

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. Котляревського**

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ДИНАМІКА КОНЦЕРТУ ДЛЯ МАРИМБИ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Н.РОЗАУРО ТА А. КОППЕЛЯ)**

**Магістерська робота
ВВЕДЕНСЬКОЇ ВЕРОНІКИ**

**Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, ст. викладач
Палій І. О.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело



Вероніка ВВЕДЕНСЬКА

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНЕ ПЕРКУСІЙНЕ МИСТЕЦТВО В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....	7
1.1. Специфіка розвитку та інтеграції маримби в оркестрове, сольне та ансамблеве виконавство	7
1.2. Жанрово стильова динаміка концерту для маримби	16
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТИ ДЛЯ МАРИМБИ З ОРКЕСТРОМ Н. РОЗАУРО ТА А. КОППЕЛЯ: ЖАНРОВО СТИЛЬОВИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ.....	25
2.1. Концерт Н. Розауро: композиційні та стильові особливості.....	25
2.2. Специфіка інтерпретації Концерту для маримби з оркестром Н. Розауро.....	36
2.3. Жанрово стильові параметри Концерту №1 для маримби з оркестром А. Коппеля.....	44
2.4. Особливості інтерпретації Концерту №1 для маримби з оркестром А. Коппеля.....	48
Висновки до Розділу 2.....	49
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56
ДОДАТКИ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми. Становлення жанру концерту для ударних інструментів є одним із визначних явищ у музичному мистецтві другої половини XX – початку XXI століття. Серед різноманіття ударних інструментів маримба посідає особливе місце завдяки своїм унікальним акустичним та тембровим характеристикам. Здатність поєднувати виконання мелодичної лінії, гармонічних комплексів та складних ритмічних конструкцій дозволяє маримбі виступати у ролі повноцінного соліста у взаємодії з оркестром.

Творчість композиторів Андерса Коппеля та Нея Розауро є яскравим прикладом різноманітного застосування маримби у жанрі концерту. Обидва автори розширюють технічні й художні межі маримби, демонструючи їх багатогранність, як сольного інструменту.

При цьому, попри високий художній рівень та експериментальну новизну згаданих творів і досить велику популярність серед виконавців, вони є недостатньо вивченими в українському музикознавстві.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову динаміку концерту для маримби сучасними композиторами, на прикладі бразильської та європейської шкіл.

Для досягнення цієї мети підпорядковані наступні **наукові завдання**:

- здійснити огляд попередньо досліджених наукових праць, присвячених творчості Н. Розауро та А. Коппеля;
- проаналізувати особливості розвитку жанру концерту для маримби
- дослідити специфіку жанру концерту для маримби та здійснити порівняльний аналіз із іншими інструментальними концертами;

- провести аналіз жанрових та стилістичних особливостей концертів Н. Розауро і А. Коппеля для маримби з оркестром з метою виявлення рис спільності та відмінності у трактуванні сольних партій маримби;
- виявити технічні та художні завдання, що постають перед виконавцями у процесі інтерпретації обраних концертів, здійснити порівняльний аналіз різних виконавських версій;
- охарактеризувати внесок цих композиторів у розвиток сучасного репертуару маримби.

Об'єктом дослідження виступає сучасне маримбове виконавство

Предмет дослідження – жанрово-стильові та виконавські особливості концертів для маримби Н. Розауро та А. Коппеля.

Матеріал дослідження – твори для маримби та оркестру двох провідних сучасних композиторів: Концерти №1 Андерса Коппеля та Концерт для маримби та оркестру №1 Нея Розауро. У роботі використовуються оригінальні нотні видання творів, відео та аудіо виконання, інтерв'ю композиторів з музичних видань.

Теоретична база дослідження сформована на основі фундаментальних праць сучасного музикознавства, виконавської майстерності на ударних інструментах:

- теорія жанру, специфіка жанру інструментального концерту; (Б. Сюта, І.Тукова, В. Ракочі [16, 17, 20, 22]);
- органологія ударних та перкусійне виконавство (Андреева, Булгак, Бабкова, Бондаренко, Дразниця, Замишляєв, Коптєв, Котонський, Куліш, Лазаренко, Олійник, Рало, Сидоренко, Фрик, Blades, Burns, Jones, Kite, Stevens, Rosauero, Brenner, Cahn, Hartenberger та ін. [1-7; 10, 12, 13, 15, 18, 19, 21, 23-32, 34-40]);

- теорія музичної інтерпретації (Ніколаєвська, Катрич, Коханик та ін. [9, 11, 14]);

- жанр концерту для маримби та його еволюція (Christine Conklin, Wan Chun Liao [28, 38]).

Методи дослідження.

- *історичний метод* — використаний для вивчення особливостей розвитку жанру концерту для ударних інструментів, а саме – маримби, з моменту її інтеграції в оркестрову та сольну музику;
- *органологічний метод* – застосований для дослідження технічних особливостей маримби та її впливу на фактурно-гармонічні, віртуозно-технічні та інші композиційні особливості обраних концертів;
- *стильовий метод* – залучений для вивчення культурного контексту створення концертів для маримби (бразильський вплив у творчості Нея Розауро та європейські традиції в музиці Андерса Коппеля);
- *метод жанрово-стильового аналізу* – використаний для дослідження специфіки жанру концерту для маримби у порівнянні з концертами для інших інструментів;
- *інтерпретаційний метод* – використаний для аналізу виконання концертів різними музикантами та виявлення технічних і художніх виконавських завдань;
- *компаративний метод* – застосований для порівняння різних версій виконання концертів і виявлення рис спільності та відмінності у трактуванні партій маримби.

Наукова новизна отриманих результатів ґрунтується на таких позиціях:

- у магістерському дослідженні вперше здійснено комплексний жанрово-стильовий та виконавський аналіз Концерту №1 для маримби з оркестром Андерса Коппеля;

- отримують подальший розвиток наукові уявлення про концертні опуси для маримби з оркестром Н. Розауро;

- вперше здійснено порівняння особливостей трактування жанру концерту для маримби сучасними композиторами через призму відмінностей їх національних шкіл. Такий ракурс дослідження дозволяє виявити характерні риси, особливості кожної школи, що сприяє збагаченню виконавської традиції й розширенню уявлення про жанр.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані в таких навчальних курсах як «Історія музики», «Історія перкусійного виконавського мистецтва», «Практикум з сучасної музики», на заняттях зі спеціальності в класі ударних інструментів, в самостійній роботі виконавців на ударних інструментах.

Апробація. Результати дослідження обговорювались на кафедрі інтерпертології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Структура роботи. Дипломна робота містить вступ, два розділи, шість підрозділів, висновки, список використаних джерел, додатки.

РОЗДІЛ 1. СУЧАСНЕ ПЕРКУСІЙНЕ МИСТЕЦТВО В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Специфіка розвитку та інтеграції маримби в оркестрове, сольне та ансамблеве виконавство

Маримба є одним з ударних інструментів досить давнього походження, які отримали нове життя у ХХ ст. завдяки вдосконаленню конструкції, пошукам композиторами нових тембрових поєднань, що спричинило більш активне використання різноманітних ударних в оркестрі, камерних ансамблях та сольних творах. Згідно з вже загальноприйнятою класифікацією ударних інструментів, маримба належить до групи ідіофонів, тобто інструментів, які для створення звуку використовують тільки вібрацію власного корпусу без застосування струн або стовпу повітря.

Дослідники не мають єдиної версії щодо країни виникнення інструмента. Згідно з О. Андреевою, маримба є інструментом «африканського та південноамериканського походження» [1, с.48]. Х. Бреннер визначає як батьківщину маримби Південну Мексику, з якої інструмент згодом розповсюдився в Африці, Центральній та Північній Америці [26].

Сучасна маримба дійсно має багато спільного з ксилофоном: вона так само має пластини, по яких виконавець вдаряє спеціальними паличками – малетами, обмотаними вовняними або бавовняними нитками, іноді – паличками з гумовими наконечниками. Різні види паличок дозволяють отримати різноманітний набір тембрів – від різкого, сухого звуку, що нагадує ксилофон до більш м'якого, що нагадує орган.

Пластинки, за допомогою ударів по яким створюються звук виготовляються з «палісандрового або амарантового дерева» [1, с. 48]. Інколи вони також виготовляються зі скла. Їхнє налаштування за висотою та розташуванням відбувається за принципом фортепіанної клавіатури.

Сучасний інструмент також має резонаторні трубки, які підсилюють звучання. В традиційній (етнічній) версії маримби для цього використовується висушений гарбуз. Цей варіант інструменту зустрічається в музиці народів Африки, Індонезії, Південної Америки, Дального Сходу.

О. Андрєєва також називає маримбу різновидом ксилофона, але «більшим за розміром». Згідно з авторкою, «сучасна маримба має два ряди пластин за хроматичним звукорядом, покладених на дерев'яну раму-стенд з коліщатами» [1, с. 48]. За О. Андрєєвою, «маримба виготовляється в кількох варіантах за обсягом – від двох з половиною октав до п'ятиоктавних <...> в загальному діапазоні від *до* великої до *до* третьої октав <...> Партія маримби записується на нотному стані в скрипковому або басовому ключі в реальному звучанні. В партитурі міститься нижче партії ксилоримби» [там само].

Сучасна техніка гри на маримбі передбачає використання кількох паличок. Частіше – 2-4, інколи – 5 або 6. Як вказує О. Андрєєва, особливий прийом гри на маримбі – «акордами, одночасно трьома або чотирма паличками» [там само].

Свою нинішню конструкцію маримба отримала завдяки зусиллям відомого вченого-акустика та майстра музичних інструментів К. Дігана. Надихнувшись латиноамериканським типом маримби, він вніс багато змін, що сприяли модернізації інструмента. Наприклад, замінив резонатори з дерева або гарбуза металевими трубками, а також – встановив еталон налаштування. Він також виявив, що найкращим матеріалом для створення

пластинок є рожеве дерево. Пізніше цей майстер започаткував власне серійне виробництво інструментів (фірма J. C. Deagan, Inc.), що й сьогодні є зразком якості та прикладом для наслідування іншими виробниками.

В академічній музиці XX – XXI ст. маримба використовується частіше як ансамблевий та сольний інструмент, рідше – як оркестровий через не надто гучний звук, який може недостатньо добре прослуховуватись в оркестровій тканині. Також маримба використовується в багатьох неакадемічних напрямках: джазі, поп-музиці, рок-музиці, логічно продовжує свій розвиток в межах стилів та жанрів, пов'язаних з етнічною музикою, традиційних музичних культур, де інструмент виник та розвивався до проникнення в академічну музику та масову культуру.

Як оркестровий інструмент маримба була вперше використана в XX ст. спочатку не в «серйозній», а в легкій музиці, оркестрах, які супроводжували водевілі, комедійні вистави [32].

Вдосконалення маримби, зміни в конструкції, заміна матеріалів для виготовлення тих чи інших деталей стали частиною загальної тенденції, що мала місце у XX ст. та охопила всі інструменти перкусійної секції. В. Л. Кан вказує на стрімкий злет виробництва всіх оркестрових ударних інструментів, численні експерименти майстрів з різними матеріалами, розмаїття конструктивних рішень, а також залучення до класичного оркестру ударних інструментів, що належать до різних музичних культур світу [27, с.22 –23].

Автор також відмічає безпрецедентне порівняно, зокрема, з XIX ст. зростання вимог до рівня виконавців-перкусіоністів: «на відміну від виконавських навичок, яких вимагали від перкусіоністів у минулому столітті, зараз оркестри вимагають, щоб усі члени ударної секції, а не лише один-два спеціально призначені музиканти, мали високий рівень майстерності на стандартних клавішних ударних інструментах —

ксилофоні та дзвіночках. На відміну від відносно коротких партій для цих інструментів, які існували в більшості репертуару, написаного до 1960-х років, зараз не є рідкістю, що ці інструменти мають довгі та високотехнічні партії в сучасних композиціях. Крім того, стандартний діапазон обох цих інструментів розширився: для ксилофонів з 3,5-октав до 4-октав, а для дзвіночків з 2,5-октав до 3-октав» [27, с.24 –25].

