

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

**Кафедра оркестрових духових інструментів та
оперно-симфонічного диригування**

**ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ-ПЕРКУСІОНІСТІВ КІНЦЯ ХХ –
ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ
АСПЕКТИ**

**Магістерська робота
Бондаренко Олени Олександрівни
Науковий керівник –
Доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В.**

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



Бондаренко О. О.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-КОМУНІКАТИВНІ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	7
1.1 Огляд творчості Е. Денисова: новий рівень інтерпретації оркестрових ударних інструментів.....	7
1.2 Н. Розауро як представник бразильської школи виконавства.....	12
1.2.1. Концерт для вібрафона з симфонічним оркестром.....	13
1.2.2. Виконавська драматургія Концерту для маримби зі струнним оркестром.....	19
1.3 Малі форми в сучасному репертуарі перкусіоністів.....	24
1.3.1 Небойша Йован Живкович «Suomineito».....	24
1.3.2 Ерл Хетч «Фуріоза і Вальс d-moll.....	26
1.3.3 Прелюдія №1 Н. Розауро.....	27
Висновки до Розділу 1.....	29
РОЗДІЛ 2. ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ ПРО ТЕХНОЛОГІЮ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ ПЕРКУССІОНІСТІВ.....	30
2.1 Психофізіологічний аспект у процесі музикування.....	30
2.1.1 Проблема усвідомленості у виконавстві.....	31
2.2 Технологія виконавського процесу.....	37
2.3 Основні положення щодо виконавського апарату.....	44
Висновки до Розділу 2.....	47
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ/REFERENCES	51
ДОДАТКИ.....	59

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Розглядаючи історію розвитку інструментальної музики, О. Рало [37] виявив певну закономірність: у XVIII ст. домінувало виконавство на струнних інструментах, у XIX – на духових, а в XX приходить черга ударних інструментів. Якщо у симфонічних творах приділяється увага всім видам ударних інструментів (партитури І. Стравінського, Б. Бартока, Е. Вареза), то у сольному і камерному виконавстві сформувалася тенденція використання композиторами звуковисотних ударних (ксилофон, маримба, вібрафон). Фактура творів поступово стає більш насиченою, сучасні композиції для вібрафона та маримби включають триголосні й чотириголосні побудови.

Серед причин *актуалізації* теми дослідження вкажемо на:

- відсутність джерел у вітчизняній музикології, пов'язаних із аналізом творчості композиторів-перкусіоністів;
- існуючу серед виконавців потребу у всебічному осмисленні досягнень перкусіоністів у сучасній концертній практиці України;
- проблему виконавської психології перкусіоністів в аспекті взаємозв'язку з технологією гри на ударних інструментах.

Ступінь вивченості теми. Творчість сучасних композиторів-перкусіоністів, зокрема, Нея Розауро, майже не були приводом для серйозного системного вивчення. Насправді, особливий інтерес до творчості композитора виявляє тільки викладач класу ударних інструментів Білоруської державної академії музики О. Лазовський, який є автором статей щодо творчих досягнень композитора [20, 21, 22].

Матеріалом для розв'язання поставленої проблеми обрані твори сучасних композиторів-перкусіоністів: нотний текст Концерту для вібрафона з оркестром, Концерту для маримби зі струнним оркестром Нея Розауро та їх аудіозаписи у виконанні Евелін Гленні, Маріанни Беднарської та самого композитора.

Важливою складовою концепції роботи стали зразки малої форми для ударних інструментів: «Suomineito» Н. Й. Живковича та «Фуріоза і Вальс d-moll» Є. Хетча та Прелюдія № 1 Н. Розауро.

Мета дослідження – виявити стильові та жанрові особливості творів композиторів-перкусіоністів Новітнього часу в аспекті новачійності, яка потребує не тільки розгляду технології виконавства, але й психології творчості виконавства на ударних інструментах.

Об'єктом моєї магістерської роботи є творчість сучасних композиторів-перкусіоністів; **предметом** – творчий стиль сучасних композиторів-перкусіоністів як універсальних музикантів: бразильця Нея Розауро (композитора й виконавця в одній особі) та інших представників різних генерацій та шкіл: серба **Небойши Живковича** та американця **Ерла Хетча**.

Завдання дослідження обумовлені досягненням мети:

- систематизувати наявні наукові джерела творчості сучасних композиторів-перкусіоністів;
- надати виконавський аналіз обраного корпусу творів;
- визначити стильові принципи Концерту для вібрафону з оркестром та Концерту для маримби з оркестром Нея Розауро.

Методи дослідження базуються на взаємодії загальних та спеціальних наукових підходів до творчості композиторів, які є малодослідженими і представляють художню цінність для виконавців-ударників:

- історичний – надає розуміння творчості сучасних композиторів-перкусіоністів, їх внеску в загальний часопростір *культури як еволюції* людства;
- функціонально-структурний – розкриває єдність змістовних і формотворчих чинників музичного твору;
- стильовий – скеровує на вияв індивідуального стилю мислення композиторів;

- жанрово-стилістичний – зосереджує увагу на типових рисах музичного твору;
- інтерпретологічний – з'ясовує виконавські питання щодо відтворення композиторського задуму;
- порівняльний – виокремлює схожі та відмінні риси у виконавських інтерпретаціях обраних творів;
- психологічний – характеризує впливи загальних законів психології людини на специфіку професійної діяльності перкусіоністів.

Теоретична база. Вибір оригінального репертуару для ударних інструментів обумовив спирання на фундаментальні праці історичного та теоретичного музикознавства, а також розділи сучасної гуманітаристики (зокрема, музичної психології):

- *теорія та історія виконавства на ударних інструментах європейської та вітчизняної традицій ХХ–ХХІ ст.* (В. Біберган [9], Е. Галоян [13], Е. Денисов [14, 15], Г. Дмитрієв [16], В. Зіневич, В. Борін [17], К. Купінський [18, 19], В. Леонов [23], Д. Лук'янов [25], М. Пекарський [35], Ю. Пухначов [36], А. Рало [37], О. Шутьпяков [45]);
- *жанрова система виконавського мистецтва* (М. Арановський [2], М. Лобанова [24], Є. Назайкінський [34], В. Цуккерман [44]);
- *теорія стилю в музиці* (М. Арановський [1], М. Лобанова [24], М. Михайлов [31], Є. Назайкінський [34]);
- *проблеми аналізу музичного твору, специфіка мелодики, метроритму, фактури, тембру* (М. Арановський [2], А. Аркад'єв [3], Б. Асаф'єв [4, 5], В. Бобровський [10, 11], Л. Мазель [26], В. Цуккерман [26], В. Медушевський [28, 29], Є. Назайкінський [32], Ю. Холопов [40], В. Холопова [41, 42, 43], В. Цуккерман [44]);

- *загальні та спеціальні аспекти психології виконавства* (М. Бернштейн [7], Н. Бехтерева [8], Л. Воронін [12], Є. Назайкінський [33], І. Сеченов [38], Б. Теплов [40]).

Новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дослідженні *вперше*: представлено всебічний аналіз обраних творів в жанрово-стильовому та виконавському аспектах; надано історіографічний аналіз психофізіологічних механізмів формування ігрових навичок на ударних інструментах і пов'язані музикознавчий та музично-психологічний дискурси.

Практична значущість отриманих результатів полягає у тому, що робота може бути використана у вищій школі, зокрема у педагогічній та виконавській практиці класу ударних інструментів, а також під час читання курсів Історії музики ХХ–ХХІ ст. та Аналізу музичних творів.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списка використаних джерел/REFERENCES (48 джерел) та Додатків. Загальний обсяг роботи становить 61 аркуш, з них основного тексту 48 аркушів.

РОЗДІЛ 1

ЖАНРОВО-КОМУНІКАТИВНІ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

1.1 Огляд творчості Е. Денисова: новий рівень інтерпретації оркестрових ударних інструментів

Ударні інструменти займають особливе місце в творчості Едісона Денисова. Як відомо, композитор був глибоким знавцем цієї групи оркестру, постійно співпрацював з ансамблем ударних інструментів Марка Пекарського [35]. Крім того, Е. Денисов – автор монографії «Ударні інструменти в сучасному оркестрі» [15], в якій розглядається функціонування ударних інструментів в музиці І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, О. Месіана, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та інших композиторів.

Спектр ударних інструментів, що застосовуються Е. Денисовим, досить значний. Серед них вібрафон, дзвони, тамтам, маримба, ксилофон, підвішені тарілки (*Piatti sospesi*), а також більш рідкісні для сучасної музики басова маримба, балійський гонг, альпійські дзвіночки тощо. Цікаво, що ударні не тільки стають повноправними учасниками багатьох творів Е. Денисова, але й беруть на себе «головні ролі».

Один з характерних прикладів – фрагмент з II частини Симфонії №2 для симфонічного оркестру. Цей твір відрізняється концертним трактуванням оркестрових груп, що взаємодіють між собою за принципом діалогу. Ударні при цьому беруть участь у процесі розвитку матеріалу нарівні з іншими групами інструментів. У цьому творі простежується характерна для творчості Е. Денисова тенденція до об'єднання ударних інструментів в «ансамблі» всередині оркестру. Даний принцип дозволяє отримати своєрідні темброві об'єднання, серед яких виділяються дві великі групи. Перша з них представлена інструментами з певною висотою та «дзвінким» тембром, друга

– шумова і, як правило, нижча за діапазоном. Виступаючи групою, ударні інструменти створюють цілі звукові «поля».

Характерно, що до «дзвінкої» групи часто приєднуються інструменти, що традиційно не вважають ударними, але споріднені з ударними за тембром: арфа, гітара, клавесин; до ударних часто приєднується і фортепіано. Разом вони утворюють своєрідні темброві «блоки», що діють нарівні з іншими групами оркестру.

Роль ударних у творах Е. Денисова складно переоцінити: у симфонічних творах група ударних інструментів бере участь як рівноправна серед інших груп оркестру, в концертному жанрі ударні інструменти часто включаються в «діалог» з солістом нарівні з іншими інструментами. Так, з перших же тактів Концерту для флейти з оркестром (1975) тихі «розсипи» вібрафона, дзвіночків, тарілок стають фоном для лінії соліста. У першій частині Концерту для кларнета з оркестром (1989) каденції соло інструменту з'являються виключно у супроводі тремоло литавр або тарілок. Діалоги соліста з ударними не рідкість і в Концерті для фортепіано з оркестром (1975).

Один з найбільш вражаючих прикладів – фрагмент I частини Концерту для альту з оркестром. Короткі фрази альту звучать на фоні постійного тремоло тарілок, при цьому ударному інструменту композитор пропонує такі самі динамічні «хвилі», як і у соліста. Виникає імітація – тільки не тематична, як в традиційному концерті, а динамічна. Додатковим фактором, що дозволяє відчутти цей «діалог», є те, що тремоло тарілок дивним чином поєднується з тембром альту: завдяки використанню коротких тривалостей і тихої динаміки, співучість та вібрато, властиві цьому струнному інструменту, нівелюються, а замість них залишається характерна «шорсткість» звучання.

Стильовою рисою мислення Е. Денисова є використання ударної звучності навіть у тих інструментів, для яких вона не властива: у дерев'яних або мідних духових, у струнних тощо. І такі звучності завжди пов'язані з використанням особливих артикуляційних, штрихових і динамічних

прийомів. Варто відзначити, що в багатьох своїх творах Денисов підсилює «ударність» неударних інструментів: не тільки фортепіано (що раніше мало місце у творчості Б. Бартока, І. Стравінського та ін.), але і арфи, гітари і навіть деяких духових, тобто інструментів, які рідко до цього виступали в такому «амплуа».

При необхідності появи ударних звучань у дерев'яних духових Е. Денисов застосовує, як правило, репетиції на одній ноті дрібними тривалостями, штрих стаккато і динаміку *p*, *pp*, *ppp*. Не рідко зустрічається в цьому випадку і ремарка автора *leggiere*. Таке поєднання штрихів і динаміки дає в результаті пружні «стакатні» звуки. У мідних духових подібний прийом найчастіше супроводжується використанням сурдини, яка робить тембр різкішим, додає металевий призвук.

Найбільш наближеним до ударної звучності прийом у струнних є *pizzicato*. Однак і гра струнних при певних умовах дає масу ударної звучності. У Денисова це, в першу чергу, репетиції на стаккато, а також тремоло, що починається з акценту. Якщо в цих же умовах використовується прийом *sul ponticello* (гра у підставки), то тембр інструменту насичується ще більш «жорсткими» фарбами.

Отримання «ударної» звучності за допомогою виключно фактурних засобів є характерним прийомом для стилю Е. Денисова. Прикладом такого типу може служити фрагмент з Концерту для фортепіано з оркестром (1975). Використання однорідних або близьких за тембром інструментів (в даному випадку дві флейти, два гобоя і два кларнета), секундовий рух в межах тісного інтервалу (велика чи мала терція, кварта), а також одночасний початок і закінчення руху в усіх голосах і *diminuendo* до кінця створюють в сукупності ефект «удару».

