

Цитування:

Чистова О. О. Четверта з «Бразильських бахіан» Е. Вілли-Лобоса в контексті поліфонізму ХХ сторіччя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 349–355.

*Чистова Ольга Олексіївна,
концертмейстер Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
irbis1907@gmail.com*

Chystova O. (2024). The Fourth of "Brazilian Bachians" by E. Villa-Lobos in the Context of Polyphonicism of the 20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 349–355 [in Ukrainian].

ЧЕТВЕРТА З «БРАЗИЛЬСЬКИХ БАХІАН» Е. ВІЛЛИ-ЛОБОСА В КОНТЕКСТІ ПОЛІФОНІЗМУ ХХ СТОРІЧЧЯ

Мета роботи виявлення особливостей поліфонічного мислення Е. Вілли-Лобоса за угрунтуванням його у старовинній поліфонії, показовій для мислення ХХ століття, що своєрідно представлене в його 4-ій Бразильській бахіані для фортепіано. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід, як він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, А. Соколової, ін.), а також з опорою на розробки фортепіанного виконавства одеської школи (праці Л. Шевченко, Т. Левицької, інших науковців). **Наукова новизна** зумовлена оригінальністю підходу до фортепіанної специфіки бразильського майстра, що явно відображала традиції піанізму французької школи, дотичні до чембальної техніки Й. С. Баха, з ім'ям якого зв'язана назва творів. **Висновки.** Бахіанство Вілли-Лобоса органічно пов'язане з традиціями ранньобарокової інструменталістики, яка у першій половині XVIII сторіччя, тобто в добу Й. С. Баха, була явно базовою у європейському музичному обсягу. Традиції Бразилії, у професійній сфері пов'язані з мистецтвом романських країн, що виростають із культури європейського Ренесансу, вокальний спів і клавирна гра, споріднена з культурою струнних щипкових інструментів, була базисом інструментального мистецтва. Окрім форм імітаційної поліфонії, в Бахіанах фігурують більш ранні виявлення контрастної поліфонії канцонно-кантового призначення, що живили інструменталізм ансамблевої сонатності і які концентруються у вигляді сонати-концерту ранньобарокових типологій в Четвертій бахіані. І остання безпосередньо дотична до сакральної танцювальності, що фігурує в багатьох Бахіанах і має основу у старохристиянській церковності, органічній за значущістю Старокатолицтва у Бразилії.

Ключові слова: поліфонізм, поліфонізм ХХ сторіччя, музичний стиль, клавирність у фортепіанній грі, жанр в музиці, бахіана.

Chystova Olga, Concertmaster, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

The Fourth of "Brazilian Bachians" by E. Villa-Lobos in the Context of Polyphonicism of the 20th Century

The purpose of the work is to identify the features of E. Villa-Lobos' polyphonic thinking based on its foundation in ancient polyphony, indicative of the thinking of the 20th century, which is uniquely presented in his 4th Brazilian Bachiane for piano. **The methodological basis** of the research is the intonation approach, as it was noted in the works of B. Asafiev's followers in Ukraine (see the publications of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, A. Sokolova), as well as relying on the developments of piano performance of the Odesa school (works by L. Shevchenko, T. Levytska, and technique of I. S. Bach, whose name is associated with the title of the works). **Conclusions.** The Bachianism of Villa-Lobos is organically connected with the traditions of early baroque instrumentalism, which in the first half of the 18th century, that is, in the era of I. S. Bach, was clearly basic in the European musical volume. The traditions of Brazil, in the professional sphere, are related to the art of the Romance countries, growing out of the culture of the European Renaissance, vocal singing and piano playing, related to the culture of string plucked instruments, was the basis of instrumental art. In addition to the forms of imitative polyphony, the Bachian features earlier manifestations of contrasting canzoncino-canto polyphony, which nourished the instrumentalism of the ensemble sonata and which is concentrated in the form of a sonata-concert of early baroque typologies in the Fourth Bachian. And the latter is directly related to the sacred dancing, which appears in many Bachians and has its basis in the Old Christian church, which is organic due to the importance of Old Catholicism in Brazil.

Keywords: polyphonicism, 20th century polyphonicism, musical style, clavierness in piano playing, genre in music, Bahian.

