

Влиянието на бразилския фолклор върху петте прелюда от Ейтор Вила-Лобос за китара

Петте прелюда на Вила-Лобос са сред популярния репертоар за класическите китаристи. Всеки от тях е написан в различен стил. Също така, към всеки прелюд има посвещение, което от своя страна ни дава и идея, за това как трябва да бъде изпълняван прелюда и какъв е характера му. От това че петте прелюда се различават толкова като стил, можем да заключим, че не е абсолютно задължително да се изпълняват заедно. Прелюд номер едно е с подзаглавие „Лирична мелодия“ и е посветен на мъжа от Сертао (регион в Бразилия). Втория прелюд е с подзаглавие „Капоеира и мелодия от Кападокия“ и е посветен на Кариока Хъстълър. Третия прелюд е посветен на Бах. Не е тайна че Лобос е обичал много музиката на Бах. Четвъртият прелюд е посветен на бразилските индианци. Петият прелюд е посветен на социалния живот и на младите, които посещават театрите и концертните зали.

Prélude No. 1: Lyric Melody – Homage to the Brazilian sertanejo (the man from sertão)

Prélude No. 2: Capadócia (rogue) and Capoeira (ruffian) melody – Homage to the Carioca [from Rio de Janeiro] Hustler

Prélude No. 3: Homage to Bach

Prélude No. 4: Homage to the Brazilian Indian

Prélude No. 5: Homage to Social Life – To the Young Teenagers Who Frequent Rio's Concerts and Theatres¹

Срвявайки петте прелюда, в прелюд 1 и 5, се открива най-ясно бразилското влияние. За това можем да съдим дори и от самото посвещение на пиесите.

В първия прелюд, мелодията е водеща, а всичко останало съществува за да я подчертае. Тази емфаза върху мелодията подсказва за влиянието на бразилската модина върху пиесата.

Можем да кажем, че първия дял на първия прелюд е силно повлиян от този вокален жанр. Модинята е вокален жанр, произлизащ от Лисабон, Португалия. Първоначално се състои от лирична вокална линия, вдъхновена от италианските арии със акомпанимент на пиано. През 19в. модинята се пренася от изисканото Бразилско и Португалско общество към средната и нисшата класа, ставайки част от популярната бразилска музика. В началото, това била изискана музика, имаща много общо с италианския стил. Текстовете били изискани и поетични, а красивата мелодия била подкрепена от елегантна хармония. (1)

Когато уличните музиканти започнали да изпълняват модина, жанрът се променя. Елегантният и лиричен стил се запазва от части, но хармонията се опростява. Текстовете стават по-обикновени и на достъпен език. Заради прехода на модинята от

концерната зала към популярната музика (музиката изпълняваща се по улиците на града), се появяват два вида модиня – италиански стил – тип ария и сантиментален – популярния и опростен вид. Когато по-простият вид модина става популярен, стандартните рамки и правила били разчупени, за да може да се впише сред другите популярни жанрове. (2) Например, шорото взаймства някои от мелодичните особености, характерни за модинята. (шорото представлявал импровизационен жанр, изпълняван на много различни инструменти). Структурата на шоро ансамбъла била много близка по състав до американските джазови бендове. Модинята и шорото претърпяват промени през 18 и 19в. и се видоизменят. Като стилове двете много си приличат, а понякога двете понятия е възможно да се застъпят. Една от основните разлики е, че модинята е мелодично-ориентирана (вокалът е най-важен), а шорото е изцяло инструментална музика (мелодията се изпълнява от солиращия инструмент). Мелодичната линия при модината е дълга, протяжна, лирична, подкрепена от прост инструментален акомпанимент, а шорото се състои от комбинация от елементи, образувайки, по-сложен ритъм и хармония.