Цікаво, що кожен голос окремо не виробляє будь-якої звучності, що наближаються до ударних (як, наприклад, репетиційна техніка стаккато), а навпаки, – являє собою мелодійну побудову на легато. Ефект «удару» у фактурі виникає виключно завдяки синтезу таких особливостей як

одночасний початок і закінчення фраз, рух дрібними тривалостями у швидкому темпі (*Agitato molto*), *diminuendo* до кінця, а також реєстровому розташуванню комплексу та тісного викладу (в межах зменшеної квінти).

Необхідно особливо відзначити той факт, що Денисов спеціально вивчав прийоми привнесення елемента ударності в звучання. У своїй праці «Ударні інструменти в сучасному оркестрі» [15], розглядаючи фрагменти творів Б. Бартока, він спеціально фокусує увагу читача на ефекті «ударності», яким володіють деякі акорди в певних тембрових і фактурних умовах: «... незважаючи на елементарність гармоній, вони звучать не функціонально, а мають ясно виражений "ударний" характер. Барток досягає цього застосуванням тісного розташування гармоній в найнижчому реєстрі».

Відносно ж ударних інструментів композитор діє протилежним чином – насичує їх партії лінійними рухами, розкриваючи їх «мелодійну» сторону і послаблюючи, таким чином, їх «ударність». Партії ударних з певною висотою звучання містять, як правило, тематичні осередки, інтонаційно пов'язані з основним тематичним матеріалом.

Значимість ударних інструментів в творах Е. Денисова підтверджує і активність цієї групи по відношенню до формотворчих процесів. Показовим прикладом цього явища служить згадуваний вище Концерт для кларнета з оркестром (1989). Цей твір належить до пізнього творчості Е. Денисова і представляє багатий спектр принципів та прийомів, завдяки яким майстер зводить струнку драматургічну конструкцію.

Одним зі штрихів, які організують форму I частини циклу є застосування тремоло ударних інструментів – литавр і заглушених тарілок. Е. Бараш, дослідник творчості Е. Денисова, називає цей прийом «тембровим предиктом», з чим важко погодитися, оскільки функція його у формі швидше схожа на періодично виникаючий органний пункт, а його значення в драматургії набагато ширше, ніж предикт і підготовка нового розділу.

Перша поява цього своєрідного «органного пункту» знаменує початок Концерту як *sforzando*, і наступне за цим *tremolo* на *piano* є фоном, на який

накладається каденція кларнета. Вібрація низьких частот тремоло літавр узгоджується з трелями кларнета і охоплює весь перший розділ головної партії I частини (до початку 14 такту) (в цілому форма частини визначається як сонатна з кодою).

Повторна поява тремоло літавр на тій же висоті, що і на початку частини, формує у слухача відчуття початку репризного розділу головної партії, за яким починається нова хвиля розвитку, схожого на розвиток в сполучній частині головної партії в класичних сонатних формах. Ще одне проведення теми головної партії у соліста на фоні тремоло літавр обрамляє головну партію, надаючи їй трифазну форму з елементами рондальності за рахунок триразового проведення теми у соліста на фоні тремоло літавр.

У темі побічної партії на перший план висуваються сольні тембри – дві скрипки, альт, віолончель, флейта в низькому регістрі. Цікаво, що «органний пункт» літавр не проявляє себе протягом цього розділу, але він є елементом, властивим тривожним і бентежним образам головної партії.

Відновлення «органного пункту» літавр у т. 65 і подальше накладення на нього лінії соло кларнета [т. 66] «маркує» початок нового розділу форми – розробки (т. 69, *Agitato*). На цій ділянці, крім традиційних прийомів розвитку основного тематичного матеріалу, звертає на себе увагу і робота композитора з органом пунктом. Буквально з перших тактів розробки до «органного пункту» літавр приєднується «органний пункт» тарілок (тремоло на одній заглушеній тарілці). Отримане звучання через шість тактів змінюється «чистим» тремоло тарілок, яке буде супроводжувати розвиток провідних фактурних елементів протягом розробки (до т. 94). У кульмінації [т. 107] виникає ще один тембровий «варіант» органного пункту – трель на витриманому акордовому поєднанні струнних, що охоплює діапазон в більш ніж чотири октави, до якого незабаром додається тремоло літавр (від т. 109).

Тремоло літавр, що виникло в кінці розробки, в черговий раз «відзначає» початок нового розділу форми – репризи [т. 116, *Meno mosso*]. Поява соло тембрів (крім сольного кларнета) флейти, мелодійної лінії у

вібрафона, двоголосної імітації у арфи, каже про проведення теми побічної партії. Таким чином, вибудовується «дзеркальний» тип репризи.

Чергова поява «органного пункту» ударних знову подана разом з тембром тарілок і знаменує початок коди [т. 149]. У 157 такті відбувається передача його тембру литавр, який буде «супроводжувати» матеріал до кінця частини, створюючи, таким чином, темброве обрамлення.

На розглянутому вище прикладі видно, що використання органного пункту, а точніше, витриманого протягом досить тривалого проміжку часу тремоло ударних (або трелі струнних), не тільки міцно встановлює форму частини в цілому, але і допомагає слухачеві зорієнтуватися в русі музичного матеріалу в процесі його розгортання.

Слід також зазначити, що «органний пункт» ударних досить часто з'являється в оркестровій музиці Е. Денисова. Аналогічні процеси відбуваються в I частини Першої симфонії, Концерті для альту з оркестром, епізодично з'являються і в інших творах.

Таким чином, значущість ударних інструментів в творчості видатного митця XX століття визначається не тільки їх кількістю і великою різноманітністю, але й важливістю виконуваних ними функцій. Крім збагачення тембрової палітри, ударні інструменти виявилися як такі, що здатні взяти на себе роль одного з провідних темо-формотворчих компонентів. Наділення їх певними семантичними значеннями дозволяє розширити смислові горизонти творів.

1.2 Н. Розауро як представник бразильської школи виконавства

Ней Розауро (24.10.1952, Бразилія) є одним з найбільш відомих перкусіоністів, маримбістів і композиторів американського континенту. Творчі ідеї цього видатного музиканта, покликані привернути увагу до мистецтва гри на сольних ударних інструментах, відрізняються широтою, різноманітністю та актуальністю. Невичерпна енергія Розауро знаходить вихід у різних напрямках виконавства на ударних інструментах (ксилофон,

вібрафон, маримба), в якому він досяг вершин майстерності, диригуванні та композиції, музичній педагогіці, науці, громадській діяльності тощо. У європейському та світовому співтоваристві виконавців з його ім'ям пов'язують уявлення про бразильські школи гри на ударних інструментах.