В. Л. Кан також вказує й на подібну тенденцію у виконавстві на «двох інших клавішно-ударних інструментах – маримбі і вібрафоні», зазначаючи, що «в останні роки» відбулося стрімке «розширення технічних вимог» [27, с. 25].

Однак, у випадку з маримбою і вібрафоном ця тенденція навіть вийшла за межі суто оркестрового виконавства. Як сольний інструмент маримба почала реалізовуватись, зокрема, завдяки винайденню техніки гри кількома паличками, що дозволило виконувати багатозвучні акорди і значно розширило можливості інструмента. Як пише В. Л. Кан, «в той час як ксилофон і дзвіночки здебільшого обмежувалися оркестровим репертуаром, який можна виконувати за допомогою техніки з двома паличками, маримба та вібрафон пережили відродження через світовий інтерес серед перкусіоністів і композиторів до техніки з чотирма паличками, особливо до можливостей виконання, які відкриває техніка схоплювання паличок (по дві палички в кожній руці), розроблена Лі Говардом Стівенсом у 1970-х роках» [там само].

Згідно з Encyclopedia Britannica, вагомий внесок в розвиток маримби як оркестрового та концертного інструменту вніс ансамбль маримб Клера Омара Массера, який виступав на Чиказькій всесвітній виставці у 1933–34 роках [37].

К. О. Массер – виконавець-віртуоз на маримбі, педагог та майстер, що працював над створенням сучасної конструкції інструмента разом з

К. Деганом – після Другої світової війни також започаткував власну фірму, що займалась виготовленням маримб, вібрафонів, ксилофонів та дзвіночків. Хоча фірма невдовзі була продана Массером компанії “Ludwig Drum” (у 1965 р.), а потім, у 1981 р., фабриці «Selmer», саме К. О. Массер став одним з тих, хто сприяв формуванню нинішнього вигляду інструмента.

Дуже помітною постаттю у маримбовому виконавстві ХХ ст., музикантом, що також сприяв формуванню маримби як повноцінного концертного інструмента став Лі Говард Стівенс, про якого вже згадувалося вище. Він, власне й започаткував вже згадану техніку виконання багатозвучних акордів, відому як «техніка Стівенса» або техніка «Массера-Стівенса» – метод незалежного виконання на маримбі з чотирма паличками, заснований на «хваті Массера».

Протягом 1970-х років Л. Г. Стівенс почав записувати свої думки та вправи, які він склав, щоб полегшити освоєння цієї нової техніки. Результатом стала його педагогічна праця «Метод руху для маримби», вперше опублікована у 1979 році його власною компанією «Marimba Productions». «Метод руху для маримби» описує його авторську техніку тримання паличок маримби, ефективного використання рухів та містить понад 500 музичних вправ. «Метод руху» став першою методичною працею, в якій було повністю описано метод утримання чотирьох паличок та виконання з їх допомогою. Л. Г. Стівенс розробив цю техніку після вивчення кількох інших хватів і вважає свою техніку розвитком техніки «хвата Массера». Особливість методики Л. Г. Стівенса визначається вертикальним положенням руки (на відміну положення руки в методиці Массера з плоскою долонею), обертанням навколо будь-якої непотрібної палички (замість того, щоб піднімати непотрібну паличку, звільнюючи простір для руху руки) та рухом кінця внутрішньої палички через долоню для виконання ширших інтервалів.

В методичній праці Л. Г. Стівенса описуються такі типи ударів: 1. окремі незалежні удари: здатність наносити окремі (або повторювані окремі) удари, не рухаючи при цьому неактивним молотком, який тримається в цій самій руці; 2. окремі (одиничні) удари, що чергуються – такі, що складаються з окремих коливальних рухів руки з боку в бік; 3. подвійні вертикальні удари – такі, за допомогою яких видобуваються одразу два звуки; 4. подвійні латеральні удари: одиничні рухи, за допомогою яких видобуваються два звуки, що звучать не одночасно, а один перед одним. Цей удар починається як подвійний вертикальний, але відрізняється саме неодноточним взяттям двох звуків [36].

Ще однією видатною виконавицею та композиторкою, що значно вплинула на розвиток маримби є японська мисткиня Кейко Абе. Її діяльність у колаборації з фірмою «Yamaha» сприяла появі та розвитку концертної п'ятиоктавної маримби. Як зазначає Л. Ф. Вайз, «музика Кейко Абе є джерелом натхнення для всіх музикантів, адже вона продовжує освоювати нові сфери для маримби. Від її примітивних витоків з усіма обмеженнями, які вони передбачають, Абе перетворила маримбу на повноцінний концертний інструмент. Кожен, хто вперше почує, як вона грає, буде вражений багатством нюансів сучасної маримби та її величезними можливостями для музиканта» [39].

Слід зазначити, що в другій половині XX ст. в Японії склалася власна потужна, досить оригінальна й самостійна школа виконавців на маримбі. Це сталося, зокрема, й завдяки діяльності Кейко Абе. Її перша зустріч з цим інструментом відбулася одночасно з однією із перших презентацій інструменту в Японії. Л. Ф. Вайз наводить спогади виконавиці щодо цього: «перше знайомство Абе з маримбою відбулося на початку 1950-х років, коли Лоуренс Л. Лакур, американський місіонер та професор Університету Орала Робертса, привіз до Японії чотири маримби. “Одного дня я

проходила повз ранкову церемонію, коли побачила маримби і почула гімни, що гралися», – згадувала Абе у 1986 році в інтерв'ю для *Modern Percussionist*. «Я була настільки захоплена звуком, що забула, де моє місце! Це був абсолютно інший звук, такий глибокий – особливо низькі тони – і він справив на мене сильне враження» [39].

Пізніше Кейко Абе присвятила себе не лише виконавській діяльності, але й викладацькій: вона працює з «молодими маримбістами в Коледжі музики Тохо Гакуен у Токіо, а також зі студентами по всьому світу. Серед її найбільш відомих учнів — Евелін Гленні, видатна сольна перкусіоністка. «У 1986 році я поїхала до Японії навчатися у Кейко», — згадує Гленні. «Її уроки були сповнені енергії та водночас простору. Був час подумати. Ми грали разом; імпровізували разом; наші уроки були наповнені спілкуванням» [39].

Серед інших яскравих виконавців на маримбі, що вийшли на перші позиції в другій половині ХХ ст. слід назвати Роберта Ван Сайза, Людвіга Альберта, Мартіна Грубінгера, Гордона Стаута, Жана Жефруа, Петера Садло, Куніко Като.

Згідно з Р. Кайт, перший твір для маримби як сольного інструменту – Концертіно для маримби з оркестром – було створено американським композитором Полом Крестоном у 1940 році [31].

Прем'єра цього твору відбулася 29 квітня 1940 р. в Карнегі-холлі (Нью-Йорк) за участю солістки Рут Стюбер Джин та колективу «Orchestrette Classique» [28, с. 17].

Пізніше, у 1947 р. цю естафету підхопив французький композитор, один з митців «групи шести» – Даріус Мійо, створивши Концерт для маримби і вібрафону з оркестром.

Наступним твором за участі маримби, що справив великий вплив на подальший розвиток академічної музики ХХ ст. став «Молоток без

майстра» П'єра Булеза – видатного представника післявоєнного авангарду в європейській музиці, де інструмент став повноправним учасником ансамблю солістів. Звучання маримби стало частиною експериментів композитора з новими, незвичними тембровими поєднаннями.

Слід згадати також ще одного класика французької музики XX ст. – Олів'є Месіана, який використав маримбу в таких творах як «Преображення Господа нашого Ісуса Христа», «Франциск Асизький».

Серед інших видатних творів для маримби, написаних протягом XX ст. – Концерт для маримби і струнного оркестру №1 Нея Розауро (1986), Концерт для маримби з оркестром ор. 148 Томаша Свободи, створений у 1995 р. на замовлення Орегонського симфонічного оркестру та маримбіста Ніла Да Понте, який був номінований на премію Греммі за краще виконання соло з оркестром у 2004 р. [27, с.50], Концерт для маримби зі струнним оркестром Еммануеля Сежурне, написаний у 2006 р.

Крім концертів для маримби з оркестром композиторами протягом XX ст. також було створено певну кількість сольних творів, наприклад, «Yellow after the Rain» (1971) та «Sea Refractions», створені колишнім солістом-ударником Лос-Анжелеського філармонічного оркестру Мітчелом Петерсом для своїх учнів з орієнтацією на виконавців-початківців; «Variations on Lost Love» Девіда Маслянки, «Rhythmic Caprice» Л. Г. Стівенса, «Khan Variations» (2001) Алехандро Вінао – твори, що, зокрема, передбачають використання техніки гри чотирма паличками, розраховані на професійних виконавців.

Л. Г. Стівенс також є автором багатьох інших творів для маримби: оригінальних композицій, таких як «Houdini's Last Trick» («Останній фокус Гуддіні»), «Great Wall» («Велика стіна»), а також численних транскрипцій класичних клавірних, фортепіанних, скрипкових творів, серед яких Двоголосні інвенції І. С. Баха, номери з його ж кантат, п'єси з «Альбому для

юнацтва» Р. Шумана, фортепіанного циклу К. Дебюссі «Дитячий куточок» та ін.

Вагомий внесок у формування сольного репертуару для маримби було здійснено завдяки співпраці Л. Г. Стівенса з різними американськими композиторами. Спеціально для нього були написані такі твори як «Reflections on the Nature of Water» («Відображення природи води») Якоба Дрюкмана, «Rotrougri» Метью Гарріса, Велика фантазія До-мажор, Токата-фантазія Мі-бемоль мажор, Дев'ять прелюдій для маримби, Концерт маримби з оркестром, Концерт для маримби і ансамблю ударних, «Рух» для маримби і клавесина, «Два рухи» для маримби і струнного квартету, Концертний дует для скрипки і маримби Реймонда Гелбле; Чотири прелюдії для маримби Вільяма Пенна, «Осінній острів» Роланда Рейнольдса, «Нічна рапсодія» Джона Серрі та багато інших.

Велику популярність серед виконавців здобули сольні п'єси для маримби, створені Кейко Абою – «Жаби» та «Мічі» – як зазначає Л. Ф. Вайз, ці два твори «звучать на численних студентських та професійних концертах у всьому світі, а їх записи (на лейблах Denon та інших) є як у музичних магазинах, так і в музичних бібліотеках» [39].

Серед інших сучасних композиторів, що написали твори для маримби соло або за участю маримби – Тору Такеміцу (п'єса «Rain Tree»), Франко Донатоні, Карен Танака («Tales of Trees»), Дженніфер Хігдон («Splendid Woods»), Небойша Живкович (створив два концерти для маримби з оркестром), І Чен («Sound of the Five»), Мар'ян Мозетич (автор Концерту для фагота, маримби та струнного оркестру).

Маримбі також приділив увагу один з найвидатніших академічних композиторів сучасності – Стів Райх, представник та один з основоположників американського музичного мінімалізму, відомий своїми оригінальними пошуками в сфері контрапункту в його новітньому

розумінні, ритму та тембру. Він створив опус під назвою «Six Marimbas» для відповідного інструментального складу.

1.2.Жанрово-стильова динаміка концерту для маримби

XX століття стало часом не лише виникнення, але й бурхливого розвитку жанру концерту для маримби. Про це свідчить навіть суто кількісний показник: у період з 1940 по 2000 рр. було створено 40 творів цього типу, і їх кількість на сьогодні тільки зростає.

Це пояснюється як стійким інтересом композиторів до нових інструментальних тембрів, так і ентузіазмом, зусиллями та інтенсивною композиторською діяльністю самих виконавців, що прагнули до розширення репертуару й розкриття всіх виразових можливостей інструмента.