С преминаването от италианския стил модиня, към по-простия и популярен, освен опростяването на хармонията, и мелодията станала по-малко орнаментирана, а използваната поезия – по-близка до разговорния език. По времето на Лобос, модинята била вече фолклорен жанр. Лобос бил добре запознат със този жанр. Той бил разпространен и много от шоро музикантите изпълнявали модиня. (3)

Пример за модиня в стила на италианската ария

The image displays a musical score for a modinha in the style of Italian aria, featuring Soprano and Piano parts. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the Soprano part with lyrics 'Vi - ve a mor den - tro em meu pei - to, se a - li men - ta só de' and the Piano accompaniment. The second system continues the Soprano part with lyrics 'a - is, Vi - ve a mor den tro em meu pei - to, se a - li -' and the Piano accompaniment. The third system shows the Soprano part with lyrics 'men - ta só de a - is sus -' and the Piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Пример за популярна модиня

The image displays a musical score for a popular Brazilian modinha. It consists of three systems of music. The first system is for Soprano and Piano. The Soprano part is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Bei - jo a mão que me con - de - na a ser". The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system is for Soprano (S) and Piano (P). The Soprano part continues with the lyrics: "sem - pre des - gra - ça - do o - be - de - ço". The Piano part continues with the same accompaniment. The third system is for Soprano (S) and Piano (P). The Soprano part continues with the lyrics: "ao meu des - ti - no res - - - pei - to po - der do -". The Piano part continues with the same accompaniment. The score is written in a standard musical notation with treble and bass staves.

Прелюд №1

В първия си прелюд, Вила-Лобос е използвал концепцията за дълга и протяжна мелодия, с по-опростен акомпанимент (взаимстван именно от модинята). Прелюда много добре се вписва във фолклорния вариант на модинята. Този извод можем да направим благодарение на факта, че е използвана по-опростена хармония (за разлика от италианския стил модиня, където хармонията е била по-сложна) и също така, при прелюда не се наблюдава орнаментация в мелодията. Освен това мелодията не е симетрична (минава през тактовата черта), за разлика от по-стария и стриктен вид на модинята.

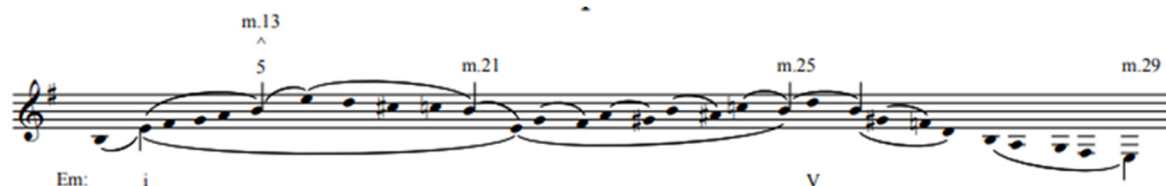
Прелюд №1 прилича на модинята по няколко неща – фокуса е върху дългата, изнесена мелодична линия, която имитира вокал, акомпанимента е опростен и не привлича вниманието – все едно китаристът акомпанира на певеца, изпълняващ мелодията. Последното нещо което подсказва за влиянието на бразилската модиня върху прелюда е самото настроение което носи мелодията – лирично, точно съвпадащо с жанра.

Прелюдът е написан в АВА форма. Мелодията се състои от три фрази, обхващащи целия дял А, като всяка следваща фраза става по-дълга от предишната. Фразите започват по един и същи начин, но всяка следваща е по-разгърната мелодически и хармонически.

Първа фраза



Втора фраза



Трета фраза



Вила-Лобос успява да подчертае мелодията с подходящ и съдържан акомпанимент, който следва един и същ модел, като през повечето време остава статичен и от хармонична гледна точка. Хармонията се променя само когато е абсолютно наложително. В дял А, ритъма на акомпанимента остава един и същ през цялото време. Също така през повечето време, той е на слабо време, като така позволява на мелодията да изпъкне.



Друго нещо, което прави впечатление е, че технически, акомпанимента е много лесен за изпълнение. В началото акордите са само на свободни струни, а където се налага да се използват хватки, те остават едни и същи, като само се местят по грифа. Това дава възможност на изпълнителя да се концентрира изцяло върху изпълнението на мелодията, като не се налага да сменя сложни акордови форми.

След повторението на мелодията за трети път се появява чувството за временно разрешение с началото на дял В, когато ниския глас отива в ми.

В дял В, Лобос още повече подчертава мелодията, като прави фразата още по-дълга. Тук отново имаме три фрази, като се следва същия принцип като от дял А, като във третата фраза се появява и нов мотив.



Настроението, което се създава в пиесата е лирично. Подзаглавието му, с което обаче не е официално публикуван е “Lyric Melody” – Hoamge to the Brazilian Sertanejo”. Както заглавието подсказва – това е една лирична мелодия. Като заключение можем да кажем, че прелюд №1 е написан в изцяло в стила на бразилската модина.