На даний час Розауро належить до найавторитетніших фахівців у своїй галузі. Він захоплений як практичною педагогікою, так і методичною роботою. Відсутність методичних посібників і літератури щодо гри на ударних інструментах надихнули композитора на складання різних збірок вправ та етюдів.

Завдання підрозділу – надати інтонаційно-драматургічний аналіз обраних творів.

1.2.1. Концерт для вібрафона з симфонічним оркестром

Концерт для вібрафона з симфонічним оркестром був створений композитором у Бразилії у 1995 році. Розауро присвятив Концерт всесвітньо відомій перкусіоністці Евелін Гленні, яка стала першою виконавицею твору на фестивалі ударних інструментів в Токіо (1996). Факт авторської присвяти, безумовно, вплинув на концепцію твору. Евелін Гленні є віртуозною виконавицею на багатьох ударних інструментах, про що свідчать її численні виступи по всьому світі. Зокрема, завдяки їй знайшов всесвітню популярність перший концерт Розауро для маримби з оркестром (1886), коли Евелін виконала його у супроводі Лондонського симфонічного оркестру у 1992.

Звернемо увагу на синтез усталено-класичних та індивідуально-стильових рис Концерту, де останні обумовлені національною специфікою бразильського фольклору. Цим буде обумовлена своєрідність трактовки композитором як жанру сольного інструментального концерту європейської традиції, так і програмного підтексту який асоціативно вимальовується з автобіографічного свідчення про творчу співдружність композитора і виконавиці, а саме – відносини чоловіка та жінки, як символу любові.

У драматургії циклу сольного інструментального концерту, зазвичай, міститься принцип *концертності*, який ґрунтується на фундаментальному

тяжінні людини до **спілкування** зі світом (або з Іншим). У жанрі концерту переважає така форма спілкування як **діалог соліста та оркестру**. У нашому випадку, основні теми соліста звучать у контрапункті з оркестровими голосами. За структурою (що складається з трьох частин) Концерт слід віднести до класико-романтичного типу.

Композитор спирається на хроматичну тональність як принцип мислення, хоча у побудові драматургії циклу зберігається тональний «каркас»: F-dur, e-moll та F-dur. У стилістиці твору спостерігаємо вплив джазових гармоній та синкопованих ритмів в багат шарових лініях фактури як сольного інструменту, так і оркестру.

Перша частина написана у вільно трактованій сонатній формі, з класичними функціями *i:m:t* (хоча і зі скороченням розробки) та трансформованою репризою.

Експозиція містить вступ, дві основні та дві додаткові теми – зв'язуючий розділ [**B**, тт. 47-64] та заключний розділ [тт. 1-112].

Концерт починається з розгорнутого вступу лірико-мрійливого змісту. авторська концепція твору розкривається завдяки ремаркам, що вказують на стильову орієнтацію твору – **Recitativo**¹ (*Dolce, poco rubato*). Сольний тематизм вступу відрізняється пісенністю і варіативним розгортанням, наближеним до імпровізації. Цікавим є також факт, що композитор відразу підкреслює значущість *тембру сольного інструменту як головного суб'єкту в концертному жанрі* тим, що розміщує на завершенні вступу невелику каденцію [тт. 19-21] з ремаркою *Freely*. Насправді, ми не знаємо таких випадків, щоб у драматургії вступу до великої концертної форми була каденція. Композитор розраховує на розуміння її стильової функції імпровізаційності у драматургії всього авторського задуму.

Експозиція розпочинається основною темою в партії соліста (*Allegro*). (умовно «чоловічий образ») в *лідійському F*, з характерним синкопованим

¹ В даному випадку речитатив є ознакою авторського слова, що обумовлено програмним задумом. Соліст у вступі уособлює ліричного героя у стані передчуття великої події, зустрічі з коханою. У структурі класико-романтичного концерту речитатив постає як «жанр у жанрі».

ритмом у нижньому голосі. Цей тематизм дублюється в партії оркестру [тт. 37-46]. Метроритміка теми відразу привертає увагу слухача національно-означеним характером, на що вказує розмір 7/8.

Структура теми являє собою класичний період з двох речень. У зв'язуючому розділі [**B**, тт. 47-64] звучить діалог між оркестровою темою (яка згодом прозвучить і у соліста) та речитативними репліками у соліста, які в стилістичному плані поступово стають джазовими та переходять у тематичний матеріал ПП, формуючи її.

Побічна тема написана у формі періоду, що містить 3 речення, в яких представлено ліричний образ, втілений завдяки світлому тембру верхнього регістру вібрафону. Інтонаційний склад другого речення побічної теми обумовлює більш наполегливу та «жорстку» семантику.

Заключна тема являє собою складний період: стилістика авторського висловлювання ґрунтується переважно на четвертних тріолях, що надає слухачеві відчуття об'єму, широти та наповненості.

Розробковий розділ (з незвичною функцією предикту) з авторською вказівкою *senza rall.* (партитура **E**, тт. 101-111) є біфункціональним, оскільки будується на контрапунктичному поєднанні оркестровому остинато (як ознака ГП) та мелодичних реплік у духових (фагот, валторна), що нагадують трансформовані елементи ПП (тріольний ритм, стрибки на квінту та кварту, опора на тризвук). Іншими словами, цей розділ заміщує розробку; в семантичному плані він є відповіддю на кульмінаційну зупинку на тутійному акорді кластерного типу [т. 100].

У **репризі** композитор підкреслює значущість вібрафону, як головного суб'єкту в концертному жанрі. Головна тема, хоча і починається з *p*, звучить прозоро, відкрито, тим самим повертаючи нас до чоловічого прообразу Концерту. Синкопований широкий ритм зв'язуючого розділу, що в експозиції звучав в оркестрі, тепер затверджує соліст. ПП з елементами імпровізації наповнена ліричним змістом, що є умовно жіночою темою та віддзеркалює

основну. ЗП репризи точно повторює ЗП експозиції, завершуючись кластерним акордом, який розв'яжеться в **кодї**.

Кода представлена трьома реченнями-викладами основної теми. В першому та другому викладі тема звучить в оркестрі, а в третьому – її підхоплює також і соліст, затверджуючи таким чином основну думку всього образного змісту **Першої частини Концерту**.