Актуальність дослідження визначається глибинністю спадщини бразильського майстра Е. Вілли-Лобоса, могутній кількісний і, особливо, якісний смисл спадщини якого тільки поступово на сьогодні освоюється в повноті і широті ним створеного, відповідно, тільки поступнево розкривається естетизм досконалості створених ним форм і образів, все більш систематично втягуваних в артистичний вжиток. Особливе місце належить фортепіанним композиціям Е.Вілли-Лобоса, з яких спеціальне місце належить крупним формам, у тому числі концертним. Всі 5 фортепіанних Концертів Вілли-Лобоса є затребуваними в артистичній піаністичній практиці, значимими є концертні Сюїти композитора, у тому числі такі монументальні як «Амазонка», «Ностальгія по джунглям Бразилії», «Бразильський цикл» тощо. Однак музикознавчі дослідження вкрай стислі і скупі по відношенню до виграної в різних куточках планети його музики. В українських виданнях характеристик творів Е. Вілли-Лобоса небагато [10; 3], при тому що і виконавці, і публіка із захватом слухають створену ним музику. Про поліфонізм ХХ століття писалося немало, вважаючи на авторитетність таких «необахіанців» як П. Хіндеміт, Д. Шостакович, Б. Лятошинський. Однак відомості про поліфонізм Вілли-Лобоса мають тенденцію посилань на назву його знаменитого «серіалу»-циклу «Бразильських бахіан».

Мета роботи виявлення особливостей поліфонічного мислення Е. Вілли-Лобоса за угрунтуванням його у старовинній поліфонії, показовій для музичної творчості ХХ століття, що своєрідно представлене в його ІV Бразильській бахіані для фортепіано. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід, як він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, А. Соколової, ін.), а також з опорою на розробки фортепіанного виконавства одеської школи (праці Л. Шевченко, Т. Левицької, інших науковців). Наукова новизна зумовлена оригінальністю підходу до фортепіанної специфіки бразильського майстра, що явно відображала традиції піанізму французької школи, дотичні до чембальної техніки Й.С. Баха, з ім'ям якого зв'язана назва творів.

Е. Вілла-Лобос за виробничою надлишковістю у сфері композиторства, за широтою виявлення виконавського творення і органікою представництва своєї нації має пряму паралель до Й. С. Баха. Взагалі ним

написано більше 1000 творів (і ще не всі опубліковані), це перевершує спадщину Баха. З Бахом споріднює широта позамузикантських занять – і значно перевищує за обсягом спеціалізацій. Адже багатство педагогічної практики Й. С. Баха звернене було до сімейного кола, надзвичайно обширного за різними вимірами. А Е. Вілла-Лобос був вихователем-освітнянином для всієї і немалої (найкрупнішої в Латинській Америці) нації, він долучений був до урядових кіл і зміг звершити грандіозні акції – типу залучення до хорового руху населення основної маси бразилійців через заснування музично-освітніх шкіл і відкриття у 1945 композитором в Ріо де Жанейро Бразильської Академії музики [5; 13; 14].

З погляду сучасних дослідників Е. Вілла-Лобос являє собою класичний приклад феномену «системи Леонардо да Вінчі», тобто універсального діяча [3, 10–23, 40–49], що суміщав свою надбагату композиторсько-виконавську діяльність (віолончеліст за фахівською підготовкою, володів грою на фортепіано, скрипці і гітарі) з громадсько-службовою, педагогічно-виховною роботою рівня урядового службовця. Він перебудував музично-культурну систему Бразилії згідно зі своїми просоціалістичними переконаннями (у Бразилії у 1930-ті роки прийшов до влади Народний фронт як блок політичних «лівих» партій, що проіснував у цій якості до 1970-х). В цих умовах державно-всенародної діяльності у складнонаціонально і поліетнічно вибудованій і територіально величезній країні його композиторська активність спрямовувалась у традиціоналістському напрямі і з явними профольклористичськими настановами.

Чуття музиканта високої позарядової обдарованості виводило на португальсько-іспанські пісенно-романсові джерела, а також на залучання афро-негритянських, індіанських елементів, взагалі, спирався на популярну музику ХХ сторіччя, у тому числі на народжуваний у середині минулого віку «бразильський джаз». Вілла-Лобос ввів у свій авторський стильовий арсенал моделі неокласичного спрямування, яке, як відомо, охоплює полюси модерну-авангарду і традиціоналізму. В нього чуємо і наближення і до протонекласицизму Ф. Мендельсона, Й. Брамса, М. Рegera, і до неокласицизму І. Стравінського та П. Хіндеміта. У останніх відновлення формул жанрів, засобів класичної та докласичної музики спиралося на авангардні посилення на примітив, експресіонізм,

футуризм (народжуючи те, що на музикантському сленгу називали «бахізмами з фальшивізмами»).