Прелюд №2

Музиката за китара на Лобос е съвкупност от различни стилове и техники. Прелюд №2 е пример за това. Структурата на прелюда е АВА. В дял А хармонията е типична за шоро музиката, а мелодичният език по-скоро напомня за барока. В дял В, хармонията става по-сложна, но в началото прогресията е много ясна.

Мелодията в дял А се простира във една октава, което също е много типично както за шорото, така и за бароковата музика. Факта, че в едногласната структура се разграничават няколко гласа, много напомня за латентната полифония, характерна за музиката от времето на Барока. Използвайки този похват, Вила - Лобос прави мост във времето, което го определя като един от неокласическите автори на XXв.

При много барокови пиеси е характерно прелюдът да протича в равномерно ритмично движение. Основната ритмика в този прелюд е шестнайсетини ноти, както в дял А, така и в дял В. Това създава динамичност на пиесата и я отличава от останалите - при другите прелюди ритъмът не е един и същ през цялото време. Посотяният поток от шестнайсетини и различните ритмики в акомпанимента са едни от основните характеристики на шорото. Най-вероятно Лобос се е опитал да имитира шоро ансамбъл, като китарата имитира различните видове инструменти, влизащи в състава му. Най-ниските ноти – това е басът, средните гласове представляват акомпанимента (изпълняван най-често и без това от китарата), а мелодията се носи свободно отгоре в импровизаторски стил (най-често изпълнявана от флейта). Примерът по-долу е за шоро. Интересното е, че първият такт е много сходен с този на прелюд №2. Цялостната атмосфера, която създава шорото, заедно със своята динамичност напомнят за прелюда.

The musical score is written for four instruments: Flute, Cavaquinho, Guitar 1, and Guitar 2. It is in the key of B-flat major (one flat) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the Flute playing a melody, while the Cavaquinho, Guitar 1, and Guitar 2 provide harmonic support. The second system continues the melody and harmony, with the Flute and Cavaquinho playing a more complex rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Вила- Лобос бил отлично запознат със жанра шоро, тъй като този стил бил често срещан из улиците на Бразилия. В по-ранните си години, той също изпълнявал шоро и бил част от шоро ансамбъл.(4) Той подсказал за приликата със шорото като наименование или подзаглавие, но както се вижда този прелюд и шорото имат много сходства.

Едно от сходствата е използваната хармония в дял А, която често се използва и при шорото.

1 2 3 4

Andantino rit. a tempo

EM: I V/V V7 I V/V V7

5 6 7 8

mf rit. a tempo

I IV V V7/IV IV V7

9

I

Също така, използването на прости, от техническа гледна точка акорди в дял А дава възможност за по-интересна мелодия и движение по акордовите тонове. От хармонична гледна точка, обаче, използваната хармония е доста сложна. Едва ли, докато е композирал прелюдите Вила-Лобос е правил хармоничен анализ, а по-скоро, получената хармония е резултат от техники, използвани при фолклора и по-специално шорото, които от техническа гледна точка са много лесни и логични. В дял В се забелязва една техника, която Лобос много често използва при китарата. Това е паралелното движение на акордите по грифа – запазва една акордова хватка и я мести по грифа. Това няма връзка със шоро традицията, но има връзка със фолклора. Също така, това е често използван похват от Вила-Лобос.

И в този прелюд, както и в прелюд №1, Лобос използва свободни струни. Всъщност, използването на свободни струни е обединяващо звено във всички прелюди, с изключение на прелюд №5, където не се наблюдава подобен похват. Това показва, че Вила-Лобос е свирел на китара и е познавал добре този инструмент, както и че прелюдите са писани именно за китара. Освен да улесни изпълнителя чисто технически, използването на свободните струни има и друга функция. Свободните струни се различават като тембър, както и правят изпълнението да изглежда по-спонтанно, импровизационно, като създава лекота. Това доближава прелюдите до фолклора, тъй като използването на свободни струни е често срещано при този стил. Във втория дял на прелюд №2 се вижда, че свободните струни по-скоро играят ролята на хармония, която е една и съща през цялото време, а акордите, които се преместват по грифа, изпълняват функцията на мелодия. Това напomnia много на фолклора, дори можем да вземем за пример българския и фолклор, където също може да се наблюдава

подобно явление – при българските фолклорни песни вторият глас – исо изпълнява едно и също през цялото време, докато първия глас се променя. Може да се каже, че свободните струни играят ролята на исо, а променящите се акорди – на първия глас.