В цьому плані показовим є висловлювання Кейко Абе, яке розкриває її ставлення до маримби та її художнього потенціалу, а також потребу в нових художньо цінних творах для цього інструменту: ««Маримба дуже особлива для мене, – сказала Абе, отримуючи <...> нагороду у Залі слави. “Я уважно слухаю, щоб зрозуміти її численні можливості. Я маю велику повагу до маримби. Коли я граю, у мене є велике бажання знайти її виражальні можливості — усвідомлюючи, що колись ця найкрасивіша деревина походила від живого дерева зі своєю історією та досвідом. Наче бруски маримби дихають, як живе дерево, і коли я творю музику, я хочу дихати разом з нею» [39]. Далі виконавиця продовжує: «З такими глибокими почуттями для мене дуже важливо продовжувати замовляти нові твори та намагатися складати музику, яка досліджує виразні та емоційні можливості маримби, щоб донести їх до слухачів, які приходять на мої концерти. Незалежно від того, чи композиція має строгий формалізм або

досліджує імпровізаційні можливості, чи вона тональна чи атональна, чи повільна та спокійна, чи швидка і прямолінійна, я сподіваюся, що музика маримби завжди буде спрямована на справжнє спілкування, а не на технічну віртуозність заради самої себе» [там само].

Ці слова видатної виконавиці на маримбі та композиторки цілком відображають сучасні тенденції у розвитку репертуару для інструмента і, зокрема, концертного жанру: а саме – прагнення не лише до кількісного розширення репертуару, але й до його до поглиблення його художніх якостей; випробування різноманітних новітніх прийомів гри та технік композиції, а також – незвичних тембрових поєднань.

К. Конклін проводить доволі ґрунтовне дослідження концерту для маримби та його розвитку протягом ХХ ст.

Дослідниця, зокрема, надає періодизацію та створює хронологію композиторської творчості в цьому жанрі.

Перший етап, «ранні концерти для маримби», за К. Конклін, охоплює 1940 – 1968 рр. Він представлений творами П. Крестона, Д. Мійо, Дж. Баста, Р. Курки, Х. Сарм'єнтоса, М. Хайякави, Г. Парчмана, О. Нельсона.

Другий етап у розвитку жанру, «середній», за К. Конклін – період з 1969 р. по 1986. Він відмічений появою творів М. Мікі, А. Мійоши, Е. Хатча, Т. Такеміцу, Т. Медека, Н. Да Понте, А. Іфукубе, С. Рефліна, Р. Кройца, Р. Гелбле та багатьох інших композиторів. Слід зазначити, що кількість концертних творів в цей період значно збільшується, що, вочевидь, пов'язано із завоюванням маримбою все більшої популярності серед виконавців і слухачів та, відповідно, зростанням до неї інтересу в композиторів.

Водночас ширшою стає й географія жанру: якщо в попередній період концерти для маримби створювали в основному японські та американські

композитори, то в позначений проміжок часу до них приєднуються й автори зі Східної Європи.

Третій період К. Конклін позначає як «нещодавні концерти для маримби» [28]. Він охоплює 1987 – 2000 рр. та позначений певним спадом кількості творів, натомість зберігається певна «інтернаціональність» жанру: в цей час концерти для маримби створюють Дж. Серрі, Р.Р. Беннет, Т. Бріггс, Д. Маслянка, К. Ларсон, А. Томас, Е. Л. Дімер, Д. Левітан, А. Коппель, Н.Й. Живкович та ін. Таким чином, концерти для маримби створюють композитори США, Франції, країн Східної та Північної Європи.

Дослідники відзначають безпрецедентний вплив і в принципі визначальну роль саме жанру концерту для еволюції маримби як інструменту в ХХ ст.

Як зазначає К. Конклін, ранній оригінальний репертуар для маримби складався лише з невеликої кількості творів, написаних самими виконавцями, такими як, наприклад, О. Массер [28, с.1]. Решту, репертуару за словами Т. Мура, «донедавна (*станом на 1963 р. – В.Д.*) складали транскрипції класичних творів, народних пісень, аранжування популярних пісень» [30, с.4].

С. Е. Сміт наголошує на тому, що першими дійсно значними творами для маримби стали саме концерти. Дослідниця наводить уривки з рецензії Г. Таубмана на прем'єру першого твору в цьому жанрі, про який вже йшлося вище – Концертіно П. Крестона, де музичний критик зазначає, що цей твір «є єдиною роботою, коли-небудь написаною для цього інструменту в серйозній формі» [цит. з 28].

Таким чином, історія серйозного сольного репертуару для маримби фактично почалася з твору концертного жанру.

С. Е. Сміт також наводить висловлювання Рут Стубер Джин – першої виконавиці Концертіно П. Крестона, яке ілюструє тодішню ситуацію з

репертуаром для маримби: «Ніхто насправді не знав, що таке маримба. Був 1940 рік, і маримба не була такою популярною» [цит. з 28].

В результаті, як пише К. Конклін, «ймовірність того, що композитори самостійно почнуть писати для маримби, була невеликою. Виконавці, які хотіли грати на цьому інструменті на концертній естраді, були вимушені або виконувати транскрипції, або писати музику самостійно, або замовляти твори у композиторів» [28, с.2]. Таким чином, перші концерти для маримби з'явилися саме в результаті замовлень.

Серед перших виконавців, які замовили концерти для маримби – Віда Ченовет. Завдяки їй з'явилися твори Роберта Курки та Хорхе Сарм'єнтоса. Також вона стала тим музикантом, завдяки якому маримба закріпилася в статусі серйозного концертного інструмента [28, с.3].

Загалом К. Конклін виділяє такі тенденції в початковому етапі розвитку концерту для маримби: брак репертуару; процес співпраці перкусіоністів з композиторами, які самі не були виконавцями на ударних інструментах, що на тому етапі не дало в повній мірі розкрити потенціал інструмента, але послужило основою для подальшого розвитку техніки гри на маримбі; часте використання у концертах крім маримби інших сольних ударних інструментів (наприклад, вібрафона або ксилофона), що, можливо, було пов'язано із тим, що «композитори відчували себе обмеженими маримбою — незнайомим інструментом з малою здатністю до підтримки звуку <...> У пізніші періоди маримба почала виступати як самостійний інструмент, коли її виконавський потенціал і можливості стали більш відомими» [28, с.31].

В ранніх концертах для маримби, за словами К. Конклін, техніка гри чотирма паличками є доволі примітивною, що пояснюється відсутністю в композиторів достатніх знань та уявлень про можливості інструмента. Гра чотирма паличками зазвичай використовується для виконання хоральної

фактури, решта випадків застосування «four-mallet technique» пов'язана з чергованими або незалежними ударами однією паличкою. Виняток складає Концерт Д. Мійо, де потрібна більш досконала техніка чотирьох паличок, що потребує їх незалежності, контрапунктичної гри та подвійних вертикальних ударів, що рухаються в протилежних напрямках [28, с.32].

Наступний період у розвитку концерту для маримби відмічений впливом японських композиторів та виконавців. Першими композиторами, що створили концерти для маримби в Японії, стали Мінору Мікі та Акіра Мійоші у 1969 році. Як вказує К. Конклін, «Вплив японської сольної виконавиці на маримбі Кейко Абе неможливо переоцінити. Пані Абе славиться не лише своєю віртуозною технікою, а й музичною глибиною, і вона була ключовою фігурою, що сприяла збільшенню кількості оригінального репертуару для маримби в Японії, так само як виконавці на кшталт Віди Ченовет уже робили це в Сполучених Штатах» [28, с.34].

На цьому етапі, згідно з К. Конклін, більшість концертів для маримби також з'явилися в результаті замовлень, але загалом інтерес композиторів до інструмента зростає, все більше з них пишуть по кілька творів. Також з'являється тенденція до того, що «ударники почали брати справи у свої руки <...> і писати твори для себе. Твори, які належать до цієї категорії, включають концерти Ерла Гетча, Нея Розауро, Девіда Лонга, Небойши Живковича та Ніеля Де Понте» [28, с.57].

В цей період технічний рівень перкусіоністів стає вищим, через що складнішою стає і техніка чотирьох молоточків. Якщо в більш ранніх творах ця техніка використовувалася лише епізодично, то в концертах середнього періоду вона займає значне місце, пронизуючи весь твір. Використовуються комбінації різних ударів та контрапункти. Саме в цей період також з'являється техніка Л. Г. Стівенса. В цей період поступово збільшується робочий діапазон інструмента. Також зростає тривалість

звучання творів, вони стають більш масштабними за формою. Тільки один з концертів цього періоду написаний для маримби з духовим ансамблем (Концерт Де Понте), також концерти Хетча, Мікі, Мійоши та Розауро написані для маримби маленьким струнним оркестром. Інші композитори прагнуть до розширення складу оркестру, відкриваючи нові темброві поєднання маримби та інших інструментів [28, с. 58–59].

Згідно з К. Конклін, в цей період більшість концертів мали тричастинну будову циклу «швидко-повільно-швидко», також було написано кілька чотиричастинних концертів. Як зазначає авторка, «багато концертів цього періоду включали каденції, зокрема Хетча, Такеміцу, Медек та Штайгер, серед інших. Композитори того періоду досить традиційно ставилися до форми, хоча були написані й деякі твори з програмними елементами, що за своїми характеристиками були ближчі до симфонічних форм, ніж до концертів. Найбільш помітним був концерт Пташинської, який був програмним, хоча у «Gitimalya» Такеміцу та навіть у концертів Розауро і Медека з їх описовими назвами частин також були програмні елементи» [28, с. 60].

Третій період у розвитку концерту для маримби (за К. Конклін) відмічений домінуванням американських музикантів. Як зазначає авторка, «Незважаючи на розширення репертуару під час середнього етапу розвитку концерту для маримби, маримбісти все ще прагнули знайти більше якісного репертуару для свого інструменту. <...> Із заснуванням New Music Marimba у 1986 році американські маримбісти почали замовляти ще більше творів, включаючи концерти для маримби. Перший з цих концертів був написаний Джоном Серрі у 1987 році на замовлення Лі Говарда Стівенса» [28, с. 61].

Загалом на новітньому етапі розвитку жанру маримбового концерту основним джерелом нових творів є замовлення, хоча перкусіоністи-композитори також стають значно поширенішими. Як вказує К. Конклін,

«перкусіоністи-композитори, які досі активно виконують і викладають, також створюють твори, і такі роботи, як твори Небойши Живковича та Лінн Гласок, були написані для власного виконання та для їх учнів» [28, с. 88–89].

Водночас, коли маримба «виросла як сольний інструмент», інші композитори також зацікавились написанням творів для нього, створивши їх значну кількість. Серед них Ерік Юейзен, Ендрію Томас, Річард Родні Беннетт, Девід Маслянка та Андерс Коппель.

Більшість новітніх концертних творів для маримби використовують повний діапазон інструмента (чотири та п'ять октав), а також – техніку чотирьох паличок протягом всього твору. Розповсюджуються «більш складні техніки, такі як обертання однієї руки, використовуються частіше; твори, що потребують цієї техніки, включають концерт Юейзена, Хаузе та Беннетта» [28, с. 89].

У новітній період масштаби циклів концертів збільшується (середня тривалість звучання 19 хвилин). Також більшість творів на цьому етапі пишуться для маримби з духовим ансамблем або оркестром [28, с. 89].

Висновки до Розділу 1.

Попри давнє походження маримби, розвиток та вдосконалення інструменту, його ствердження на концертній естраді в академічній музиці відбувалися протягом ХХ ст. в руслі таких загальних для світової музичної культури тенденцій як збільшення ролі ударних інструментів в оркестрових партитурах на тлі пошуків композиторами нових тембрових барв та сполучень, збільшення інтенсивності виробництва інструментів до промислових масштабів, експерименти з різними матеріалами та конструктивними рішеннями, винайдення нових технік гри. На цьому тлі відбувалось зростання вимог до рівня виконавців-перкусіоністів,

ускладнення партій та, знов таки, на тлі композиторського інтересу до нових тембрів, закріплення певних ударних інструментів, зокрема, й маримби як сольних.

Хоча інтерес до маримби проявили й провідні європейські, зокрема, французькі композитори XX ст., такі як Д. Мійо, О. Месіан, П. Булез, найбільше для розвитку інструмента та його перетворення на концертний зробили американські та японські виконавці, композитори та педагоги – О. Массер, Л. Г. Стівенс (який започаткував сучасний метод гри з використанням чотирьох і більше паличок та створив найбільш ґрунтовний посібник з гри на маримбі), К. Абе. Завдяки їх діяльності, зокрема, й колабораціям з іншими композиторами, маримба здобула популярність серед виконавців та слухачів.