Об'єднавчим чинником щодо усіх тих різnorodових компонентів музичного мислення був *естетизм світовідчуття*, який йшов від популярної сфери, авторськи оригінально спрямовувавшої Вілла-Лобоса до сукупності бразильського фольклору. А цей останній тримався і тримається на ритмоформулах притмітивистсько-фольклористських надбань, позаакадемічна виразність яких заклала «вражаючу красу» музики бразильського Майстра. І суттєвим доданком у тому комплексі виразних засобів виступає *гетерофонна* основа фактурних рішень, натхнених ритуально-релігійним надбанням індіанців та християнізованих африканців. Взагалі у Бразилії надзвичайно визнаним став культ св. Франциска Ассизького, ченця жebroуючого ордену, для якого суттєвим був естетизм ранньохристиянської меси із танцювальними складовими [8, 17–19], що підтримувалося французькою Галліканською церквою, винищеною французькою революцією 1789–1793 років [1, 241].

Витоком мистецтва поліфонії, як відомо, виступає примітив гетерофонії, який О. Маркова називає прометеєвським актом видобування світла з вогню, народженням тонності із звуково-шумового змішання [6]. Народження величного масиву європейської поліфонії з гетерофонії самоочевидне, поліфонія від начал Християнства відзначала церковний-вчений початок музикування (спів мелодій на бурдоні-ісоні у афонських чернеців став народженням як християнської гімнотворчості, так і поліфонії як типу музичного мислення. До сього часу теорії цієї ранньої поліфонії в музикознавстві не існує, оскільки її теоретичне обґрунтування йде від містичної звукової символіки тонності, тембральних виборів, певних ритмоформул і саме принципу вокалізації як співу з уникненням мовленнєвих експресивних компонентів (див. [10]).

Звернення до Бахіани (Бахіанства) відображує генеральну лінію композиторської творчості майстрів XIX-XX сторіч, коли володіння технікою *риторики фуги* синонімізувалося з атестацією композиторів у професіоналізмі, причому, в центрі уваги стояли ДТК Й. С. Баха, який самим композитором мислився як посібник для навчання дітей музикантському ремеслу у невідривності від азів християнської моралі у лютеран (усі Прелюдії і Фуги, як це відмітив у

свій час Б. Яворський, написані за темами гімноспівів лютеранського рокового циклу Богослужінь). А це – абсолютизація в музичному навчанні риторики, тобто мистецтва *musica poetica*, що згодом стало основою художньої метафоричності у вираженні так званого світського мистецтва.

Однак Й. С. Бах спирався, як показують сучасні матеріали (див. у К. Берденнікової [4]), спирався не тільки на риторику, але і на гомілетуку, яка охоплює не тільки раціонально пізнавані форми, але і позараціональні чинники релігійного мислення, які для лютеран-протестантів не складають такої самозначущої цінності, як це у традиційних церквах, але теж мають суттєве значення. А Й. С. Бах був, до того ж *піетистом*, тобто дотичним до провізантійської традиції в Лютеранстві [15, 140–143], сама назва якої (від пііт-поет, що вказує на вишуканість гімноспівочого втілення, яке мало суто візантійський корінь, який, доречі, живив мистецтво Майстерзангу, осміяного Р. Вагнером в аспекті саме гімноспівочої його штучності).

Ці піетистські сторони бахівської спадщини концентрує його знаменитий цикл «Мистецтво фуги», який освоєним став тільки у XX столітті (у добу романтизму його минали як «суху науку» в музиці). Та ж доля нерозуміння ранньохристиянської промістичної налаштованості Й. С. Баха спіткала і його духовні Кантати, які усвідомили у базисному значенні для системи вираження композитора тільки у XX сторіччі (подяка розробкам «не-музикознавця» А. Швейцера) тощо. Звернення до релігійно-піетистськи насиченої виразності Баха стало здобутком минулого століття, що було не тільки віком Науково-технічної революції, але і віком «психології підсвідомого», віком відкриття для науки «релігійного інстинкту» людства, коли релігійна філософія стала не тільки об'єктом несамовитої критики, але витоком натхнення у світоглядних вибудовах (див. праці М. Бердяєва, В. Вернадського та ін. знаменитих науковців «першої світової шеренги»).