Използването на свободни струни, не случайно е похват, който се среща именно в прелюдите. В бароковите сюити, прелюда е имал въвеждаща функция, но също така е служел и за разсвирване, което означава, че прелюдът не трябва да е особено труден технически.

Интересен факт е, че известният китарист Джулиан Брийм изпълнява прелюдите в различна поредност, като втория прелюд изпълнява последен, може би заради това, че той е най-динамичен и ефектен.

От всичко казано до тук, много ясно се вижда как втория прелюд е повлиян от фолклора и по-специално от жанра шоро.

Прелюд №3

Вила-Лобос е имал голяма страст към музиката на Й. С. Бах и едва ли е изненадващо, че именно той е сред посвещенията.

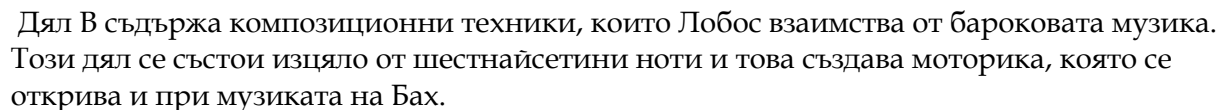
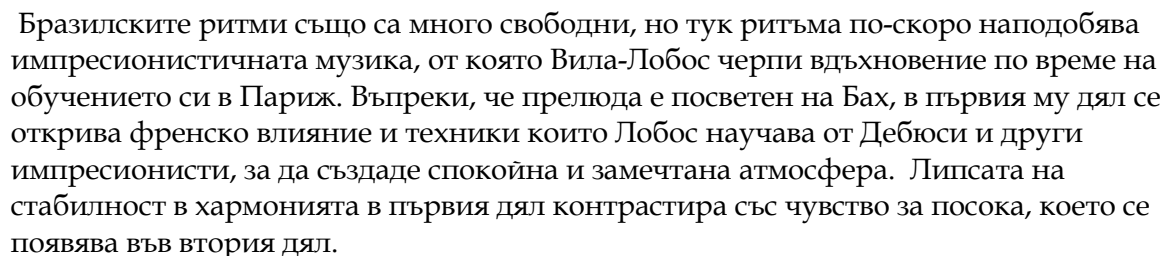
Любовта на Вила-Лобос към Бах се е зародила още в детството му. Бащата на композитора – Раул Вила-Лобос много често организирал музикални вечери у тях, като канел групи музиканти, които изпълнявали различни стилове музика. Тъй като Ейтор Вила-Лобос бил малко дете по онова време, баща му не му позволявал да присъства на тези събирания. Една вечер, малкия Ейтор станал от сън и се промъкнал тайно да слуша музиката, която изпълнявали музикантите. Слушайки, той заспал отново. Когато майка му дошла да го сложи в леглото му, той я попитал каква е тази музика. Тя му отговорила, че това е Й. С. Бах. Той бил толкова впечатлен от тази музика, че казал на майка си, че някой ден иска да се срещне с Бах в рая. (5)

Този Прелюд следва образа на АВ вместо използвания триделен формат АВА, като между двата дяла има голям контраст. Дял А е изцяло в духа на Лобос, докато В ясно е свързан с музиката на Бах - напомня на формата фантазия с импровизационен токатен характер. Също така има повторение на втория дял, което потвърждава старинната форма.

Подобно на втория прелюд, Лобос залага на комбинацията от различни стилове, адаптирайки ги към възможностите на китарата. В тази пиеса той използва импресионистични похвати - в дял А. От петте прелюда, при този най-силно се усеща влиянието на западноевропейската музика.

Обикновено при останалите прелюди, хармонията е по-разгърната и сложна във втория дял, докато тук втория дял е доста по-статичен от гледна точка на хармонията.

Двата дяла се различават главно по ритъма и хармонията. В първия дял ритъмът е много по-свободен и разнообразен, което създава усещането за непредсказуемост и импровизация. Всяка от първите четири фрази започва с пасаж от шестнайсетини ноти, последван от акорд.