Жанр концерту для маримби був започаткований у 40-х рр. XX ст. і с тих пір стрімко розвивається. Тільки у період з 1940-х по 2000-ні роки композиторами різних країн світу було створено понад 40 творів, сьогодні ця кількість є значно більшою.

Протягом всього цього часу в розвитку жанру концерту для маримби простежуються такі тенденції як прагнення не лише до кількісного розширення репертуару, але й до його до поглиблення його художніх якостей; випробування різноманітних новітніх прийомів гри та технік композиції, а також – оригінальних тембрових поєднань.

Для побутування жанру концерту для маримби в музичній практиці XX – XXI ст. характерні мультикультурність, універсальність та взаємодія різних національних традицій, що, вірогідно, диктує саме походження та географія розповсюдження інструменту в його етнічній іпостасі, коли в різних частинах світу його модифікації часто розвивались незалежно одна від одної.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ МАРИМБИ З ОРКЕСТРОМ Н. РОЗАУРО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ

2.1. Концерт №1 для маримби з оркестром Н. Розауро: композиційні та стильові особливості

Концерт для маримби з оркестром Нея Розауро вінчає середній період розвитку жанру (за періодизацією К. Конклін). Цей твір відображає прагнення виконавців до самостійного створення репертуару.

Ней Розауро – сучасний бразильський перкусіоніст і композитор. Народився 24 жовтня 1952 р. у Ріо де Жанейро. Він отримав ступінь магістра в Університеті Маямі, ступінь магістра в Вищій школі музики у Вюрцбурзі, Німеччина, та ступінь бакалавра з композиції та диригування в Університеті Бразиліа [Rosauero, офіційний сайт [Про компанію Ney | Ней Росауро](#)].

З 1975 по 1987 був викладачем ударних інструментів в школі музики Бразиліа та перкусіоністом Національного театру Бразиліа. З 1987 р. по 1999 очолював кафедру ударних інструментів Федерального університету Санта-Марії, а також – був керівником ансамблю ударних інструментів.

Музикант є почесним професором Університету Маямі, штат Флорида, а у 2023 році був включений до «Зали слави» Товариства ударних мистецтв [Rosauero, офіційний сайт [Про компанію Ney | Ней Росауро](#)].

Ней Розауро давав сольні концерти та виступав з оркестрами в більш ніж 45 країнах, а також проводив майстер-класи та мистецькі резиденції в деяких з найпрестижніших консерваторій та університетів світу [там само].

В останні кілька років Н. Розауро присвятив себе диригуванню оркестрами, виконуючи свої симфонічні твори та інших бразильських композиторів з місцевими солістами. Він вже диригував концертами в Бразилії, США, Канаді, Еквадорі, Парагваї та Китаї [там само].

Ним також було записано 11 дисків, переважно із власними композиціями, однак перший записаний виконавцем диск, який вийшов у 1989 р. під назвою «Marimba Brasileira» містить також твори класика бразильської музики XX ст. – Е. Віллі-Лобоса, зокрема, перекладення фортепіанної п'єси «Полішинель», де Н. Розауро використовує техніку шести паличок[там само].

Доробок композитора включає понад 150 творів як для маримби соло, так і для маримби з оркестром, а також – для ансамблю ударних інструментів.

Композиторський стиль Н. Розауро характеризується багатством та красою мелодики, залученням елементів бразильського музичного фольклору, його твори «повні життя та фантазії» [там само].

Згідно з відгуками в пресі, наведеними на офіційному сайті композитора, «у всіх трьох концертах виділяються головні риси поетики Розауро: свіжість і мелодійна щедрість, ритмічна динамічність, а також поліфонічна складність і чистота, які нагадують неокласицизм і музику бароко. Уміння змусити ці різні елементи взаємодіяти один з одним і утримувати їх у чудовому балансі – ось секрет композицій бразильського автора....» [там само].

В концертному жанрі Н. Розауро написано цілу низку творів: «Бразильські міфи» для квартету ударних і оркестру, Подвійний концерт для двох маримб і литавр, Бразильську сюїту для вібрафона, струнних і ударних, Концерт №1 для маримби зі струнним оркестром (пізніше композитором було зроблено транскрипції для маримби з камерним оркестром, духовим ансамблем, ансамблем ударних та для маримби з фортепіано), Концерт №2 для маримби з оркестром (струнним або повним симфонічним), два концерти для вібрафона з оркестром, Концерт для литавр з оркестром, Бразильську фантазію для двох маримб з оркестром,

Рапсодію для соло ударних з оркестром або біг-бендом, Серенаду для маримби і вібрафона зі струнним оркестром тощо.

Перший концерт для маримби з оркестром, що є предметом нашого дослідження, було написано у 1986 р. Другий концерт написано через 16 років після створення першого для Кейко Абе, знаменитої японської виконавиці, про яку вже йшлося раніше.

Перший концерт для маримби з оркестром розглядає в своїй роботі К. Конклін, однак, Другий концерт Н. Розауро вже не потрапляє до поля зору дослідниці.

К. Конклін в частині роботи, присвяченій Концерту, зазначає, що твір, попри свою технічну складність, є досить яскравим і самобутнім за стилем, і, водночас, «добре вкладається на маримбу» [28, с. 55], тому часто виконується студентами-перкусіоністами з доволі просунутими технічним навичками («intermediate student marimbists» [28, с. 55]).

Авторка наводить частину інтерв'ю з композитором, з якого стає зрозумілим, що він ставив задачу не лише створити художньо привабливу музику, але й зручну для виконання, а також – що початково мислив Концерт і як навчальний репертуар: «Музика, яку я пишу для молоточків, дуже характерна для цього інструменту. Перш ніж опублікувати будь-який із моїх творів, я кілька разів його виконаю і вношу необхідні виправлення, щоб музика ідеально підходила для клавіатури... у кожному творі є багато деталей, які допоможуть розвинути техніку чотирьох молоточків у студента» [28, с. 55]).

К. Конклін також більшу частину глави відводить опису технічних складнощів та прийомів гри, використаних автором в цьому Концерті, майже не зупиняючись на стилістичних та композиційних особливостях.

Перший та другий концерти для маримби з оркестром Н. Розауро розглядаються також в роботі Ван Чун Ляо [38]. Автор дає загальну

характеристику життєвого та творчого шляху Н. Розауро, його композиторського доробку, методичних праць, присвячених гри на маримбі, а також здійснює виконавський аналіз двох концертів для маримби з оркестром, зупиняючись на питаннях історії їх створення, форми та основних стильових елементів, а також – на конкретних виконавських прийомах, що застосовуються в обох творах.

Виконавську драматургію Концерту №1 Н. Розауро в контексті дослідження творчості митців-перкусіоністів кінця XX – початку XXI ст. розглянуто О. Бондаренко [3].

Доповнимо наявні аналітичні розвідки власними спостереженнями.

Концерт Н. Розауро №1 для маримби зі струнним оркестром представляє собою чотиричастинний цикл, де кожна з частин має програмну назву. Перша частина – «Saudação» («Вітання»), друга – «Lamento», третя – «Dança» («Танець»), четверта – «Despedida» («Прощання»). Частини співвідносяться між собою за принципом «швидко – повільно – швидко – швидко». Використання саме такої будови циклу відсилає до кількох прообразів. З одного боку, до барокового концерту, для якого була характерною чотиричастинність. До барокової моделі кореспондують також такі ознаки як невеликий обсяг деяких частин Концерту, використання не симфонічного, а камерного оркестру. Таке трактування концертного жанру продовжує неокласичні тенденції, що намітились в академічній музиці в першій половині XX ст., а також – вписується в напрям необароко, характерний вже для музики другої половини XX ст., а також – в загальну тенденцію до камернізації жанру, відходу від найбільш розповсюдженої на межі XIX і XX ст. романтичної моделі симфонізованого концерту або одночастинного концерту з композицією поемного типу.

З іншого боку, чотиричастинний цикл пов'язує Концерт Н. Розауро й з класичною симфонією, де третя частина має танцювальну жанрову основу.

Нарешті, наявність програмних назв та доволі вільна композиція окремих частин зближує Концерт з інструментальною сюїтою.

Крім цього, слід зазначити, що початково Концерт мав назву «Серенада», що вказує на зв'язок твору також із зразками цього жанру, що склалися в музиці віденських класиків (тип багаточастинної п'єси для інструментального ансамблю, наприклад, у В. А. Моцарта для струнного оркестру) і, пізніше, був розвинутий композиторами ХХ ст.

Загалом, на думку дослідників, Концерт поєднує «класичні, джазові та бразильські мотиви <...> Хоча в творі не використані конкретні бразильські народні або популярні теми, бразильська музична атмосфера, однак, пронизує всю композицію, що проявляється у використанні синкопованих ритмів та чарівних мелодій у її фактурі» [38, с. 17]. Однак, на нашу думку, не зважаючи на значну роль вказаних елементів, загальна стилістика Концерту наближається до неокласичної, характерної для першої половини ХХ ст.

Перша частина («Saudação», Allegro) трактовано досить оригінально. За обсягом частина є найменшою з усіх, наближаючись до мініатюри або до форми сонатинного типу. Лаконічність масштабів частини та відсутність повноцінного розробкового розділу дозволило Ван Чун Ляо охарактеризувати її форму як тричастинну [38, с. 17], однак, в першій частині доволі чітко простежуються контури мініатюрної сонатної форми зі вступом та кодою, епізодом на новому матеріалі замість розробки й дзеркальною та скороченою репризою.

Вступ представляє собою остинато, що проводиться в унісон солістом та оркестром. Тут композитор явно спирається на жанровий прообраз

токати. Початком головної партії вважаємо вступ основної теми-мелодії в партії правої руки соліста на фоні ритмічного остинато зі вступу. Попри складну інтонаційно-ритмічну будову остинато (з метром, що постійно змінюється) сама тема має досить лаконічний мелодичний абрис і цілком ясно виражене пісенне походження. Гармонічна основа ГП тонально-модальна і заснована на натуральному a-moll, переважають діатонічні гармонії та лінеарність.

Другий елемент ГП заснований на співзвуччях, що містять яскравий фонізм інтервалу секунди, завдяки чому він відчутно контрастує з першим елементом. Цьому також сприяє й зміна діатоніки з досить ясно окресленим тональним устоєм на хроматику без ясно позначеного тонального центру. Реприза ГП, де проводиться перший елемент, переходить в невеличку зв'язку, побудовану на діалозі першого та другого елементів ГП (секундові нашарування в партії соліста чергуються з фрагментами остинато в басах з першого елементу), після якої без жодної цезури чи уповільнення темпу починається новий матеріал, який можна позначити як тематизм побічної партії.

На думку Ван Чун Ляо, цей фрагмент спирається на джазову стилістику, що виявляється у використанні quasi імпровізаційних пасажів у соліста, які окреслюють блюзову гаму та лінії басу в партії віолончелей та контрабасів, що нагадує джазовий «блукаючий бас» [38, с.20]. Акордова вертикаль також певним чином спирається на джазову гармонію, будучи побудованою на чергуванні малого мінорного септакорду від А з випущеною терцією та мінорного септакорду від Е. Однак, слід зазначити, що «блукаюча» лінія басу не наслідує типові джазові формули, а скоріше інтонаційно споріднена з остинато із головної партії, також гармонічна вертикаль та мелодичний матеріал соліста мають в основі на натуральний ля-мінор. Таким чином, матеріал побічної партії не стільки спирається на

стилістику класичного джазу, скільки радше містить риси кул-джазу або модального джазу.

Також джазові елементи не вбудовуються в загальне ціле за методом колажу, різко контрастуючи з попереднім матеріалом, а радше подаються завуальовано, гнучко вплітаючись в загальний стиль, близький до модернізму та неокласицизму першої половини XX ст. (стиль “early 20-century” в англomовній термінології).