Всі ці міркування беремо до уваги, оглядаючи спадщину тих, кого прийнято називати «бахіанцями», а до них зачисляли майстрів, які зверталися до імітаційної поліфонії, минаючи подіфонічні напрацювання добахівської і, в цілому, добарокової доби. Не прийнято вказувати на поліфонічне тло представників серійної техніки, як Нововіденців, так і скрябіністів світового рівня в особах В. Ребікова, І. Вишнеградського, М. Обухова та ін. Хоча за їх же

самохарактеристиками вони усі черпали з ренесансної та доренесансної поліфонії. То була вокальна поліфонія, як і до неї існувавши форми готичної і найраннішої поліфонії, але і для Баха це був суттєвий виток і ґрунт у творчості. І. Стравінський, в першу чергу, продемонстрував *неогетерофонне* мислення, хоча цей же принцип побудови фактури демонструє і Б. Барток, і С. Прокоф'єв, і А. Онеггер, і Б. Бріттен (а з ним – і всі хорових діл майстри англійської школи) нарешті, і послідовний бахіанець-інструменталіст П. Хіндеміт [11].

Поліфонізм в його «зрощеності» з гетерофонією на перших етапах виявлення бурдонного чи стрічкового поліфонізму к своєму роді відобразив смислову подіфонію-гетерофонію пластів, самостійних і протилежних в музичному, мистецькому і соціальному бутті минулого століття. Починаємо з останнього: ХХ сторіччя увійшло в історію як «співіснування» двох соціально-протилежних систем соцтабора, імперіалістичних держав та країн «третього світу». В мистецтві та «розколотість у співіснуванні» відзначала шари художньо самозначущого і мас-культурного, популярного рядів, а в художній сфері склалася повна протилежність метастилів академічного (традиціоналістського) і модерн-авангардного, «примирення» яких ніби демонструє поставангард (але це – спеціальна тема).

Так соціальні фактори визвали до життя структури-форми в музичному мистецтві (як це тлумачилося з позицій матеріалістично трактованої міметичності), чи мистецькі «видіння» оживляли в соціальному бутті відповідні відносини-стосунки (в межах теорії психологічної компенсативності), - усвідомлення того «порядку неуправлюваних протитяжінь» за їх природою становить роботу спеціалістів в найрізноманітніших галузях знання. Чи то тип музикування породжує певні відносини, чи навпаки: спонтанно складуванні відносини в соціумі подають базові фактурні показники музики, але однозначно: музика ХХ сторіччя «порвала» з вченням про гармонію, висунула поліфонію-гетерофонію, висунувши на перший план неомонодію ХХІ століття. І це все склалося в руслі мистецтва Науково-технічної революції і психології підсвідомого, підвівши соціум до минушого віку інформатики.

Класик італійського авангарду – поставангарду Л. Беріо на протязі усього життя писав Секвенції для різних інструментів, назвою жанру вказуючи на візантійські корені

залученої тим кореневої жанрової якості. Упереджуючи Беріо на 30 років, творив Е. Вілла-Лобос свої Бахіани – від Першої до Дев'ятої (1930-1945), обрамлюючи найбільш плідний етап його творчого самовираження.

Звернення Вілли-Лобоса до «бахіанства» при широті роботи у популярній сфері, інтересу до оперної і симфонічної вторчості стимулювалося, ясно, «європеїзмом» загальнотворчої настанови, а також гострим відчуттям «духу епохи» з її соціальною поліфонізацією-гетерофонізацією, а також музикантською чуйністю до глибинних і на той час не розкритих для сприйняття релігійно-містичних ліній бахівської спадщини. Доказом такого тумачення Вілла-Лобосом творчості Й.С. Баха являється смисловий «центризм» його 9 Бразильських бахіан, який творчожиттєво висунув П'яту на положення емблеми і творчості композитора, і бразильської класичної музики у цілому. За її будовою – то двочастинна соната-симфонія, якщо спиратися на класифікацію ранньобарокової-ранньосонатної традиції.

