скрипки і фортепіано, фортепіанні і гітарні твори, що досить часто виконуються як концертуючими виконавцями, так і учнями, студентами музичних навчальних закладів. Проте квартети митця займають чільне місце у його творчості, демонструють еволюцію його стилю. Теоретичне обґрунтування особливостей цього жанру в добутку композитора дозволить не тільки популяризувати його твори, а й допомогти виконавцям зрозуміти особливості роботи з ними.

Таким чином, у першому розділі дослідження представлені особливості становлення твочної особистості Е. Вілла-Лобоса, розглядаються дослідження, посвячені його життю та творчості, деяким опусам. У другому розділі

розглянуто жанрово-стилістичні особливості квартетів, у третьому – виконавські особливості Третього, Одинадцятого та П'ятнадцятого струнних квартетів.

Будова циклу, його ладогармонічні особливості та специфіка фактурного викладу Квартету № 3 свідчать, з одного боку, про засвоєння композитором класико-романтичних традицій, з іншого – про вплив імпресіонізму. Структура Квартету є традиційною. Він складається з чотирьох частин: перша, *Allegro non troppo*, – побудована у сонатній формі; друга, *Molto vivo*, – виконує функцію скерцо; третя, *Molto adagio*, – є ліричним центр циклу; четверта, *Allegro con fuoco*, – моторний узагальнюючий фінал. Слід зауважити, що драматургія твору спирається на принцип лейтінтонаційності, що бере свій початок від монотематизму в романтичній традиції (Г. Берліоз, Ф. Ліст). Більшість його тем виростають з початкової трихордової поспівки, якою відкривається перша частина, що має пентатонну основу. До того ж, цикл має досить велику кількість тематичних арок, а фінал синтезує весь тематичний матеріал попередніх частин.

Вплив імпресіонізму відчувається у ладо-гармонічних та фактурних особливостях квартету. По-перше, композитор притримується тональної основи висотної організації, але тональність трактовано вільно, поза традиційними для класичної музики функціональними зв'язками. Тобто, на перший план виходять лінійні зв'язки між тонами та барвисто-фонічні характеристики акордів. По-друге, у Квартеті містяться й характерні для імпресіоністичної гармонії моралізму – елементи пентатоніки, яка фактично є ладовою основою тематизму всього твору. По-третє, типовими постають й особливості використання деяких гармонічних засобів та фактурного викладу. У Квартеті широко застосовуються побічні септакорди, що є характерними для музики К. Дебюссі і М. Равеля, рух паралельними тризвуками/сектакордами, квінтові органні пункти, деякі інші колористичні прийоми (наприклад, акорди з тонів, які взято флажолетами). Окрім музично-мовних засобів, притаманних імпресіоністичним творам, в цій частині

переважає лірично-споглядальний тон висловлювання: тут відсутні яскраві контрасти, конфлікти між темами головної та побічної партій, розробка не відрізняється напруженістю, в ній немає масштабних кульмінацій.

Разом із тим, Квартет № 3 має й національне коріння. Тематизм другої та четвертої частин є близьким до бразильських народних танців. До того ж, у другій частині та у фіналі використано прийом *pizzicato*, гру подвійними нотами в інтервал секунди, що нагадують звучання струнно-щипкових інструментів, наприклад, гітари із її характерними призвуками.

У Квартеті № 11 (1947), з одного боку, наявні прийоми, що були використані у Третьому квартеті, з іншого – намічені риси у будові циклу, трактуванні форми, типах викладу тематизму й способах його розвитку, звуковисотній організації і окремих прийомах ансамблевого письма, що будуть характерними для Квартету № 15¹. Зокрема, в Квартеті № 11, засадничу роль має імітаційна техніка; композитор також застосовує *fugato* в розробці фіналу. Особливо органічно використана імітаційна і контрапунктична техніки, котрі застосовуються у ліричній (III-й) частині, де тематизм побудовано за принципом безперервної мелодії, що передається від інструмента до інструмента. Особливої виразності досягається завдяки діалогу між сольними репліками віолончелі і хоральним *tutti* ансамблю, що втілює протистояння об'єктивного і суб'єктивного начал.