Побічну партію складено в двочастинній формі, де другу частину побудовано на тому ж матеріалі, що був в першій частині, але в тональності соль-мінор (йдеться про гармонічну послідовність тоніка/натуральна домінанта в оркестрі) та варійованому пасажному матеріалі у соліста. Наприкінці другої частини соль-мінор знову поступається ля-мінору, а соліст виконує інший варіант пасажу на основі блюзової гами. Коротка зв'язка (унісонний висхідний мелодичний хід в соліста і оркестру довжиною в 1 такт) підводить до серединного епізоду.

Цей розділ побудовано на пісенно-танцювальній темі в оркестрі в партії скрипок, яка супроводжується лінією басу з квартовими і квінтовими ходами (ще один варіант втілення ідеї джазового прийому walking bass). В партії соліста – суто колористичний матеріал, що за типом фактурного викладу нагадує фортепіанний прийом martellato і виконується за допомогою техніки dead stroke (удари з дуже близької відстані, майже без замаху, практично не відриваючи паличок від пластин), що створює специфічне дуже тьмяне звучання, таке, що ніби лунає здалеку.

Серединний епізод також яскраво контрастує з попередніми в ладотональному відношенні, оскільки його тематизм побудований на мажорній пентатоніці в Соль-бемоль мажорі.

Реприза наступає також без будь-якого переходу і починається з проведення видозміненого матеріалу ПП. Тема тут скорочена і містить

переплетені між собою елементи як першої, так і другої частини побічної партії. Далі йде матеріал ГП, також дещо скорочений. Кода побудована повністю на другому (секундовому) елементі ГП, що лишає по закінченні частини дещо химерний та загадковий «післясмак».

Майже повна відсутність «перехідних» розділів (СП, ЗП) вказує на домінування мозаїчної логіки побудови форми, панування драматургії монтажу, характерної для багатьох зразків музики ХХ ст.

Загалом перша частина Концерту поєднує в собі функції вільно трактованого сонатного *allegro*, але не такого, що перебирає на себе усю «драматургічну вагу», а ніби тільки закладає основу для подальшого «розвитку інтриги», і своєрідного вступу, прелюдії до більш драматургічно вагомих частин (якими, наприклад, є *Lamento* та фінал). Останньому, вочевидь, сприяють дуже лаконічні масштаби частини, і її загальний жанрово-семантичний план, що поєднує токатність, скерцозність, танцювальність.

Водночас, попри скромні масштаби першої частини, її відрізняє інтенсивність тематичного розвитку, композитор демонструє увагу до найменших інтонаційних, ритмічних, фактурних деталей, що вказує на вплив на цю частину логіки мініатюри і загалом камерних жанрів з їх економією засобів і, водночас, змістовною насиченістю.

Другу частину вирішено досить традиційно, це – ліричний центр циклу. Назва цієї частини походить від терміну *lamento*, що буквально в перекладі з італійської перекладається як «скарга, плач», який означає зокрема, тип арії в італійській опері 17-18 ст., що вирізняється тужливим, скорботним характером і часто позначає момент драматургічного зламу або трагічної розв'язки сюжету (часто навіть передсмертна арія героя). Попри таку назву, характер музики є не стільки не стільки трагічним і скорботним, скільки меланхолійно-замріяним та споглядальним. Також досить яскраво

виражено імпровізаційний та оповідальний початок, яскравими рисами частини є вишуканість і загадковість.

Lamento написано у складній тричастинній формі, де крайні розділи мають двочастинну структуру (AB), а середній розділ побудовано фактично на варіантному розвитку однієї ліричної теми, що викладається спочатку солістом, потім оркестром. В результаті утворюється подвійна двочастинна структура (ABA1B1), де тема розділів B і B1 є фактично темою A в інверсії. У розділах A і B основна мелодична лінія проводиться солістом (спочатку взагалі без всякого супроводу, що створює яскравий фактурний контраст з попереднім розділом), у розділах A1 і B1 – оркестром на фоні фігурацій в партії соліста.

В усій частині звертає на себе увагу певний вплив імпресіоністичної естетики та колористичне трактування гармонії та фактури. В крайніх розділах тонічний органний пункт в басах оркестру створює відчуття статичності, а рух паралельними квартами в темі соліста додає додаткових гармонічних барв. Також досить яскравою деталлю є хроматична мелодична лінія в партії лівої руки соліста, що також проводиться на тлі органного пункту в оркестрі (у віолончелей і контрабасів) та акордів з доданими тонами у скрипок і альтів. Загалом, незважаючи на певні вкраплення хроматики, в частині панує діатоніка та модальний принцип ладової організації.

Важливу роль в цій частині відіграє не лише органний пункт, але й мелодичні остинати в партії оркестру, що також підсилюють відчуття статичності та своєрідного заціпеніння.

Яскравий дует маримби і солюючою першої скрипки знову вказує на камерне трактування жанру, тяжіння до диференціації голосів та увагу до дрібних деталей.

Специфічною фактурною деталлю в цій частині є тремоло, що часто зустрічається в партії соліста і виконується за допомогою техніки «one handed roll» (про що докладніше піде мова нижче). Воно надає музиці прихованої тривожності, створює дещо примхливий та загадковий образ.

Третя частина за своєю семантикою є типовою моторно-скерцозною частиною. Попри назву, що відсилає до жанру танцю, тут домінує не стільки танцювальність, скільки токатність. На це вказує, зокрема, використання остинатних фігур в партії соліста (безперервний рух шістнадцятими на тонічному тризвуку з доданою квартою) на початку першого розділу. Це ідея продовжується й в середньому розділі, але там на зміну остинато в партії соліста приходять пасажі, зокрема, хроматичні.

В гармонічному плані частини значну роль відіграють септакорди та акорди з доданими тонами, що вказує на вплив джазової гармонії, як і в другій частині композитор застосовує яскравий фонізм паралельних кварт (в партії оркестру).

Остинатний ритм в партії соліста поєднується з примхливою ритмікою в партії соліста (зокрема тріолі постійно чергуються з дуолями), подекуди між партіями маримби та оркестру виникає поліритмія, що відсилає як до джазу, так і до бразильської музики, зокрема, до творів Е. Вілла-Лобоса, з якими Н. Розауро був добре знайомий.

Звертає на себе увагу наявність в цій частині невеличкого фугато, що також додає тематичному розвитку динамічності. Розташування такого поліфонічного фрагменту в жанрово-скерцозній частині циклу також є певним «зламом» класико-романтичного «шаблону», оскільки в класичних та романтичних концертах такі поліфонічні розділи зазвичай зустрічались в розробках чи кодах перших частин або фіналів. Загалом в «Танці» в значно більшій мірі виражений віртуозний початок, ніж в попередніх частинах.

«Віртуозна» лінія продовжується і в фіналі. Цікавою композиційною деталлю тут є наявність каденції соліста вже у вступі (на відміну від концертів ХІХ ст., де каденція зазвичай поміщалась в розробці або репризи чи коді).

Однак, в фіналі композитор також віддає і данину традиції, поміщаючи каденцію, побудовану на матеріалі попередніх частин, перед репризою основної теми.

Натомість не зовсім типовою порівняно з концертами класико-романтичної доби є сама структура фіналу, оскільки композитор тут підміняє традиційну сонату форму або рондо варіаціями зі вступом та кодою. Натомість, цитування в фіналі тематизму попередніх частин є доволі типовим для крупних форм романтичної епохи і, частково, для творів першої половини ХХ ст.

Хоча трактування тональності в Концерті Н. Розауро є доволі вільним, із домінуванням модальності (елементи звукорядів натурального мінору, пентатоніки, дорійського ладу), розширеної тональності, атональних фрагментів, у творі ясно простежується два основних центри-устої – А у перших двох частинах і С у Танці та фіналі. Так виникають дві пари частин з однаковими тональними центрами. Написання частин в однакових тональностях споріднює концерт Н. Розауро також з бароковими зразками жанру і ще раз підтверджує його тяжіння до неокласичної та необарокової естетики.

2.2. Специфіка інтерпретації Концерту для маримби з оркестром Н. Розауро

Твори Н. Розауро, зокрема, і Концерт №1 є відображенням його пошуків в напрямку вдосконалення техніки гри на інструменті та розкриття виразових можливостей маримби завдяки введенню нових технічних прийомів або видозміни вже відомих.

Тому досить логічним є те, що автори, які розглядають особливості виконання концертів Н. Розауро здебільшого концентруються на суто технічних моментах, пов'язаних із використанням техніки гри чотирма паличками.

К. Конклін в огляді виконавських особливостей Першого концерту зазначає, що «одна з основних технічних складностей цього твору виникає на самому початку першої частини <...> Остинато в лівій руці, виконане рухомими поодинокими ударами, що чергуються, супроводжує мелодію, яка виконується подвійними вертикальними ударами правою рукою. <...> Потрібні деякі подвійні вертикальні удари, що чергуються, та окремі одиночні удари, але крім початкового мотиву, потрібна техніка не надто складна» [28, с. 55 –56]).

Щодо виконання другої частини Концерту авторка зауважує, що воно «вимагає більш складних технік, включаючи ротаційний рух лівою рукою з подвійними вертикальними ударами правою рукою, а пізніше подвійні бічні удари правою рукою, супроводжувані поодинокими ударами, що чергуються та поодинокими незалежними ударами лівою рукою. Легка хоральна частина в середині цієї частини <...> переходить у розділ, що вимагає поодиноких незалежних ударів <...> перед репризою» [28, с. 56]).

Третя частина, на думку авторки, «потребує подвійних бокових ударів у одній із легших конфігурацій (1-2-4-3) на початку, перед тим як перейти до розділу В, що потребує швидких повторюваних подвійних вертикальних ударів правою рукою, супроводжуваних тією ж подвійною боковою конфігурацією в лівій руці. Більше одиночних незалежних ударів потрібно у розділі С, хоча деякі виконавці обирають грати цей розділ (від С до Е) лише двома молоточками. Реприза <...> знову потребує використання чотирьох молоточків, але у виконавця є достатньо часу, щоб взяти два молоточки, якщо він або вона обрала грати попередній розділ лише двома» [28, с. 56]).

Щодо четвертої частини К. Конклін зауважує, що, наприклад, її основна тема «яка починається з літери А, вимагає від соліста виконання швидких подвійних вертикальних ударів лівою рукою, одночасно виконуючи мелодію октавами правою рукою. Швидкий темп, необхідний для остінато лівої руки, створює проблему для деяких виконавців» [28, с. 56]). Як вказує також К. Конклін, «розділ, що починається після літери D потенційно можна виконати двома паличками, хоча насправді немає дійсно зручного місця, щоб взяти (після цього – В.В.) чотири палички перед репризою» [28, с. 56–57]).

Особливості виконання концерту також детально аналізує Ван Чун Ляо. Щодо першої частини твору він дає такі зауваження. Найскладнішим для маримбіста з точки зору техніки фрагментом першої частини концерту автор вважає розділ від т. 59 до т. 62, що базується на арпеджіо та має характер джазової імпровізації: «тому що йому/їй потрібно не лише зберігати точність і музичний контур фрази, а й дотримуватися темпу відповідно до основного ритму, заданого оркестром» [38, с.20].

Ван Чун Ляо також згадує техніку «мертвого удару», яка застосовується в розділі Е (згідно зі схемою форми Концерту,

запропонованою автором, тт. 83-98). В цьому розділі маримба виконує остинато, застосовуючи цю техніку. Автор пояснює цей прийом таким чином: «Це удар, коли виконавець натискає молоточками на планки, виробляючи дуже сухий стакатний звук» [38, с.20].

У другій частині Концерту автор вказує на певні технічні труднощі у викладенні теми В (згідно зі схемою форми Концерту, запропонованою автором, тт. 12-21), де основна мелодична лінія поміщена в партію лівої руки, у низькому регістрі, а права виконує акомпанемент секстолями. Виконання основної мелодичної лінії потребує «деяких складних рухів рук, коли вони перехрещуються» [38, с.21].