Прелюд №4 Лобос посвещава на бразилско-индианската култура. Подобно на прелюд №1, мелодията е водещият елемент в пиесата. За разлика от първия прелюд, където фразата е дълга, протяжна и лирична, тук мелодията е по-кратка и проста, също като много бразилски мелодии. Мелодията, представена в дял А, осигурява част от тематичния материал в дял В.

Принос за популяризирането имат, естествено и музикантите, живеещи в Бразилия в ранните години на 20в., които търсели нови начини да създават изкуство, което обаче често не било в унисон с предпочитанията на масовата публика.

Композиторите искали да включат автентичен бразилски тематичен материал в творбите си, за това започнали да изучават музиката на индианските племена. Те обаче не използвали автентични теми и мотиви, а по-скоро създавали нови, които отразявали и пресъздавали есенцията на тази музика. Марио де Андраде забелязва тази тенденция. Негово изказване по повод влиянието на индианската музика върху

бразилската култура гласи : „Индианския елемент в бразилската популярна музика е по-скоро психологически, без голяма практическа значимост“. (7)

Лобос решава да потърси своята музикална идентичност като бразилец и заминава на пътуване през 1905г. с цел по-обстойно изучаване на бразилската култура. По време на това пътуване, което продължава около година, той посещава Еспирито Санто, Бахия и Пернамбуко. Васко Мариз казва, че Лобос „чува и събира музика от кантадорите (това са поети – музиканти, изпълнители на кантория – традиционен импровизационен вокален жанр) и от селяните, изпълняващи традиционни песни“. През 1906г. Лобос предприема друго пътуване в южните части на Бразилия, което продължава около 2 години. След това посещава и северна Бразилия и Амазонските региони през 1911 и 1912г. За своите пътувания той казва, че е достигнал до заключението, че за да придобие някакво познание за културата на Бразилия, трябва да изучава неща, които на пръв поглед нямат нищо общо с музиката. За това той обикалял от град на град и от гора на гора, опитвайки се да достигне до душата на тези земи, да опознае характера на хората, живеещи по тези места, и не на последно място да наблюдава природните красоти и чудеса по тези земи.(8)

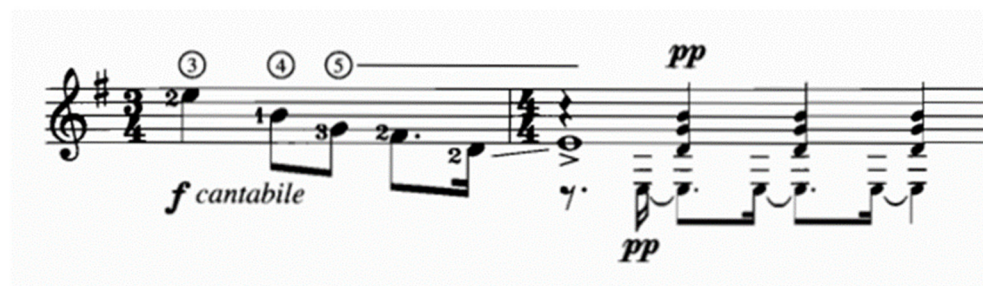
За времето, което Лобос прекарва в различните региони на Бразилия, той със сигурност се сблъсква с голямо количество фолклор. Интересното е че, той не използва буквално бразилския фолклор, а по-скоро пресъздава впечатленията си и запазва духа и характера на тази музика, но създавайки свой собствен музикален стил.(9)

Например в Прелюд №4 не използва бразилски мелодии, но имитира черти от автентичната им музика. Основното бразилско влияние тук се открива някои от чертите на мелодията, които са характерни за техния фолклор – мелодията е кратка, проста и съдържана, както от ритмическа гледна точка, така и от страна на диапазона, в който се простира тя.

Както може да се наблюдава в прелюд 2, в дял В от тази пиеса е използван *planning* – това представлява използването чрез преместване на едни и същи или подобни акордови форми по грифа. Представлява както интересен хармоничен похват, така и ефективна и удобна техника при свиренето на китара.