Найбільш оригінальною частиною є скерцо, яке вирізняється як від аналогічної частини П'ятнадцятого квартету, так і від традиційного трактування цієї частини в сонатних циклах. В ньому використовується розмір 2/4, а сама форма трактується досить вільно з динамізованою репризою. Тріо будується на підкреслено діатонічній темі пісенно-

¹ За загальною композицією це також зовні традиційний чотиричастинний цикл, проте його крайні частини написані у вільно трактованій сонатній формі, досить дієвого, інколи навіть дещо драматичного характеру, в них, як і в П'ятнадцятому квартеті, драматургія будується на протиставленні енергійного, моторного і ліричного, напружено-експресивного тематизму, що також будується на широких стрибках на дисонуючі інтервали, друга частина – скерцо, а третя – медитативна, лірично-споглядальна, з відтінком трагедійності. Багато в чому подібним до П'ятнадцятого квартету є трактування форми кожної з частин. В усьому циклі спостерігаємо таку ж тематичну плинність, динамізацію форми завдяки вуалюванню кадансів, плавні переходи від одного розділу до іншого, інтонаційну спорідненість більшості тем квартету між собою.

танцювального характеру, яка нагадує навіть не бразильський, а скоріше європейський фольклор. Своєрідність проявляється й у звуковисотній організації, оскільки тут застосовується розширений *C-dur*, тоніку якого ускладнено побічними тонами. Гармонічний розвиток будується на протиставленні діатоніки і гостродисонантної хроматики.

Багато із зазначених прийомів будуть притаманні для майбутніх творів, зокрема, Квартету № 15 (1954). Це зразок зрілого стилю композитора. В ньому поєднуються класичні традиції та новації, притаманні як власному стилю Е. Вілла-Лобоса, так і музиці ХХ ст. загалом. Квартет є чотиричастинним циклом, в якому зберігаються усі традиційні ампула та драматургічні функції частин. Проте звуковисотна організація Квартету в повній мірі відповідає тенденціям, що проявилися у цій сфері в ХХ столітті. У Квартеті немає ясно вираженого тонального центру, устою, навколо якого будується весь гармонічний план. Фактичні фрагменти з вираженим тональним центром наявні лише у другій частині. В цілому в циклі композитор спирається на широко трактовану діатоніку або, у розвиваючих епізодах – на хроматизовані дисонантні вертикалі. Колористична функція гармонії, безсумнівно, переважає над функціональним. Важливу роль в тематичній організації квартету має імітаційна поліфонія. Вона широко використовується не лише у розробці першої частини, або у скерцо і фіналі, а й у другій частині.

Еволюційні процеси у квартетній творчості Е. Вілла-Лобоса необхідно враховувати при виконанні творів, оскільки на кожному з етапів музиканти зіштовхуються з новими труднощами. Зокрема, вже Квартет № 3, написаний в ранній період, має досить високий рівень технічної складності кожної з партій. Домагаючись колористичної неповторності, тембрової різноманітності звучання, Е. Вілла-Лобос використовує різні прийоми фактурного викладу та виконавських прийомів.

Перша із технічних складностей, з якими стикаються учасники ансамблю, – це гра подвійними нотами. Такий прийом використовується повсюдно. Це й рух квінтами, секстами, тритонами, септімами, що виставляє великі вимоги до чистоти інтонування, не лише індивідуального, а й колективного, оскільки згадані інтервали є частиною загальної гармонічної вертикалі, яку повинні добре чути та чисто вибудовувати усі учасники ансамблю.

Учасники квартету мають добре володіти й акордовою технікою. Такі складності потребують від музикантів ретельного підбору аплікатури, такої, що дозволить максимально чисто та ясно виконати низки акордових послідовностей.

Окрім проблеми чистоти виконання вертикальних співзвуч у творі виникає й проблема чистого інтонування горизонталі, оскільки в мелодиці твору присутні не лише елементи діатонічних ладів, а й хроматизми, рух на дисонуючі інтервали. Відсутність ясно вираженого тонального центру та функціональних зв'язків зумовлює наявність несподіваних, незвичних для слуху, вихованого у класичній традиції, гармонічних переходів, які мають бути почутими та проінтонованими музикантами.

Провідним аспектом в багатьох частинах квартету (особливо у першій та третій) стає досягнення виконавцями тембрової та динамічної рівноваги там, де два чи більше інструменти дублюють одну мелодичну лінію, що вимагає точної штрихової єдності.

Важливим для виконавців є врахування поліфонічних прийомів, застосованих в квартеті, зокрема, імітацій. Це вимагає від музикантів знання не лише своєї партії, а й усієї партитури. Тому всі учасники квартету повинні точно знати, коли й як вони продовжують музичну думку, викладену партнером. Імітаційні перегукування інструментів повинні звучати без жодних зупинок у русі музичної тканини, максимально плинно. Більш того, необхідно враховувати з яким фразуванням, яким штрихом виконується той

чи інший тематичний матеріал різними учасниками ансамблю. В умовах імітаційної поліфонії ці параметри виконання повинні бути ідентичними.