Образний зміст **другої частини драматургії циклу** є ліричним. Це єдина частина, якій композитор надає програмну назву **Acalanto**, що з португальської означає «**Колискова**». У якості жанрового прообразу Розауро обрав бразильську народну пісню – Tutú Marambá [тт. 38-47].

Друга частина починається з оркестрового вступу *Maestoso e-moll*, який готує основну тему в партії соліста. Восьмі у віолончелей звучать у діалозі з тріолями струнного оркестру та дерев'яних духових, імітуючи гойдання.

Форма «Колискової» – складна двочастинна репризна. Її експозиція складається з двох періодів та двох тем відповідно (*e-moll – a-moll*). Перша тема є прозорою, легкою, фактура акомпанементу переважно базується на струнних. Тема другого періоду більш наполеглива завдяки октавним подвоєнням. Завершується другий період продовженням теми в акомпанементі, як підтвердженням попередньої думки соліста.

У **каденції** композитор зберігає семантику колискової, але він стає більш світлим та чарівним. Особливим прийомом створення нового образу є зміна тембру вібрафона. Соліст використовує більш жорсткі палички, тоді як протягом основної частини концерту він грає м'якими. Це надає більш гострого та дзвінкого звучання інструменту. Раніше у своїй творчості Розауро вже обирав подібний прийом: у «Прелюдії та блюзі» соліст має грати протилежною стороною палички.

Друга частина колискової складається з трьох періодів: AA₁A₂. У першому реченні експозиції звучить видозмінена тема вступу в оркестрі, у другому – також видозмінена тема **A**. Третє речення є своєрідним переходом

до теми II, яка є основою другого періоду другої частини і так само, як у попередньому проведенні, закінчується в оркестрі.

Третій період представлений частиною **Bridge** (англ. – міст) *Molto lento* – *Andantino*, яка базується на остинатних восьмих у верхньому голосі соліста, і мелодії – у нижньому, оркестр же тут слугує фоном.

Bridge виконує функцію зв'язки між другою та третьою частинами Концерту.

Третя частина *Vivo-Presto* (F-dur) написана у формі рондо почнеться *attaca*, згідно з авторською ремаркою.

Основна тема соліста (A) базується спочатку на остинатному ритмі (рух восьмими) у нижньому голосі з яскраво-насиченою мелодією – у верхньому. Такий тематичний виклад є достатньо типовим для творчості Розауро: четверта частина Концерту для маримби з оркестром основана на ньому. Завдяки зазначеним темпам, тема-образ одразу набуває відчуття польоту, постійного стрімкого руху вперед.

Тема II [тт. 39-77] *a-moll* (B) подекуди повторює характер першої, а в той же час як би відтіняє її. Далі знову слідує тема I (A), але насичена продовженням основного тематизму в оркестрі та імпрровізацією у соліста. Наприкінці цього періоду композитор дає можливість висловитись оркестру, зазначаючи ремаркою *solo* [тт. 145-187] та збагачуючи цей епізод основною темою.

Третя частина містить віртуозну каденцію *Vivo-Lento-Presto* (C), в якій *Lento* є темою оркестрового вступу другої частини Концерту, але з ремаркою *Molto espressivo*. Каденція наповнена різноманітною динамікою та дрібними техніками, притаманними творчості сучасних композиторів-перкусіоністів.

Завершується третя частина темами I і II, в протилежному порядку (B-A). Характер останніх двох періодів та коди стрімкий, оснований на складних, віртуозних техніках виконавства.

Темпова та ритмічна організація Концерту. Перша частина написана у темпі *Presto*. Цей темп є основним і тримається протягом усієї частини, але

він розпочинається після віртуозного вільного вступу *Recitativo (Dolce, poco rubato)*, що завершується невеликою каденцією [тт. 19-21] з ремаркою *Freely*.

Основний темп другої частини – *Maestoso*, але він подекуди змінюється на *Meno mosso* і *Poco meno mosso* та каденцію *Molto lento* [тт. 59-67], а також, як уже зазначалося, друга частина закінчується розділом *Bridge (Molto lento, Andantino)*.

Третя частина складається зі швидких, активних темпів: *Vivo, Presto*. Каденція третьої частини *Vivo-Lento-Presto* змінюється жорстким *Vigorouso*, який згодом переходить знову у *Presto*.

Перша частина містить різні розміри, включаючи $7/8$, $4/4$, $3/8$ і $3/4$. Частина $7/8$ наповнена восьмими у ритмічній пульсації 2-2-3 [тт. 22-46], після цього слідує розміри $4/4$ та $3/8$, за допомогою яких композитор має змогу створювати поліритмічні структури [тт. 47-64]. У третій частині, композитор, навпроти, часто використовує розмір $3/4$, де восьмі він подає в пульсації 2-2-2, або 3-3 [тт. 43-53].

Розауро використовує так званий прийом $2/3$ («два на три»), коли одна рука грає четвертні тріолі, а інша восьмі тривалості. У першій і третій частинах, цей прийом він приводить «класично», розширюючи таким чином мелодію у верхньому голосі, але у другій частині (**Bridge**) ситуація обертається навпаки – тріолі розміщені у супроводі, тоді як у верхньому голосі звучать остинатні восьмі [тт. 5-24, *bridge*].

Концертний принцип *soli-tutti*, притаманний європейському класико-романтичному мисленню, у творчості Н. Розауро сприймається як відповідь викликам глобалізованого світу. Пафос концертного музикування полягає для митця в установленні злагодженого повноцінного діалогу культур. Врешті-решт, у музиці композитора ми відчуваємо органічне суголосся національного та універсального (загальнолюдського).

Семантику тембру вібрафону композитор відчуває за законами препарованого звуковидобування, що надає особливих емоційних барв образному змісту твору.

Варіювання складних ритмічних фігур та багат шарова фактура допомагає створенню своєрідного емоційного змісту.

1.2.2. Виконавська драматургія Концерту для маримби зі струнним оркестром

Майже усі професійні маримбісти включають до свого репертуару Концерт Нея Розауро для маримби та струнного оркестру (1986), який є першим великим твором композитора (ор. 12). Він вводить до образної системи академічного жанру ритмічні і гармонічні елементи бразильської народної музичної мови. Завдяки цьому твір приваблює яскравими образами та засобами виразності, які розкривають художній потенціал маримби як сольного інструменту. Не випадково оркестровий склад обмежено струнними – це дає можливість підкреслити специфічні особливості соло-інструменту, створює ілюзію співучості висловлювання на маримбі. Задум концерту був обумовлений недостатньою кількістю творів безпосередньо для маримби, які могли б розширили можливості застосування сучасних технік гри чотирма паличками.