У зв'язку з технічними прийомами у третій частині Концерту Ван Чун Ляо виділяє вступ та основний розділ тричастинної форми, де поки оркестр викладає основний матеріал, соліст «грає зовнішнім боковим ударом, однією з характерних технік Розауро». В частині А1 «права рука переходить на подвійні удари, тоді як ліва рука утримує зовнішні бокові удари» [38, с.23].

Автор також вказує на техніку подвійних ударів в темі С, яка містить пасажі шістнадцятими тривалостями в партії соліста – «низхідну хроматичну гаму подвійними ударами, поки струни акомпанують на зменшеному септакорді» [38, с.24].

В четвертій частині Концерту Ван Чун Ляо вказує на переважання пасажної техніки (швидких пасажів шістнадцятими у партії соліста).

Автор також присвячує окремий розділ роботи більш детальному розгляду саме технічних моментів виконання, таких як позиція рук, розташування пальчиків тощо. Він також окремо описує вдосконалення техніки чотирьох пальчиків, впроваджені саме Н. Розауро та, нарешті, дає додатковий аналіз певних складних фрагментів концертів із практичними порадами щодо подолання технічних складнощів [38, с.60 –95].

В контексті нашого дослідження, у світлі особливостей виконання Концерту Н. Розауро, особливий інтерес становить саме спосіб застосування бразильським музикантом техніки чотирьох паличок. Згідно з Ван Чун Ляо, під час власної виконавської практики Н. Розауро помітив певні обмеження, що мав «традиційний спосіб тримання паличок Бартона» [38, с.61], наприклад, постійні тертя ручок молоточків одна об одну та звук клацання, що також виникав у результаті чіпляння ручок молоточків [там само].

Н. Розауро поєднує у власній техніці тримання паличок найбільші переваги способів Бартона та Стівенса, що дозволило йому вирішити такі технічні проблеми: 1. чіпляння ручок паличок одна за одну в долоні і сторонні звуки, що виникають внаслідок цього; 2. відсутність оберту зап'ястя під час виконання «перекатів однією рукою» на малих інтервалах (менше терції або на одній ноті); 3. обмежені виразні можливості прийому перекочування [38, с.61–62].

Загалом, як зазначає сам композитор, його спосіб тримання палички не є радикально новим, скоріше певним розширенням техніки, винайденої джазовим вібрафоністом Гері Бартоном у 60-х рр. XX ст., у власній статті, присвяченій цьому питанню, він концентрується на порадах для перкусіоністів щодо найбільш ефективних технік роботи з паличками (докладніше див. [34, с. 65-67]). Спосіб тримання паличок, запропонований Г.Бертенем, є продовженням традиційного способу зі схрещеними паличками, але положення паличок у долоні є «перегорнутим». Коли долоня спрямована вниз, палички, спрямовані всередину, розташовуються під паличками, спрямованими назовні, на відміну від традиційного «захвату». Такий спосіб гри допомагає досягти більшої незалежності в оперуванні кожною паличкою, полегшує виконання широких інтервалів та надає більше контролю над паличками [38, с. 62].

В удосконаленій версії способу Г.Бертоне, запропонованій Н. Розауро, акцент зроблено на «більш гнучкій грі» та усуванні «звучу клацання». Сам спосіб тримання паличок полягає у тому, що замість спрямування долоні униз бразильський музикант пропонує більш «природну позицію» – долоні «дивляться всередину», великі пальці – вгору. Для того, щоб палички не торкались одна одної, Н. Розауро радить тримати зовнішню паличку за допомогою першої фаланги (кінчика) четвертого (безіменного пальця), кожен суглоб четвертого пальця утворює кут приблизно в 90 градусів, що створює достатньо простору між молоточками. У власній статті, присвяченій цій техніці, Н. Розауро наголошує, що такий спосіб тримання паличок добре підходить не лише для маримби, але й для інших ударних інструментів: ксилофону, вібрафону і навіть литавр [34].

Ван Чун Ляо також деякі практичні поради щодо виконання деяких фрагментів обох концертів, запропоновані самим Н. Розауро. Наприклад, композитор рекомендує виконувати ритмічне остигато, яким відкривається перша частина концерту, виконувати обома руками для досягнення природного фразування та акцентуації (т.1–9). Сильні долі рекомендується виконувати за допомогою палички №2 в лівій руці, а слабкі – паличкою №3 в правій руці [38, с. 66].

Щодо виконання основної теми першої частини Концерту автор вказує, що основну складність становить динамічне розділення основної мелодичної лінії та ритмічного остигато, яке продовжується після початкових тактів Концерту, а також – «точне суміщення цих мелодій з остигатним ритмом лівої руки» [38, с. 67]. Перше завдання вимагає від перкусіоніста доброї координації рухів та незалежності рук. Щодо другого моменту – точного поєднання основної мелодії та ритмічного остигато – Ван Чун Ляо, посилаючись на методичні вказівки Н. Розауро, зауважує:

«Спочатку маримбісту слід прагнути виконувати «одночасні удари» на сильних долях разом, без ефекту флама. “Одночасний удар” відбувається, коли обидві палички торкаються поверхні, але має призводити лише до одного звуку, а не до фламу¹» [38, с. 67]. Такий спосіб роботи над виконанням обома руками описаний та підкріплений відповідними вправами в двох методичних посібниках Н. Розауро – «Початкові вправи та етюди для двох паличок» та «Методична книга для малого барабану» і «вважається найфундаментальнішою концепцією та технікою навчального та виконавського методу Розауро» [38, с. 67].

Ван Чун Ляо також згадує «одну з найулюбленіших технік Розауро», яку він використовує в обох концертах та в інших творах – поєднання подвійних ударів у правій руці та зовнішніх бокових ударів у лівій руці, що в Першому концерті з'являється у тт. 25–28 третьої частини. З точки зору фактурного викладу це фігурації, що складаються з груп по дві шістнадцяті, які чергуються в двох руках. Автор пропонує підкреслювати природний акцент на сильній долі такту при зміні акордів, зберігаючи загальний динамічний нюанс. Ліва рука повинна залишатися тихою, виконуючи функцію супроводу [38, с. 77–78].

Загалом робота Ван Чун Ляо містить ще багато коментарів щодо виконання обох концертів Н. Розауро, що враховують як специфічні технологічні аспекти, так і суто виразні моменти, пов'язані з динамікою, фразуванням, темпом, цезурами тощо.

Вважаємо за потрібне доповнити зауваження автора стосовно специфіки інтерпретації Першого концерту Н. Розауро власними

¹ Флам (англ. – flam) – англomовний термін, що в перкусійному виконавстві означає виконання однієї повторюваної ноти двома руками і паличками, де одна нота виконується легше і тихіше за іншу. В контексті даної роботи йдеться про виконання двох нот одночасно по вертикалі з різною гучністю.

спостереженнями щодо того, як виражальний потенціал інструмента, ті чи інші композиторські та виконавські засоби реалізуються у версіях різних музикантів.

Порівняємо дві сучасні інтерпретації Концерту. Одна з них належить німецькому виконавцю Роланду Гердтнеру, який виконав Концерт у 2010 р., в Конгрес-центрі міста Форцхейма з оркестром Вюртембергської філармонії під орудою Маркуса Губера. Друга версія – авторське виконання 2013 року на фестивалі «Евмелія».

Виконання Р. Гердтнером першої частини Концерту вирізняється доволі жвавим темпом, ритмічною строгістю, без будь-яких агогічних відхилень, звучання інструменту дуже чітке, насичене та щільне. Все це разом створює дуже активний та енергійний образ. Помітно, що виконавець максимально яскраво показує закладено в музиці токатність, втілюючи ідею «*perpetuum mobile*, підкорюючи мелодичний рух єдиному метроритмічному пульсу. Також Р. Гердтнер, на нашу думку, цілком свідомо користується доволі обмеженою динамічною палітрою, що також надає музичній формі більшій цілісності. Музикант послідовно реалізує закладений в авторському тексті принцип лаконізму та економії засобів.

Друга частина у виконанні Р. Гердтнера зберігає свій ліричний характер, але звучить доволі стримано, виконавець надає перевагу цілісності форми та безперервному руху.

Третя частина повертає слухача у стихію токатності та безперервного руху, хоча тут Р. Гердтнер застосовує більше динамічних контрастів.

У фіналі музикант, з одного боку, підкреслює закладену в творі ритмічну енергію, з іншого боку, ця частина у його виконанні містить найбільше агогічних відхилень та динамічних контрастів, що подаються Р. Гердтнер максимально випукло, що перетворює цю частину на яскраву театральну сцену.

В усіх частинах у версії Р. Гердтнера переважає радше гучна, аніж тиха динаміка.

Загалом у виконанні німецького музиканта на перший план виходять саме джазові елементи а національні бразильські ритми.

Натомість в авторському виконанні перша частина містить значно більше динамічних градацій та деталей (аж до *diminuendo* на остинато в лівій руці наприкінці вступу перед появою основної теми в правій руці). Також, при збереженні єдиного ритмічного стрижня, в авторській інтерпретації з'являються ледь помітні агогічні відхилення, зокрема, *micro-ritardando* на межах форми. Динамічний план у виконанні автора також слугує «підсвічуванню» загального драматургічного абрису частини: наприклад, реприза теми ГП виконується Н. Розуаро яскравіше, ніж її перше проведення в експозиції, *f* яскраво контрастує з загадковим *pianissimo* в коді.

Другу частину Концерту Н. Розауро виконує в яскраво вираженій імпровізаційній манері, милуючись різними градаціями *piano* та *mezzo forte* та різноманітними тембровими барвами, вибудовуючи невеличкі динамічні хвилі в кожній фразі, висвітлюючи різні інтонаційні та фактурні деталі, яскраво розмежовуючи різні голоси, а також – віддаючи належну данину мелодичній експресії.

Авторська версія крайніх розділів третьої частини вирізняється надзвичайною легкістю і навіть ліричністю, яскраво контрастуючи з енергійним фугато середній частині. Однак, наступний матеріал після фугато виконується автором знову дуже легко, польотно, з поступовим динамічним підйомом від *p* до *f*.

Фінал в інтерпретації Н. Розауро продовжує лінію, закладену в «Танці», весь тематичний матеріал звучить дуже легко, невимушено,

зберігається певна агогічна свобода та різноманітні градації тихої звучності з періодичними «проривами» f.

Також спільним для авторського виконання всіх частин Концерту є те, що Н. Розауро дуже чітко розрізняє тематичну та акомпануючу функції сольної партії, відходячи на другий план під час проведення теми у оркестру.

Загалом авторське трактування Концерту можна позначити як «імпресіоністичне» та імпровізаційне, з яскраво вираженою камерною естетикою та інтелектуалізмом, що поєднується з емоційною ширістю. Також у виконанні Н. Розауро в повній мірі проявляється особливий шарм та чуттєвість бразильської музики у відповідних фрагментах Концерту, але без надмірної афектації та прямолінійної театральності.

2.3. Жанрово-стильові параметри Концерту №1 А. Коппеля для маримби з оркестром

Андерс Коппель – сучасний данський композитор (народився у 1947 р. в Копенгагені). Музикант працює в багатьох стилях та жанрах, поєднуючи академічний та неакадемічний напрями. Зокрема, він був учасником джазового тріо Bazaar (з 1976 по 2012). В цьому ансамблі разом з ним грав його син Бенджамін Коппель (саксофон). Також був учасником данського рок-гурту “Savage Rose”. Також відомий музикою до фільмів «Х’юго з джунглів», “Menneskedyret” (1995), “Aftenlandet” (1977). Окрім музики займається письменницькою діяльністю.

А. Коппель отримав перші уроки музики, а саме, гри на фортепіано, від свого батька, композитора Германа Д. Коппеля. Також композитор вчився грі на кларнеті (з цим інструментом він мав певну кількість виступів у концертах та на телебаченні). Від 1966 р. також почав грати на органі.

А. Коппель є автором понад 90 творів, серед яких опуси для класичних камерних ансамблів, 20 концертів, зокрема, два концерти для саксофона та чотири концерти для маримби.

Також він створив музику до восьми балетів Нового Данського танцювального театру, саундтреки до 150 фільмів, 50 театральних п'єс та трьох мюзиклів.