Ще одну групу ансамблевих завдань у цьому квартеті становлять ритмічні складності. Це виражається в наявності поліритмічних нашарувань, синкопованих фігур, великої кількості залігованих нот. Останні, якщо вони припадають на сильні долі мають бути показані за допомогою вібрації, зміни смичка, щоб всі учасники ансамблю відчували метроритмічну пульсацію.

Квартет № 11 загострює перед виконавцями такі завдання, як чисте інтонування хроматичних інтервальних ходів, особливо в високих позиціях. Проте в певних відношеннях складність і окремих партій, і ансамблевих завдань є значно меншою, ніж, в Третьому квартеті. Тут, наприклад, практично немає епізодів із яскраво вираженою поліритмією, значно менша кількість подвійних нот або флажолетів, а фактура в цьому циклі є значно прозорішою.

У Квартеті № 15 окрім перерахованих вище складностей додається розуміння ладотональної природи тематизму і функціональних зв'язків між співзвуччями. Для цього виконавцям слід ретельно проаналізувати гармонічний план твору, не обмежуватися лише вивченням своєї партії, а опрацьовувати всю партитуру, граючи гармонічні вертикалі, що утворюються, на фортепіано, вслухуватись у звучання різних гармоній, звертаючи увагу на їх зміни та на барвисто-фонічні характеристики. Серед складнощів, що були характерні вже для раннього періоду творчості та посилилися у Квартеті № 15 можна назвати чисте інтонування у високих позиціях, володіння гострими штрихами, кантиленою, технікою виконання флажолетів.

Певну складність становить поліритмія, що зустрічається в багатьох епізодах квартету, хоча одночасне виконання триольного та дуольного ритму досить швидко опановується досвідченими музикантами.

Ще одну складову стилю квартетного письма Е.Вілла-Лобоса становить робота над поліфонією. Учасникам квартету важливо розуміти, який матеріал є на даний момент рельєфним, а який фоновим, другорядним компонентом. Слід також досягати однорідного інтонування матеріалу, що імітується в партіях різних інструментів. Важливо також вміти вибудовувати динамічні хвилі, що виникають за рахунок імітаційного розвитку тематичного матеріалу.

Список використаних джерел

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва, 1965. 274 с.
2. Ветлицына И. Эйтор Вилла-Лобос. Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/villa.html> (дата звернення: 07.02.2018).
3. Гинзбург М. История скрипичного искусства. Москва, 1990. Вып. 1. 303 с.
4. Грищенко Е. В. Струнные квартеты А.К. Глазунова: к проблеме текстологического изучения творческого наследия композитора : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства – 17.00.02. Санкт-Петербург, 2011. URL : <https://www.dissercat.com/content/strunnye-kvartety-ak-glazunova> (дата звернення: 14.03.2018).
5. Данченко Н. Г. Специфіка комунікації у квартетній творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2011. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00580246_0.html (дата звернення: 23.03.2019).
6. Дехтяренко Е. В. Квартеты Д. Д. Шостаковича. Стил и исполнительские принципы : автореф. дисс. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.02. Магнитогорск, 2009. URL : <https://www.dissercat.com/content/kvartety-dd-shostakovicha-stil-i-ispolnitelskie-printsipy> (дата звернення 3.04.2018).
7. Жабина Л. Особенности преломления европейской гармонии в творчестве Э. Вилла-Лобоса «доевропейского» периода (на примере Сонаты-фантазии №1). *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2010. Вип. 31. С. 147–152.
8. Зайцев Г. С. Полифоническая техника в струнных квартетах Н.Я. Мясковского : автореф. дисс. канд. Мистецтвознавства: 17.00.02. Москва, 2013.