Лобос забелязва използването на тази техника от импресионистите по време на пътуването си в Европа, както и в Сао Пауло, Бразилия по време на „The Week of Modern Art“. (10)

Лобос използва тази мелодия, вдъхновена от Бразилия за основа на цялата пиеса. Пиесата започва с низходящ арпедж, който завършва на основния тон. Лобос подчертава тази мелодия, отделяйки я от акордите след това. Означенията на коя струна да се свири мелодията освен, че помагат да се постигне желания тембър, позволяват на мелодията да не се преплита с акомпанимента, като продължава да звучи, докато се изпълняват акордите. Това, от друга страна показва, че Вила-Лобос е имал познания за инструмента.

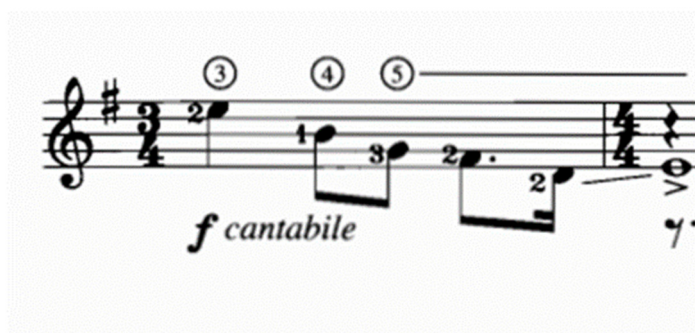


Динамиката, написана от Лобос в дял А е следната – мелодията се изпълнява във *f*, а акордите в *p*. Това насочва още повече вниманието към мелодията и създава впечатлението за пространство в звуковата материя. Получава се интересен ефект на дълбочина. Този модел се повтаря в целия дял А.

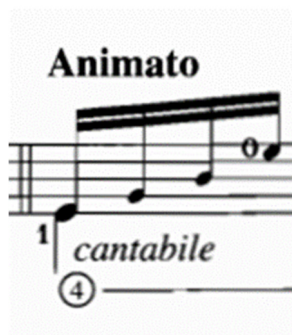
Спорно е, дали тематичния материал в дял В е взимстван от първия дял или не. Герагд Бехаг в книгата си „Heitor Villa Lobos: The search for Brazil's Musical Soul“ отбелязва, че според бразилския китарист Турибио Сантос, арпеджиите в дял В не са повлияни от тематичния материал в дял А. Също така, казва, че според него този арпедж не напомня на нищо индианско.(11)

Противоположното твърдение е, според Стивън Звенгровски е, че първият арпедж от дял В произлиза от арпеджа, който е в основата на темата, но е във срещуположно движение.(12)

Пример – първи такт на прелюда



Пример – началото на дял В



Прелюд №5

Прелюд №5 е посветен на социалния живот и младежите, които посещават театрите и концертните зали на Рио де Жанейро. Това е прелюдът с най-ясно изразено бразилско влияние от всички. Тук Лобос не използва външни стилистични влияния или иновативни китарни техники. Докато в другите прелюди забелязваме препратки към Бах, импресионистични похвати, използван автентичен бразилски тематичен материал (африкански и индиански мотиви), тук се открива само и единствено влиянието на бразилската популярна музика по онова време. В този прелюд Вила-Лобос се връща към по-ранния си стил, напомнящ на Популярната Бразилска Сюита.

Трите дяла са много различни един от друг, като се отличават със следните особености : традиционна, популярно звучаща хармония в дял А, меланхолична

мелодия, състояща се от повтарящи се мотиви в дял В, и приповдигнат патетичен характер с виртуозни пасажи в дял С.

Той се дели на три дяла, като първия се повтаря: АВСА. Всеки един от дяловете е контрастен като темпо спрямо предишния - *Poco animato/Meno/Piu mosso*. Дял А е в ре мажор, дял В – в си минор, а дял С – в ла мажор. След това отново се връщаме в ре мажор при повторението на дял А.

Прелюд №5 започва като валс, но както можем да забележим и при други пиеси на Лобос (например прелюд 1 – модина), той не се придържа напълно към жанра, а го обогатява стилово по начин, който характеризира неговата индивидуалност като композитор.

Желанието на Лобос да представи всекидневния живот, го кара да използва хармония, характерна за бразилската музика. Докато при другите прелюди можем да открием моменти, където хармонията е по-хроматично наситена, в този прелюд хармонията е стандартна и ясно обособена функционално.