Концерт №1 для маримби з оркестром А. Коппелем було створено у 1995 р. на замовлення Бент Ліллофа, який запропонував композиторові написати твір для фіналістів Міжнародного конкурсу ударних інструментів у Люксембурзі. А. Коппеля було обрано для цього замовлення після успіху його іншого твору для ударних – «Токати для маримби та вібрафону», написаної для дуету SaFri. Прем'єра Концерту відбулася у тому ж 1995 році, безпосередньо під час фіналу конкурсу, за участю 4 виконавців-фіналістів. Твір було опубліковано видавництвом Norsk Musikforlag (Осло).

Тобто, як бачимо, Концерт А. Коппеля з'явився в результаті замовлення, тобто спостерігаємо тут дію тієї тенденції, яка зберігалась протягом всього ХХ ст., коли виконавці звертались до композиторів, щоб отримати новий репертуар.

Загалом вся стилістика Концерту №1 А. Коппеля свідчить вже про досить міцне положення маримби на концертній естраді. У партитурі маримбу поєднано вже навіть не з камерним, а з симфонічним оркестром, що вказує на сприйняття інструмента композитором як повноцінного соліста в одному ряду зі скрипкою, фортепіано та іншими інструментами, що давно закріпились в музичній практиці як сольні. Концерт має тричастинну структуру: Allegro, Adagio, Allegro. Темпове співвідношення перших частин є традиційним для класико-романтичних концертів та творів першої половини ХХ ст.

Перша частина Концерту витримана в стилістиці, близькій до модернізму першої половини ХХ ст. Загалом інтонаційний стрій, звуковисотна організація та гармонічний план відсилають до творчості Б. Бартока (особливо його «Музики для струнних, ударних і челести»), його ж скрипкових та фортепіанних концертів, а також – концертів С. Барбера.

Форма першої частини спирається на вільно трактований сонатний принцип. Особливо звертає на себе увагу послідовний наскрізний розвиток висхідних секундових інтонацій та хроматичних ходів, свого роду лейтінтонації частини.

Цікавим є трактування партії соліста в першій частині, особливо у порівнянні з Концертом Н. Розауро: якщо в бразильського композитора маримба була перш за все засобом особистісного висловлювання, і, відповідно, в партії соліста містився весь провідний мелодичний матеріал, то в першій частині Концерту А. Коппеля соліст виконує переважно матеріал фігураційно-токатного типу та акорди, що робить сольну партію носієм певного позалюдського, механістичного, дещо демонічного початку.

Певним чином ця лінія продовжилася у другій частині, в якій поєдналася пізньоромантична стилістика (опора на кантиленний тематизм в оркестрі, гармонічний план, що викликає асоціації з творами Ф. Ліста та Р. Вагнера, *divisi* струнних, що нагадує про симфонії А. Брукнера) та хроматично-атональні фрагменти, що відсилають вже до стилю першої половини ХХ ст. Однак, в репризі частини А. Коппель доручає маримбі власне ліричну основну тему, що в першій частині виконувалась оркестром, що дещо відновлює баланс і дозволяє солісту продемонструвати й навички виконання кантилени.

Фінал за своєю структурою також нагадує вільно трактовані сонатні форми в концертах першої половини ХХ ст. Тут солісту доручаються як віртуозні пасажі, так і акордова техніка, трактування його партії нагадує за

своєю логікою фортепіанні концерти пізньоромантичної доби з їх масштабністю, «оркестровістю» звучання та різноманіттям техніки.

Водночас тематизм фіналу нашої творчості на думку, що він виконує також драматургічну функцію скерцо, оскільки його основна тема яскраво виражений моторно-ігровий характер і ясно виражену тональну основу (F-dur).

Подальший тематичний розвиток пов'язаний із протиставленням тонально визначених та атональних елементів.

Фінал завершується яскравою кодою, що якнайкраще демонструє віртуозні можливості соліста.

Якщо казати про виконавські особливості Концерту, то слід зазначити, що А. Коппель використовує увесь арсенал сучасних технік гри, що були напрацьовані маримбістами протягом ХХ ст., особливо у його другій половині і які були детально описані в попередньому розділі у зв'язку з Концертом Н. Розауро. На момент написання Концерту А. Коппеля техніка гри чотирма паличками міцно закріпилась у виконавській практиці музикантів-перкусіоністів. Варто зазначити, що А. Коппель сповна скористався її перевагами для створення максимально повнозвучної, масштабної сольної партії.

Водночас, дуже помітним є те, що А. Коппель, не будучи власне маримбістом, все одно мислить інструмент в більшій мірі як колористичний, носій оригінального тембру, не схожого на інші оркестрові інструменти, не надаючи партії соліста тієї психологічної глибини, яку ми бачили подекуди в Концерті Н. Розауро.

2.4. Особливості інтерпретації Концерту для маримби з оркестром №1 А. Коппеля

Концерт №1 А. Коппеля є важливим твором у сучасному репертуарі для маримби і часто звучить на концертній естраді у виконанні провідних солістів, серед яких, наприклад, Катаржина Мижська, Філіп Мерцеп, Маріанна Беднарська.

Катаржина Мижська була однією з перших виконавців Концерту – учасників конкурсу, для якого він створювався.

Її інтерпретацію вирізняють цільність форми, що досягається завдяки темповій єдності усіх частин, невеликою кількістю агогічних відхилень. Виконавиця застосовує динамічні контрасти, але їх не надто багато, динаміка доволі однорідна (окрім каденції першої частини та ліричного тематизму у другій), в межах яскравого *mf*, *f* і *ff*. Слід також зазначити, що в багатьох випадках партія маримби дещо зливається з оркестровою (в плані динамічного балансу), і звучання інструмента починає сприйматися як колористичне доповнення до оркестрового,

Натомість Ф. Мерцеп поглиблює контрасти між розділами форми (динамічні та образні, подекуди, як, наприклад, в третій частині навіть трохи змінює темпи), яскраво показує цезури та вибудовує тонкі динамічні градації від *pp* до яскравого *ff*, що випукло виділяється на фоні оркестрового звучання. Слід також зазначити, що загальний темп виконання більш стриманий, що разом з чіткими, дещо механістичними фразуванням та артикуляцією, дозволяє створити в першій частині суворий, навіть дещо інфернальний образ. Примітною рисою цієї інтерпретації є використання виконавцем різних паличок, що сприяло досягненню більшої тембрової та динамічної різноманітності.

Виконання Маріанни Беднарської вирізняється особливою яскравістю, темпераментом і віртуозним блиском, що особливо відчувається в фіналі, де відповідний тематизм звучить значно жвавіше, ніж у інших виконавців. При цьому виконавиця яскраво показує зміни розділів форми та характеру тематизму, вибудовуючи яскраві динамічні контрасти та яскраво показуючи агогічні відхилення.

Висновки до Розділу 2.

Н. Розауро є однією зі знакових фігур для розвитку виконавства на маримбі та розвитку жанру концерту для цього інструмента. Його Концерт №1 є одним з перших творів у цьому жанрі, написаних саме виконавцем на маримбі. Він став, таким чином, результатом пошуків композитора у напрямку вдосконалення техніки гри на інструменті, винайдення нових технічних прийомів та творчого переосмислення тих, що вже існують.

Також твір є відображенням тенденцій, пов'язаних із трансформацією традиційних жанрів класико-романтичної епохи у другій половині XX ст., таких як камернізація жанру (про що свідчить лаконізм форми, камерний склад виконавців, увага до найдрібніших інтонаційних, ритмічних, фактурних деталей, вплив логіки мініатюри на композицію та драматургію частин великої форми); поєднання та синтез рис різних жанрових моделей (бароковий концерт, сюїта, серенада епохи віденських класиків, класична симфонія, романтичний концерт); поєднання різномірних стилістичних елементів (джазова стилістика, національні бразильські мотиви, що поєднуються з імпресіоністичними елементами та проявами неокласичної естетики).

Загалом, попри яскраву національну самобутність, джазові та імпресіоністичні впливи, Концерт Н. Розауро можна віднести до необарокового напрямку.

Концерт Н. Розауро став новим етапом в удосконаленні техніки гри чотирма паличками, його виконання вимагає від ударника володіння такими прийомами як тремоло (one handed roll), “подвійні бічні удари», dead stroke тощо. Частина з них (як, наприклад, подвійні бічні удари) є характерними саме для виконавського та композиторського стилю Н. Розауро.

Авторська інтерпретація Концерту втілює перш за все камерну естетику та імпресіоністичний звуковий образ інструмента. Його вирізняє імпровізаційна свобода, багатство динамічних та агогічних нюансів, емоційна щирість у поєднанні з інтелектуальним початком. Також у виконанні Н. Розауро в повній мірі проявляється особливий шарм та чуттєвість бразильської музики у відповідних фрагментах Концерту, але без надмірної афектації та прямолінійної театральності.

Натомість інтерпретацію німецького виконавця Р. Гердтнера побудовано навколо концепції «*perpetuum mobile*», він яскраво показує токатність, закладену в швидких частинах Концерту і робить акцент та концертно-віртуозному початку.

Концерт №1 для маримби з симфонічним оркестром А. Коппеля демонструє той етап в розвитку інструмента, що пов'язаний із його ствердженням на концертній естраді. Композитор прагне представити маримбу як повноцінного соліста, що здатен «конкурувати» із симфонічним оркестром як скрипка чи фортепіано.

Водночас автор, не будучи виконавцем на цьому інструменті не в повній мірі позбавляється його сприйняття як колористичного або механістичного.

Стилістика, композиція та драматургія Концерту тяжіють до пізнього романтизму та стилю «раннього ХХ ст.», про що свідчить тонально нестійкий гармонічний план (або чергування тональних та атональних

фрагментів), наявність наскрізного тематичного розвитку, текучість форми (завуальованість цезур між розділами), особливості оркестровки.

Традиційним (радше пізньоромантичним) є трактування циклу: дієва перша частина, ліричне адажіо та третя частина, що поєднує драматургічні функції скерцо та фіналу.

Концерт №1 А. Коппеля вимагає від виконавця вправного володіння технікою чотирьох паличок, опанування всього арсеналу технічних прийомів, що формувався протягом ХХ ст.

Концерт №1 А. Коппеля часто звучить у виконанні провідних сучасних маримбістів. Нами розглянуто інтерпретації К. Мижської, М. Беднарської, Ф. Мерцепа.

Основною рисою інтерпретації К. Мижської є єдність форми циклу, безперервність тематичного розвитку. Виконання Ф. Мерцепа вирізняє наявність яскравих темпових, динамічних контрастів, агогічних відхилень, темброве різноманіття, що досягається завдяки грі різними паличками.

Виконання М. Беднарської націлене на демонстрацію виняткової віртуозності, також музиканткою яскраво показані образні контрасти та зміни тем.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над магістерським дослідженням ми дійшли таких висновків.

Концерт №1 Н. Розауро розглянуто в наукових працях К. Конклін, Ван Чун Ляо, в українському музикознавстві творчість бразильського митця висвітлено в магістерському дослідженні О. Бондаренко.

Концерти для маримби А. Коппеля поки що не стали предметом системного наукового дослідження.

Жанр концерту для маримби був започаткований у 40-х рр. XX ст. і с тих пір стрімко розвивається. Тільки у період з 1940-х по 2000-ні роки композиторами різних країн світу було створено понад 40 творів, сьогодні ця кількість є значно більшою.

Протягом всього цього часу в розвитку жанру концерту для маримби простежуються такі тенденції як прагнення не лише до кількісного розширення репертуару, але й до його до поглиблення його художніх якостей; випробування різноманітних новітніх прийомів гри та технік композиції, а також – оригінальних тембрових поєднань.

Для побутування жанру концерту для маримби в музичній практиці XX – XXI ст. характерні мультикультурність, універсальність та взаємодія різних національних традицій.

Від інших інструментальних концертів жанр маримбового концерту відрізняє відсутність довгої поступової еволюції протягом більш, ніж трьох століть, як це було зі скрипковим або клавірним (фортепіанним) концертом, становлення жанру прийшлося саме на XX ст., що увиразнило його *експериментальну природу, синтетичність* (поєднання жарових моделей різних епох), *різноманітність індивідуальних композиторських концепцій*.