Образний зміст *першої частини «Greetings»*, насичений жвавими ритмами та динамікою, відповідає програмній назві. Композиція «Greetings» містить усі ознаки сонатної форми, при цьому розробка побудована на абсолютно новому матеріалі. Короткий вступ [тт. 1-8] базується на розмірах 6/8, 5/8 та 7/8, що постійно змінюють одне одного, створюючи потужну ритмічну основу для основної теми (*A*) [тт. 9-24], яка має неспокійний характер, завдяки остинатному руху восьмих створюючи відчуття невинного руху вперед. Її відтіняє тема *B* [тт. 25-28], яка є своєрідним моментом заспокоєння та діалогу між солістом та оркестром. Але згодом відчувається, що це була підготовка до повернення теми *A* у новому амплуа [тт. 29-44], насиченому квартами й об'ємною фактурою оркестрового супроводу. Остання тема експозиції *C* [тт. 45-54] повертає увагу до діалогу

між солістом та оркестром, насиченому різкими нонами та секундами, але які в результаті призводять до домовленості – тоніки.

Грайливо-скерцозний зміст **розробки** контрастує експозиції джазовими відголосками у лінійній фактурі соліста. Мелодія представлена висхідними та низхідними пасажами, що охоплюють майже весь діапазон маримби та ритмічно організовані у тріолі та восьмі. Оркестр надає ритмічну основу стакатними чвертями в нижніх шарах фактури. Скерцозність згодом змінюють ліричні фразування [тт. 67-74].

Особливу увагу привертає друга тема розробки [тт. 83-98]. В якості мелодійного компонента оркестр грає стрімку, скерцозну тему шістнадцятими. Тема соліста складається з невеликих фраз у верхньому регістрі. Композитор зазначає тут особливий прийом звуковидобування: виконавець має доторкнутися молоточком до пластини таким чином, щоб звук вийшов максимально недовготривалим. Враховуючи розташування звуків у другій та третій октавах, це наближує темброве звучання маримби до ксилофонового. Зауважимо, що розробка є найбільш складною в технічному відношенні. Виконавець має зберігати ритмічну точність та музичний синтаксис, звертати особливу увагу на розташування позицій тулуба та ніг відносно інструменту.

Реприза [тт. 111-153] починається головною темою в оркестрі, наприкінці якої соліст секундовими репліками вступає в діалог з оркестром, формуючи матеріал зв'язуючої теми експозиції (*B*). Цікавою є невелика тема [тт. 127-130], представлена повністю новим матеріалом, який є найскладнішим для виконавця в постанові Стівенса [10], але менш складним у традиційній постанові, хоча композитор не уточнює, яку саме постанову слід використовувати. ГП повертається у новому фактурному викладенні з квінтовым подвоєнням [тт. 131-146]. Коду [тт. 147-153] побудовано на матеріалі зв'язуючої теми експозиції.

Друга частина «Lament» створює романтичну ауру з елементами медитації. Історична довідка свідчить, що Розауро присвятив цей концерт

своєму синові (створював його в період народження Марчело). Можна припустити, що програмна назва «Плач» в цьому випадку може трактуватися як плач дитини, яка з'являється на світ.

«Lament» написана у складній тричастинній формі в *a-moll*. Насправді – це рідкість, коли Розауро обирає одну тональність і дотримується її протягом усієї частини.

Основна тема *A* [тт. 1-11] – прозора, легка та медитативна – починається двотактовим оркестровим вступом цілими тривалостями. У третьому такті соліст виконує тремоло в лівій руці (між 1 та 2 паличками): цей «фон» має продовження протягом усієї теми. Такий виконавський рух є складним для багатьох початківців, бо вимагає розкутості у техніці Стівенса [10] та розвиненої координації.

Тема *B* [тт. 12-21] переважно секстольна. Темпова ремарка *Mosso* вимагає максимальної точності рухів виконавця, адже необхідно створити ажурну, польотну музику. Виконавець має звернути увагу на положення тулуба відносно інструменту (необхідно змінювати його, обираючи потрібні позиції), плавність рухів (рухи в руках повинні бути дуже пластичними і плавними, але водночас і точними) та амплітуду підняття молотків (вона не повинна бути занадто високою).

Теми *C*, *D* та *D'* складають другий розділ «Lament». Тема *C* [тт. 22-45] ознаменована ремаркою *Andante Molto Expressivo* та складається з двох періодів. Перший [тт. 22-33] соліст виконує без оркестрового супроводу, використовуючи тремоло протягом усього часу. У другому – оркестр підтримує тему ліричними репліками. У партії соліста привалюють крайні голоси, тоді як внутрішні завжди залишаються на великій секундні «g-a».

Тема *D* та її варіант *D'* нагадують бразильську народну мелодію. Вирішальне значення має точність у виконанні октавних подвоєнь, на яких базується мелодія. Не зважаючи на об'єм, завдяки октавам, семантичний склад музики легкий, прозорий, спокійний. Тема *D'* технічно складніша для виконавця за тему *D*. У репризі *Lament (A, B)* Розауро змінює лише

двотактовий вступ. Наприкінці маримба і оркестр немов тануть в повітрі, знижуючи нюанс до *p*. Після сентиментальної аури *Lament* напруга посилюється, призводячи драматургію Концерту до потужного фіналу.

III ч. «Dance» являє собою образ світу, що танцює. Проводячи паралелі з автобіографічними обставинами на момент написання твору, зауважимо, що «Dance» – це момент життєвого розквіту людини, період, коли світ сприймається легко, необтяжливо, як і музика Н. Розауро. Танцювальна семантика оповита ліричним колоритом. Композиція складає сонатну форму (з 12-тактовим вступом, у якому подано висловлювання оркестрових струнних, оздоблених ажурними шістнадцятими у нижньому регістрі маримби). Виконавцям слід звернути увагу на відпрацювання технічних навичок, необхідних для виконання цього фрагменту та майже всієї експозиції та репризи. Не зайвим буде зауважити, що така техніка є однією зі стилістичних рис творчого мислення композитора.

Експозиція будується на темах *A* і *A*¹ [тт. 13-41], що являють собою висхідне фразування, засноване на техніці, описаній вище. Насправді, мелодія сформована акцентами у четвертій паличці [10], а решта фактури містить гармонічні доповнення на основі шістнадцятих. При цьому зберігається тип інтонування з авторською ремаркою *Molto animato*.