Її жанровий склад Арія – Танець відображає суть першосонатних втілень, коли перша частина була наслідуванням арії інструментом (у Вілли-Лобоса це звучить, як вокаліз, тобто вокально-інструментально), а друга – моторно-танцювальне перетворення першої. Наявність вокальної сторінки в сонаті робила ту сонату – симфонією у церковному розумінні терміну як злагоди Небесного і земного, вокальна вкладинка символізувала Небесне, інструментальна – земне. Якщо асоціювати бахіанство з риторикою фуги, то в цій емблематичній Бахіані Вілли-Лобоса нема того, що звично асоціюється з Бахом. Однак сам принцип готичної *контрастної поліфонії*, який передбачав тембральне поєднання у єдності співу «темний» колорит звучання чоловічих голосів і сопранові фігурації (у церкві то був хлопчачий спів підготовлених дискантистів). В Арії маємо секвенційні поєднання мотивів у послідовності *catabasis* в основній мелодії, подаваній сопрановою кантиленою на фоні «щипокового» остінато віолончелей-піццікато, а в Танці - відверто остінатний ритм, що відтворює уяву про мелодизм Північно-Східної Бразилії. Тим самим наспівна танцювальність II частини складає варіантне преображення співчості I, як це показово для першосонати, одночасно й першосоюїти.

Поєднання у П'ятій бахіані тембрів віолончелей (їх 8 – знак Нескінченості), що відображують ніби гітарний колорит (можливо,

і лютневу щипковість, визнавану Й. С. Бахом) і заявляють повноту мелодійного контуру теми, варіантом якої виступає мелодія сопрано. Так склалося поєднання церковності і позацерковних ознак виразності, що йшли від оперних виявлень вокалу (центрально розділ Арії, в якому псалмодійно виспівувана монологічність нагадує театральну патетику висловлення).

Розгляд усього обсягу Бахіан Віллі-Лобоса вказує, що вказана старосонатна або сюїтна композиція (соната і сюїта синонімізувалися – див. першозначення сюїти як варіацій на трирядковий дискантовий спів): усі, окрім Першої тричастинної бахіани, написані у дво- чи чотиричастинній формі, показові для ранньобарокових сонатних конструкцій. При цьому суттєве значення мають побудови для перших частин як Прелюдій (Інтродукцій-емболад), що вказує на збереженість тут традицій французької сюїтності, що мала сакральне високе призначення (Прелюдія – як символ музики взагалі, що є Вступом до небесного Ангельського співу Небес). Як і у Баха, «мала сюїта» у Віллі-Лобоса складається з послідовності прелюдії (модінья) – фуґи (santa da possa terra – буквально «пісня про нашу землю», уловлюється «розумова заземленість» фуґи).

Тричастинність Бахіани № 1 (для ансамблю віолончелів, авторський виконавський знак) символічна: в ній інтродукція, прелюдія та фуґа. Перші дві частини змістовно синонімізовані, судячи з усього, підкреслюючи високий-сакральний смисл цих Вступних побудов.

Бахіани написані для різноманітних комплектацій інструментів та голосів, виводить на аналогії зі старовинною сонатою і сонатою-симфонією, серед частин тих циклів, крім прелюдії-емболади, особливе значення мають арії (і арії для багатьох голосів, що у XVI-XVII століттях називалися «кантатами»). Не забуваємо, що арії сформувалися як духовна пісня незалежно від опери, і тільки згодом була «увібрана» оперою (цілком - на рівні XVIII століття).

Тип старовинної двочастинної сонати [див. 6] формує чотиричастинність Другої бахіани: Прелюдія – Арія – Танець – Токата. Сакральність Прелюдії «удвоєна» Арією, моторика Танцю – Токатою. Ця укрупненість подання старовинної сонати виводить на склад виконавців: написана для камерного оркестру (тобто це «ансамблева» соната). Те, що у Прелюдії впізнавана виразність образ

saradosio, простого жителя Ріо, а Арія пронизана негритянськими ритуальними піснями кандомбле та макумбами, засвідчує національну угрунтовність прелюдійності й аріозності, а речитативність у Танці вказує на варіантне відношення до передуючого номеру.

Сонатно-концерт представляє Третя бахіана – для фортепіано й оркестру. Її 4 частини, «складені» з «малих» двочастинних циклів з різнометровими складовими (Прелюдія – Фантазія – Арія (на 2 контрапунктуючі голоси) – Токата).