Концерт №1 Н. Розауро є одним з перших творів у цьому жанрі, написаних саме виконавцем на маримбі. Він став результатом пошуків композитора у напрямку вдосконалення техніки гри на інструменті, винайдення нових технічних прийомів та творчого переосмислення тих, що вже існують.

Також твір є відображенням тенденцій, пов'язаних із трансформацією традиційних жанрів класико-романтичної епохи у другій половині XX ст., таких як камернізація жанру (про що свідчить лаконізм форми, камерний склад виконавців, увага до найдрібніших інтонаційних, ритмічних, фактурних деталей, вплив логіки мініатюри на композицію та драматургію частин великої форми); поєднання та синтез рис різних жанрових моделей (бароковий концерт, сюїта, серенада епохи віденських класиків, класична симфонія, романтичний концерт); поєднання різномірних стилістичних елементів (джазова стилістика, національні бразильські мотиви, що поєднуються з імпресіоністичними елементами та проявами неокласичної естетики).

Загалом, попри яскраву національну самобутність, джазові та імпресіоністичні впливи, Концерт Н. Розауро можна віднести до необарокового напрямку.

Концерт №1 для маримби з симфонічним оркестром А. Коппеля демонструє той етап в розвитку інструмента, що пов'язаний із його ствердженням на концертній естраді. Композитор прагне представити маримбу як повноцінного соліста, що здатен «конкурувати» із симфонічним оркестром як скрипка чи фортепіано.

Водночас автор, не будучи виконавцем на цьому інструменті не в повній мірі позбавляється його сприйняття як колористичного або механістичного.

Стилістика, композиція та драматургія Концерту тяжіють до пізнього романтизму та стилю «раннього XX ст.», про що свідчить тонально нестійкий гармонічний план (або чергування тональних та атональних фрагментів), наявність наскрізного тематичного розвитку, текучість форми (завуальованість цезур між розділами), особливості оркестровки.

Традиційним (радше пізньоромантичним) є трактування циклу: дієва перша частина, ліричне адажіо та третя частина, що поєднує драматургічні функції скерцо та фіналу.

Таким чином, концерти Н. Розауро та А. Коппеля демонструють досить різні підходи до цього жанру: досить інноваційний та експериментальний в бразильського композитора, що проявляється в переосмисленні структури цілого, поєднанні різних жанрових моделей, залученні яскравих національних елементів, та доволі традиційний у А. Коппеля, що на новому етапі, з новим сольним інструментом синтезує кращі надбання європейської музики першої половини XX ст., але при цьому враховує виконавський досвід та технічні напрацювання маримбістів, що в різний час сприяли виходу цього інструменту на широку слухацьку аудиторію. Спільним в обох митців є звертання до всього арсеналу інструментально-технічних засобів, прагнення до максимального розкриття виразового потенціалу інструмента.

Художні завдання, що постають перед виконавцем Концерту Н. Розауро полягають в органічному поєднанні різних стильових елементів, вимагають від виконавця певної обізнаності в напрямках джазу, латиноамериканської музики, її специфічних ритмів. Серед технічних завдань – вправне володіння технікою чотирьох паличок, навичками виконання складних ритмічних структур (змінний метр, поліритмія), незалежність кожної з рук.

Концерт Н. Розауро став новим етапом в удосконаленні техніки гри чотирма паличками, його виконання вимагає від ударника володіння такими прийомами як тремоло (one handed roll), “подвійні бічні удари», dead stroke тощо. Частина з них (як, наприклад, подвійні бічні удари) є характерними саме для виконавського та композиторського стилю Н. Розауро.

Художні завдання Концерту А. Коппеля лежать в площині побудови складної драматургії та переконливої виконавської концепції в умовах типу симфонізованого концерту, твір вимагає значної віртуозності у виконанні пасажів та складних акордових побудов, що нагадують щільну фактуру пізньоромантичних фортепіанних концертів.

В нашому магістерському дослідженні було приділено увагу двом виконавським версіям Концерту Н. Розауро – авторському виконанню та німецького музиканта Р. Герднера. Авторська інтерпретація Концерту втілює перш за все камерну естетику та імпресіоністичний звуковий образ інструмента. Його вирізняє імпровізаційна свобода, багатство динамічних та агогічних нюансів, емоційна щирість у поєднанні з інтелектуальним початком. Також у виконанні Н. Розауро в повній мірі проявляється особливий шарм та чуттєвість бразильської музики у відповідних фрагментах Концерту, але без надмірної афектації та прямолінійної театральності.

Натомість інтерпретацію німецького виконавця Р. Герднера побудовано навколо концепції «*perpetuum mobile*», він яскраво показує токатність, закладену в швидких частинах Концерту і робить акцент та концертно-віртуозному початку.

Концерт №1 А. Коппеля часто звучить у виконанні провідних сучасних маримбістів. Нами розглянуто інтерпретації К. Мижської, М. Беднарської, Ф. Мерцера.

Основною рисою інтерпретації К. Мижської є єдність форми циклу, безперервність тематичного розвитку. Виконання Ф. Мерцепа вирізняється наявністю яскравих темпових, динамічних контрастів, агогічних відхилень, темброве різноманіття, що досягається завдяки грі різними паличками.

Виконання М. Беднарської націлене на демонстрацію виняткової віртуозності, також музиканткою яскраво показані образні контрасти та зміни тем.

Н. Розауро став однією з найзнаковіших постатей сучасного виконавства на маримбі, фактично сформувавши його основні засади, наприклад, узаконивши виконання чотирма паличками, що дозволило значно збагатити фактуру творів, оскільки композитори, що створювали концерти для маримби до нього мислили її як розширений ксилофон із двома паличками. Також бразильський композитор розглядав два свої концерти та інші твори не тільки як концертний, але й як навчальний матеріал, покликаний розвинути техніку студентів та такий, що якнайкраще пасує до всіх особливостей маримби.

А. Коппель, не будучи маримбістом, тим не менш, сприяв остаточному затвердженню інструмента як повноцінного соліста та збагаченню сучасного віртуозного та концептуального репертуару, створивши чотири концерти для маримби з різними складами оркестру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева О. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру : довідник. Київ : Музична Україна, 1990. 80 с.
2. Бабкова Н. Семіотичне значення литавр у різних народів світу. Вісник Харківської державної академії культури. 2010. Вип. 31. С. 56–64.
3. Бондаренко О. Творчість композиторів-перкусіоністів кінця XX – початку XXI ст.: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. Магістерська робота. Харків : ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2020. 61 с.
4. Булгак, Д. Проблеми постановки та аплікатурні особливості гри на вібрафоні (на прикладі техніки Гарі Бертоне). Національна всеукраїнська музична спілка Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Дніпро : 2021. С. 34-36
5. Дrajниця Л.Л. Інструментознавство. Львів: ЗУКЦ, 2011. 168 с.
6. Замишляєв Д. Розвиток виконавства на ударних музичних інструментах: від його зародження до початку академічного визнання. Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання, 3. 2024. https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024_C.3-10

7. Коптєв О.В. Ударні інструменти в оркестровій практиці: еволюція використання. Музичне виконавство в контексті сучасної культури. Збірник наукових праць. Київ: 2015. 40– 42 с.
8. Калашник М.П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 32с.
9. Катрич О. Т. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики) Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2013. В. 29. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_14.
10. Котонський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі. Київ : Муз. Україна, 1971.
11. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство. В. 55., 2017. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9.
12. Куліш А.С. Роль ударних інструментів у симфонічній музиці ХХ століття. Мистецтвознавчі студії. Львів: 2017. 267 – 268 с.
13. Лазаренко Т.М. Ударні інструменти в сучасній академічній музиці: новітні технології гри. Інновації в мистецькій освіті та культурі. Миколаїв: 2020. 123 – 126 с.
14. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 131. С. 8-25.

15. Олійник, Д. (2016) Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е. – початок XXI ст.): дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвозн. Львів, 337 с.
16. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2021. вип. 60., с. 7 — 35
17. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2021. 625 с.
18. Рало, А. Компоненти системи звукоутворення та їх функціонування при грі на звуковисотних клавішних ударних інструментах. (Електронний ресурс, режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua> > [irbis_nbuv > cgiirbis_64](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgiirbis_64)
19. Сидоренко І.М. Етнічні ударні інструменти як основа перкусійної культури. Музична етнографія та її перспективи. Одеса: 2018. 194-196 с.
20. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. Українське музикознавство. 2012. В. 38. С. 138–159.
21. Ткачук Б. Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі XX–XXI століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 31, том 1, 2020. С. 234-239.
22. Тукова І. Про смислоутворюючу роль жанру. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2009. Вип. 2., С.

213-218. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_2_52
(музичний спектр), с. 213-218.

- 23.Фрик В. В. Теоретико-методичні особливості оволодіння джазовою ритмікою на ударних інструментах. Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2018. Вип. 2(12). Суми. 244-253.
- 24.Blades, James . Percussion Instruments and Their History (Rev. ed.). Westport, CT: Bold Strummer : 1992. 513 p.
- 25.Burns R., Feldstein S. Elementary percussion solos. Frankfurt : Alfred Music, 1999. 156 p.
- 26.Brenner H. *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien* (=Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 43), Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 2007
- 27.Cahn W. L. Orchestral percussion in the twenty-first century Concerns and solutions // Hartenberger, Russell, ed. The Cambridge Companion to Percussion. Cambridge University Press
- 28.Conklin, M. Christine. An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940-2000. University of Oklahoma, 2004.
- 29.James L. Moore. The Marimba – Instrument of Singing Wood.” Percussive Notes 1 no. 1 (February 1963)
- 30.Jones, Brett. Percussion Performance: Timpani. School Band and Orchestra. Las Vegas, Nevada: Timeless Communications. October 12, 2018.

31. Kite, Rebecca (2013). "Marimba". Grove Music Online. doi:[10.1093/gmo/9781561592630.article.a2250160](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.a2250160)
32. Marimba > History". *Vienna Symphonic Orchestra*. URL : [VIENNA SYMPHONIC LIBRARY > VIENNA ACADEMY > Percussion > Mallets > Marimba > HISTORY](#)
33. *Percussive Notes*. 53 (3), 2016. Percussive Arts Society. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Percussive_Arts_Society 43–44.
34. Rosauro, N. "Crossing Grip Extensions," *Percussive Notes* 34 (February 1998): 65-67.
35. Stallard, Carolyn (2015). *The Vibraphone: Past, Present, and Future* <https://www.researchgate.net/publication/320386245>
36. Stevens, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba: With 590 Exercises*. Marimba Productions, 1979. 97 p.
37. The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Marimba". *Encyclopedia Britannica*, 19 Mar. 2024, <https://www.britannica.com/art/marimba>. Accessed 3 November 2025
38. Wan-Chun Liao. *Ney Rosauro's Two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Considerations*. DMA Thesis. Miami : University of Miami, 2005. 100 p.
39. Weiss, Lauren Vogel . "Pas Hall of Fame: Keiko Abe". Percussive Arts Society. (2024-02-20). URL : <https://pas.org/keiko-abe/>
40. Zirkle Th. A. *Dissertation: Developing a Four-Mallet Marimba Technique; a Brief History of Four Mallet Technique*. Louisiana State University Press, 2003. 164 p.

ДОДАТКИ

Ней Розауро.



Андерс Коппель



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 1 частина, 1 елемент ГП.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 1 частина, другий елемент ГП.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 1 частина, побічна партія.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 1 частина, серединний епізод, техніка dead stroke.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 2 частина, вступ



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 2 частина, основний розділ, техніка гри з перехресцюванням паличок.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 2 частина, середній розділ, тремоло (техніка обертання однієї руки – one hand roll).



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 3 частина, основний розділ, зовнішні бічні удари.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 3 частина, середній розділ, фугато.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 3 частина, середній розділ, подвійні бічні удари.



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 4 частина, каденція



Н. Розауро. Концерт №1 для маримби з оркестром, 4 частина, основна тема.