Розробка містить новий матеріал (як і в I-й частині Концерту). Тема *B* змінює темп та семантику, подаючи контрастну, більш заземлену мелодію, що розвивається канонічно [тт. 42-60]. У темах *C* і *C*¹ [тт. 61-104] повертається невагомий танцювальний рух. Солоіст інтонує нову мелодію, подвоєну октавами. За час оркестрового вступу [тт. 61-64] виконавцеві слід змінити кількість паличок на 2 (по одній у кожній руці) та надалі використовувати «розфокусований зір» для кращого виконання октавних подвоєнь. Тема канону повертається [тт. 105-110], готуючи репризу.

Тематизм *репризи* майже повністю відповідає експозиційному. Композитор скорочує вступ до двох тактів та змінює фразування [тт. 115-116], поєднуючи тематичний матеріал *A* та *A*¹. *Кода* тотожна вступу.

Фінал «**Farewell**» (*c-moll*) нагадує ідею плинності людського життя. Якщо Концерт дійсно містить приховану програму, присвячену народженню сина, то фінал – це образ дитини, яка виросла і покидає батьківський дім. «Farewell» написаний у формі варіацій на *basso-ostinato*. Характерна метроритмічна зміна пульсу (з 6/8 на 2/4 та 3/4), кварта та темп (*Prestissimo*) одразу надають музиці наполегливого руху. Усі варіації звучать на основі остинатних восьмих у нижньому голосі партії соліста. Лінія короткого басу повторюється незмінно у кожній варіації. Ця партія є доволі важкою, тому виконавцю слід працювати над технікою Моллера² [46] для досягнення потрібних рухів.

Композитор пропонує невелику *каденцію* [тт. 13-15] як вступ до *основної теми*. Її широта відчувається завдяки октавним подвоєнням у верхньому голосі соліста – тема *A*. Її викладено у формі періоду з двох речень. Тема *A*¹ є більш різкою завдяки квартам (замість октав у верхньому голосі соліста). Оркестр виконує функцію акомпанементу, створюючи гармонічний фон для соліста. Після невеликої зв'язки [тт. 48-51] звучить **перша варіація** [тт. 52-84]. Звуки мелодії, оздоблені синкопованою ритмічною організацією, побудовані на різкій зміні інтервалів (від вузьких до широких): виникає враження, що вони розкидані, немов намистини, на потужній основі басу.

Друга варіація [тт. 88-115] побудована у формі періоду з чотирьох речень, де у перших трьох панує оркестр, і лише в останньому – соліст. Тема оркестру за семантикою схожа на тему вступу та основну тему. Однак завдяки тембровим барвам вона сильно контрастує з останнім реченням соліста, тим паче, що композитор ще більше посилює цей ефект, пропонуючи маримбісту квартові та секундові звучання, розірвані в октави майже на весь діапазон інструменту. Далі композитор подає основну тему у виконанні струнного оркестру [тт. 116-131] та насичену шістнадцятими тему соліста [тт. 132-155], які і є **третьою варіацією**. Шістнадцяті плавно переходять у

² Техніка Моллера дозволяє виконувати декілька ударів за допомогою одного замаху.

тремоло, вводячи до *каденції*, яка насичена різноманітними техніками, задіючи основні теми всіх частин Концерту.

Після каденції прозвучить тема вступу у виконанні оркестру [тт. 157-168], потім основна тема ($A-A^1$) за схемою третьої варіації [тт. 169-199]. Після генеральної паузи – *кода* на матеріалі основної теми. Композитор посилює потужність фіналу, подаючи розвиток *rosso a rosso crechendo* та розташовуючи низхідну мелодію в *c-moll* протягом усього діапазону маримбі.

1.3 Малі форми в сучасному репертуарі виконавців на ударних інструментах

Завдання підрозділу – виявити специфіку організації часопростору в композиціях для ударних інструментів на матеріалі малих жанрів для порівняння з традиціями та новаціями світового контексту ХХ ст.

1.3.1 Небойша Йован Живкович «Suomineito»

Один з найвідоміших перкусіоністів сучасності Небойша Живкович є не тільки віртуозним виконавцем на маримбі, вібрафоні та багатьох інших ударних інструментах, але й талановитим композитором. Сучасні критики в галузі ударних інструментів визнають Живковича вельми виразною та незвичайною особистістю, яка сильно вплинула на розвиток сольного виконавства протягом останніх десятиліть.

Поряд з творами відомих композиторів-перкусіоністів як Н. Розауро, Е. Сежурне, Е. Хетч, К. Абе, твори Живковича складають вагому частину класичного репертуару ударників по всьому світі. Частина його творів підвласна початківцям, а деякі з них вимагають більшої досвідченості, технічних навичок та віртуозної майстерності виконавства.

Хоча Живкович пише переважно для ударних (більш ніж тридцять опусів), та його творчий доробок на даний час містить також твори для класичних камерних ансамблів, фортепіано, вокальні та оркестрові твори, два концерти для віолончелі тощо.

Твори Живковича є найбільш часто виконуваними серед сучасних виконавців. Щороку його композиції звучать близько триста разів на сценах більш ніж п'ятдесяти країн світу. Його новаторські п'єси для ударних встановили нові виконавські стандарти, а його захоплюючі та енергійні виступи вплинули на численну кількість виконавців.

Перейдемо безпосередньо до виконавського аналізу п'єси «**Suomineito**» Небойши Живковича. Програмна назва з фінської означає «фінська дівчина». Натхненням для створення композиції послужила фінська народна пісня «*Heili Karjalasta*», назва якої дословно звучить як «друг з Корелії», регіону, який раніше був частиною Фінляндії. Однак, оригінальна народна пісня є швидкою полькою, «**Suomineito**» ж – особиста рефлексія композитора щодо Фінляндії та дівчини, з якою він познайомився під час концертного туру. Тут доречно згадати ремарку присвяти «*to Annika*» спочатку нотного тексту.

Проста двочастинна форма з чотрьохтактовим вступом насичена складними ритмічними формулами, які містять квінтолі, септолі, а також пасажі з невизначеною ритмічною організацією. Однак, не дивлячись на складні ритмічні малюнки, легка фактура пронизує весь твір.

Композицію очолює вступ [тт. 1-4], в якому автор подає висхідні пасажі, що протягом основної частини стануть основою нижнього голосу.