В центрі уваги в даній роботі – Четверта бахіана, для фортепіано, згодом, в авторській редакції – для оркестру із фортепіано соло. У піанізмі – ознаки салонної «клавірності» французької школи [2; 9] Це знов, як і Третя бахіана, виявляється дотичність до типології сонати-концерту. Перша частина – Прелюдія (introducao), у повільному темпі, з «органими» басами (модель афонського ранньохристиянського чернечого співу), на які накладається мелодичний образ, що проходить в різних регістрах і фігураційно розвивається, завершуючись звучанням у басовому регістрі, могутнє подання нагадує про Ангелоподобу цих низьких звуків у першохристиянській (православній) традиції (цікавій для старокатолицьких налаштувань Португалії та Бразилії).

Розвитком ідеї того піднесеного співу Прелюдії виступає друга частина – це canto de sertao, що перекладають як Хорал [тут і далі біографічні матеріали 5; 13; 14]. План побудови явно складає варіант Прелюдії: відкривається ч повільною величною темою, яка згодом проходить в різних голосах, фактура ускладнюється, що завершується звучанням теми в басі в контрапункті із сопрановим остінато. Третя частина Пісня (cantiga), що має картинно-жанрові зміни із плясовим образом у центрі. А повнота танцювальності – у четвертій частині, Танець-миудинью («вередливий»), явно складає різновид чоловічого віртуозного танцю (пор. з чеським «фуріантом»-«гордієм» зі змінними ритмами).

Щодо П'ятої бахіани говорилося вище. Шоста бахіана написана для флейти й фагота, складається з Арії (типу шоро, тобто арії для ансамблю двох учасників) і Фантазії (динамізоване подання першого співочого номера). Сьома бахіана – знов чотиричастинна, написана для оркестру. Її чотири частини демонструють дві «малі сюїти», в яких дві перші частини дають послідовність повільно – швидко, а третя-четверта «обертає»: Прелюдія –

Жига, Токата – Фуга (4-голосна, тема з явними ознаками «бразилейри»).

Восьма бахіана призначена також для оркестрового втілення, також складається з 4-х частин: Прелюдія – Арія – Токата (в даному разі це танок зі співом у дусі мелодій Центральної Бразилії) – Фуга (для 4-голосного хору а *sarrella*). Тут знову подається послідовність 2-х «малих сюїт», з яких друга дає темпове «обернення» першої. Тільки в цій Бахіані маємо варіант сонати-симфонії (як у П'ятій: одна з частин подана у вигляді вокальної вставки)

Дев'ята бахіана створена для оркестру, голосів хору а *sarrella* чи струнного оркестру, надзвичайно складна для виконання. Являє собою вершину вокальної майстерності Вілли-Лобоса. Двочастинна: Прелюдія *vagoroso e mistiko* та Фуга. Прелюдія написана для 6-голосного змішанного хору, з використанням політонального письма. Розвиток 6-голосної Фуги приводить до появи урочистої могутньої мелодії в формі хорала. У вигляді інтермедій з'являються епізоди, що подають ритмічні, гармонічні та контрапунктичні комбінації теми та її елементів. Багатство звукових ефектів досягається використанням звуконаслідуванням складів та голосних. Тобто знов ми отримуємо сонату-симфонію, з яких I частина виконує функцію «кантати» як арії для багатьох голосів, тоді як Фуга приймає функцію Фіналу композиції, суміщаючи вказаний у назві жанр із ознаками рондо, що за етимологією терміну вказує на високий сакральний індекс.

У представленому огляді Четверта бахіана представляє наближення ансамблевої сонати до концертного варіанту, особливо у вигляді перекладення для оркестру і соллючого фортепіано. Однак і в першісному чисто фортепіанному поданні маємо дещо концертно-святкове в традиціях «легкого» піанізму.