Harmonic analysis labels for the first four staves:

Staff 1: D: I V7 vi iiø7 V7 I vi6

Staff 2: 5 IV ii V7 I V

Staff 3: 8 I V7 vi iii viio7/V V viio7/vi vi

Staff 4: 12 IV ii V7 I V7 I vi

Благодарение на факта, че Вила-Лобос използва традиционно звучаща хармония, тази пиеса е изключително подходяща за широката публика и масовата сцена, докато някои от другите прелюди (прелюд 3 и прелюд 4) са по-подходящи за изпълнение на рецитал, от колкото на социално събиране, което подкрепя идеята и посвещението на прелюда.

Мелодията отразява характера на пиесата. Настроението е сантиментално и изразително, напомнящо за първия прелюд. В прелюд 1, мелодията се развива във възходяща посока, докато в прелюд 5, мелодичното движение е в обратна посока, което дава основание да предположим, че по този начин Вила-Лобос затваря цикъла от прелюди, обединявайки ги в цялостно произведение.

Пример – началото на първи прелюд



Пример – началото на пети прелюд



Забелязва се че, както в дял А, така и в дял В мелодията се състои от сегменти от по три тона. Прелюда е в размер 6/4 и в дял А мелодията се състои само от четвъртини ноти, които се групират по три. Понякога групата от три тона съвпада със силното време, а на някои места тази група подчертава аподжатурата. Този дял тези три тона са обединени в по-дълга мелодия, за разлика от дял В, където тези групи са по-независими. В дял В първата четвъртина е заместена от две осмини ноти. Когато започва дял С, мелодията вече може да се групира в групи по два тона.

Пример – дял А

Пример – дял В

Пример – дял С

m. 33-34



m. 35-36



Някои китаристи групират тези ноти по две, а други по три. И двата варианта са логични, тъй като Лобос няколко такта по-късно ги групира по две.



Тази игра с пулсацията прави дял С по-интересен, но основната му функция е да осъществи прехода между дял В и повторението на дял А накрая. Ла мажорната каденца накрая е в доминантово съотношение спрямо повторението на първия дял, който затвърждава тониката ре мажор.

m.34 m.36 m.39 m.40 m.41

^ ^ ^

2 3 2

A: V7 IV7/ii ii I IV V7 I V7/V V I

Общ елемент при финалните акорди на първи, четвърти и пети прелюд е добавянето на секста към мажорния акорд, което от една страна е характерно за хармонията в

бразилската музика, а от друга – внася колорит, напомняйки за паралелната минорна тоналност.

Петте прелюда на Вила-Лобос представляват симбиоза от бразилската популярна музика, бразилския автентичен фолкор, музиката от времето на барока и импресионизма. Лобос използва иновативни композиционни и инструментални техники за да адаптира тези разнообразни стилове към китарата, комбинирайки ги. Обобщавайки прелюдите стилистически : прелюд №1 представлява модinia, прелюд №2 е шоро, прелюд №3 използва импресионистични похвати, както и елементи от бароковата музика, прелюд №4 е повлиян от индианската музика, а прелюд №5 затваря цикъла с прелюди като представя популярната музика на Бразилия.

Библиография:

1. Brandão, Stela M. A Guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog of Twentieth-Century Art Songs for Voice and Piano. Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 59.
2. Пак там
3. Livingston-Isenhour, Tamara and Garcia, Thomas. Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music. Bloomington: Indiana University Press 2005.
4. Garcia, T. The Choro, the Guitar, and Villa-Lobos. University of Wisconsin, 1997, p.63.
5. Lacombe, A. Villa-Lobos – A Vida dos Grandes Brasileiros. 1974, p.42.
6. Wright, S. Villa-Lobos. Oxford: Oxford University Press, 1992, p.37.
7. Corrêa de Azevedo, Luiz Heitor. Portuguese Elements in Brazilian Music. Bulletin of the American Musicological Society, no. 7, 1943, p.13.
8. Behague, Gerard. Heitor Villa Lobos: The search for Brazil's Musical Soul. Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994.
9. Пак там
10. Huether, J. Villa-Lobos Cinq Preludes: An Analysis of Influences. University of Oregon, 2011.
11. Behague, Gerard. Heitor Villa Lobos: The search for Brazil's Musical Soul. Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994, p. 142.
12. Zvengrowski, S. Structural Patterns Found in 'Prelude No. 4' by Heitor Villa-Lobos. Soundboard, Guitar Foundation of America, 1979, no. 3, p. 87.