- URL : <https://www.dissercat.com/content/polifonicheskaya-tekhnika-v-strunnykh-kvartetakh-nya-myaskovskogo> (дата звернення: 9.04.2018).
9. Криштофович В. Сложное сыграли с легкостью : в Киеве выступил Kronos Quartet. Коммерсантъ. Украина. 2013. 8 июля (№ 111). С. 4.
 10. Лейбіна А. В. Гітара у творчості Е. Вілла-Лобоса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти : зб. наук. праць*. Харків, 2009. Вип. 23. С. 103–111.
 11. Малинников В. Фортепианные сюиты «Мир ребенка» Э. Вилла-Лобоса. *Э. Вилла-Лобос. Пьесы для фортепиано*. Москва, 1972. Вып. 1. С. 3–5.
 12. Мариз В. Эйтор Вилла-Лобос. Жизнь и творчество. Ленинград, 1977. 147 с.
 13. Николаев А., Вайсброд М. Эйтор Вилла-Лобос. *Вилла-Лобос. Избранные нетрудные пьесы для фортепиано*. Москва, Музгиз, 1963. 43 с.
 14. Оганесян Е. Монолог поклонника : о квартете им. Комитаса. *Советская культура*. 1985. 3 янв. С. 5.
 15. Понятовский С. Вопросы музыкальной педагогики. Москва, 1987. Вып. 8. 137 с.
 16. Прокопчук А. В. Квартетное творчество композиторов Беляевского кружка: историческое значение, преломление художественных тенденций эпохи : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства. 24.00.01. Владивосток, 2006. URL : <https://www.dissercat.com/content/kvartetnoe-tvorchestvo-kompozitorov-belyaevskogo-kruzhka-istoricheskoe-znachenie-prelomlenie> (дата звернення: 13.05.2018).
 17. Рубцова Д. А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен *Южно-российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону, 2017. URL : <https://cyberleninka.ru/article/v/strunnyy-kvartet-kak-zhanrovo-stilevoy-fenomen> (дата звернення 6.05.2018).
 18. Севостьянова Л. В. Метаморфозы жанра вальса в квартетах Д. Д. Шостаковича. *Манускрипт*, 2016. URL :

- <https://cyberleninka.ru/article/n/metamorfozy-zhanra-vals-v-kvartetah-d-d-shostakovicha> (дата звернення 14.05.2018).
19. Сигети Ж. Воспоминания и заметки скрипача / общая ред., вступ. статья и коммент. Л. Гинзбурга. Москва, 1969. 306с.
 20. Сокольвяк Н. Л. Индивидуальное и коллективное в квартетном музицировании: исполнительский и педагогический аспекты. *Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование»*. 2017. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnoe-i-kollektivnoe-v-kvartetnom-muzitsirovanii-ispolnitelskiy-i-pedagogicheskiy-aspekty> (дата звернення: 19.09.2019).
 21. Сотникова А. Стилиевые проекции фортепианного творчества Э. Вилла-Лобоса. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань, 11-13 травня 2010 року*. Харк. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. С. 125–132.
 22. Федотова В. Вилла-Лобос. *Музыка XX века, 1890-1945*. Москва, 1987, ч. 2, кн. 5. А. С. 316–334.
 23. Федотова В. Н. К вопросу о тематизме «Бразильских бахиан» Э. Вилла-Лобоса. *Музыка стран Латинской Америки*. Москва, 1983. С. 126–136.
 24. Фецак Н. Струнний квартет та його місце в жанровій системі виконавства: історичний аспект. URL : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=680340> (дата звернення: 24.10.2019).
 25. Фецак Н. Виконавська інтерпретація засобів виразності у Партититі №3 для струнно-смічкового квартету М. Скорика. *Київське музикознавство*. Київ, 2011. Вип. 38. С. 217–230.
 26. Фецак Н. М.Салонність як фактор розвитку українського квартетного жанру. *Вісник Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв України*. 2011. № 4. С. 191–194.

- 27.Флеш К. Искусство скрипичной игры / вступ. статья, ред. перевода, комментар. и доп. К.Фортунатова. Москва, 1964. 274 с.
- 28.Шевлякова Е. «Музыкальное приношение» из Бразилии: «Бахианы» Э. Вилла-Лобоса. *Старинная музыка сегодня*: Материалы науч.-практ. конф. Ростовская гос. конс. им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2004. С. 246–252.
- 29.Юзефович Ю. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. Москва, 1985. 351 с.
- 30.Ямпольский А. К вопросам развития скрипичной техники. Штрихи. *Проблемы музыкальной педагогики*. Москва, 1981. 184 с.
- 31.Heitor Villa-Lobos - String Quartet No. 3 (1916) "Quarteto de pipocas". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NdWK60aDlE0&t=1121s> (accessed: 6.09.2019).
- 32.Heitor Villa-Lobos - String Quartet No. 11 (1947). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h0lHtFOsq7U&t=1404s> (accessed: 25.09.2019).
- 33.Heitor Villa-Lobos - String Quartet No. 15 (1954). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3FG1UW_5bv0 (accessed: 4.10.2019).