Висновки. Бахіанство Вілли-Лобоса органічно пов'язане з традиціями ранньобарокової інструменталістики, яка у першій половині XVIII сторіччя, тобто в добу Й.С. Баха, була явно базовою у європейському музичному обсягу. Традиції Бразилії, у професійній сфері пов'язані з мистецтвом романських країн, що виростають із культури європейського Ренесансу, вокальний спів і клавірна гра, споріднена з культурою струнних щипкових інструментів, була базисом інструментального мистецтва. Окрім форм імітаційної поліфонії, в Бахіанах фігурують більш ранні виявлення контрастної поліфонії канцонно-кантового призначення, що живили інструменталізм ансамблевої сонатності і які

концентрується у вигляді сонати-концерту ранньобарокових типологій в Четвертій бахіані. І остання безпосередньо дотична до сакральної танцювальності, що фігурує в багатьох Бахіанах і має основу у старохристиянській церковності, органічній в Старокатолицтві Бразилії.

Література

1. Аверинцев С. Зібрання творів / за ред. Н. П. Аверинцевої та К. Б. Сігова. Софія – Логос. Словник. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст.: монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.: дисертація, 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
4. Берденнікова Е. Гомилетичні традиції духовних кантат Й.С. Баха. Київ: Музична Україна, 2008. 204 с.
5. Вілла-Лобос Е. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ейтор_Вілла_Лобос (дата звернення: 08.01.2024).
6. Маркова О. Музичні архетипи та «Прометеїв комплекс» музики. *Українське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 51–60. Markova O. Musical archetypes and the “Promethean complex” of music. *Ukrainske muzykoznavstvo*, v. 30. Kyiv, 2001. P. 51-60 [in Ukraine].
7. Полянська Т. П. Тріо-соната як жанровий феномен XVII-XVIII ст.: дисертація, 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2016. 163 с.
8. Савич Петар. Акордеоний інструменталізм Сербії у контексті православної духовної традиції. Магіст. Одеса, 2016. 105 с.
9. Степанова О. Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз: дис. ... канд. мистецтвозн., 17.00.03 / СДПУ імені А. Макаренка. Суми, 2018 224 с.
10. Сунь Жуйшань. Арія: духовно-пісенна генеза та виконавська парадигма: дисертація, 025 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2023. 175 с.
11. Чехуніна А. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX–XX сторіч: автореф. ... дис. Одеса, 2010. 20 с.
12. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
13. Н. Villa-Lobos. URL: britanica.com/biography/Heitor_Villa_Lobos (дата звернення: 08.01.2024).
14. Heitor Villa-Lobos. URL: data.bnf.fr/13900856/heitor_villa_lobos (зв.13.01.24).
15. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997

References

1. Averincev, S. Collected Works / Ed. N. P. Averintseva and K. B. Sigov. Sofia - Logos. Dictionary. K.: SPIRIT AND LITERA, 2006 [in Ukrainian].
2. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
3. Batanov, V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX - begin XXI st. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art. Odessa state music academy of the name A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
4. Berdennikova E. (2008). Homiletic traditions of spiritual cantatas I.S. Bach Kyiv, Muzychna Ukraina
5. H. Villa-Lobos. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ейтор_Вілла_Лобос [in Ukraine].
6. Markova, O. (2001). Musical archetypes and the "Promethean complex" of music. Ukrainske muzykoznavstvo, 30. Kyiv, 51–60 [in Ukraine].
7. Poljanskajja, T. (2016) Trio-sonata as genre phenomenon XVII–XVIII st. Candidate's thesis, spec.17.00.03 – mus.art. Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
8. Savych, Petar (2016). Accordion instrumentalism of Serbia in the context of the Orthodox spiritual tradition. Master thesis. Odesa [in Ukraine].
9. Stepanova, O. Yu. (2018) The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. Diss. ... Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.03. /Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy, [in Ukrainian]
10. Song, Zhuishan (2023). Aria: spiritual-song genesis and performance paradigm, candidate's thesis. 025. ONMA named after A. V. Nezhdanova. Odesa, . [in Ukrainian]
11. Chehunina, A. (2010) Bachianism as a setting of compositional and performing creativity of the 19th-20th centuries. Autoref. cand. diss. Odesa, . [in Ukrainian]
12. Shevchenko, L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
13. Heitor, Villa-Lobos. URL: britannica.com/biography/Heitor_Villa_Lobos (add. (add.13.01.2024)
14. Heitor, Villa-Lobos. URL: data.bnf.fr/13900856/heitor_villa_lobos (add. 13.01.2024)
15. Wilson-Dickson, A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing plc. Oxford: Lion Publishing plc, 1997 [in Grand Britanica]

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2024
Отримано після доопрацювання 12.02.2024
Прийнято до друку 20.02.2024*