У першій частині А [тт. 5-16] верхній голос одразу розпочинає тему у F-dur з затакту. Мелодія теми є прозорою, ліричною, емоційною, фундаментом для неї слугує насичений нижній голос, підтримуючий мелодію ажурними філігранними дрібними тривалостями.

Друга частина А1 [тт. 17-31] фактично є репрізою першої, але фактура її стає більш наполегливою та емоційною.

Під час роботи над твором виконавцеві слід дотримуватись кількох думок. По перше, складність нижнього голосу порівняно з простотою верхнього. Підтримка чіткості мелодичної структури має важливе значення для успішного виконання. Солісту слід вирішити, яким способом краще

гасити ноти верхнього голосу (за допомогою педалі, чи м'яких паличок), адже від цього залежить рівень подолання аплікатурних та технічних складностей у нижньому голосі.

Інший складний момент для виконавця полягає у поєднанні голосів, а саме їх метроритму. Найефективніший метод – спершу відпрацювати ритмічні малюнки барабаними паличками на тренувальному педі двома руками почергово, а потім розподілити аплікатуру між руками та перемістити всю отриману роботу на вібрафон, враховуючи розташування пластин. Перевага такого методу полягає у тому, що м'язова пам'ять починає працювати спершу і не заважає правильному вибудовуванню мелодичної лінії при переході на вібрафон.

1.3.2 Ерл Хетч «Фуріоза і Вальс d-moll»

Ерл Хетч народився в місті Грілі, штат Колорадо. Його батьки були музикантами, а він сам почав займатися на ударних у 6 років. У 10 років Ерл грав на барабанах у театральному оркестрі, з яким він вперше і зіграв соло на маримбі. Цікавим є те, що впродовж творчої діяльності Хетч власноруч модернізував маримбу та популяризував модернізований екземпляр по всьому світі, зігравши у саундтреках до таких відомих кінокартин як «Доктор Живаго», «Звуки музики» та «Король і я».

Багато років композитор був членом Японської асоціації ксилофону. У 1988 отримав почесний ступінь доктора музичного мистецтва. Займався педагогічною діяльністю.

Творчий доробок композитора становить понад 600 опусів, серед яких обрана композиція «Фуріоза та Вальс d-moll» – твір для маримби соло.

Містичний образ **Фуріози** подано композитором репетиціями на тоніці, які змінюються рухом по висхідній терції, але вже у т. 3 знову повертаються. Філігранна відточеність восьмих у швидкому темпі, зміна діатонічних зворотів на хроматичні створює відчуття легкості та напруги. При чому з виконавської точки зору так само – хроматизми дещо складніші від

діатонічних рухів в даному випадку. У цьому місці та протягом усієї Фуріози виконавцеві слід добре відчувати просторові зсуви тулуба, та правого передпліччя, а також застосовувати дрібну пальцеву моторику у правій руці. У тт. 13-16 у слухача виникає відчуття спустошення, порівняно з попередньою насиченістю фактури. Тут композитор подає подвійні форшлаги, немов розкидані клавіатурою маримби на великі інтервали.

Головна тема Фуріози [тт. 17-78] розмежовується на два голоси, нижній з яких формує мелодію, а верхній несе не тільки акомпануючу функцію, але й насичує фактуру теми. Виконавець має добре володіти технікою подвійних ударів у постанові на дві палички, адже для досягнення потрібного образу слід дотримуватися темпу *Presto*, але ближче до *Prestissimo*.

Вальс *Moderato* є своєрідним оазисом як для слухача, так і для виконавця. Завдяки досить повільному темпу та легкій фактурі, у слухача з'являється відчуття легкості та невагомості.

Вальс написано у складній тричастинній формі. Музика першої та третьої частин (*Rubato-espressivo*) чарівна та ніби казкова, що підкреслює тембр інструменту. Друга частина [тт. 110-149] є відголоском Фуріози, але рух терціями замість секундного (як у Фуріозі) закріплює для слухача відчуття вальсовості. Далі композитор пропонує репризу з розширенням у коду [тт. 174-184].

Реприза характеризується поверненням первинного образу, але, в порівнянні з першим проведенням бажано більш наполегливе та стрімке виконання. Підкреслимо, що семантика твору має яскраво виражену асоціативність, а саме: стрімкий секундний рух восьмих у Фуріозі імітує містичний моторошний образ, а легка мрійлива фактура вальсу створює відчуття казковості.

1.3.3 Прелюдія №1 Н. Розауро

Перша з трьох прелюдій Нея Розауро є одним з найкрасивіших творів ранньої творчості композитора. Виконавцеві, який прагне оволодіти

концертами Розауро, необхідно першочергово опанувати прелюдії композитора, оскільки вони є чудовим вступом до знайомства з композиторським стилем.

Основою для прелюдії стала іспанська тема фламенко. У творчості Розауро ми часто зустрічаємо народні мотиви, але прелюдія №1 буквально просякнута ними. Інший семантичний пласт –ліричний, про це свідчить не тільки відверто чуттєві мотиви, а й ремарка іспанською поряд із назвою «*dedicado a Rose Breunstein*».

Невеликим вступом до прелюдії є низхідний пасаж *Rubato*, умовно поділений тріолями від кожного ступеня заданої тональності. Емоційності та напруги наразі додають ремарки *accel.* та *rall.* Перша тема основної частини *Moderato* виражена оповідною ліричною семантикою з вкрапленнями народного мотиву, який підкреслює простота та ясність. З виконавської точки зору тут майже немає складних технічних моментів. Прелюдію доречно включати в репертуар, якщо виконавець тільки починає засвоювати техніку чотирьох паличок.

Друга тема *Piu mosso* є безумовно більш технічною. Змістовно вона також насичена народним настоєм. Тема має властивість одразу запам'ятовуватись. Основні фрази мелодії композитор виділив штрихом *tenuto*, підкреслюючи важливість кожної ноти. Виокремлені фрази немов іскряться в загальній канві, їм «відповідають» ехом інші, непідкреслені висловлювання, які чутно як би поодаль.

Завершується прелюдія висхідним пасажем *Rubato*, який характеризується поверненням початкового настою та розв'язується тонічним тризвуком з повоєнною тонікою, але в останню мить раптово звучить тональність *Cis*, а значить, втрачається відчуття тоніки і прелюдія залишає по собі відчуття невизначеності та недомовленості.

Висновки до Розділу 1

Виконаний аналіз Концерту для маримби і струнного оркестру Нея Розауро виявив наступні позиції, важливі для розуміння як авторської концепції сольного концерту, так і виконавської інтерпретації Евелін Глені:

- 1) наявність типових ознак концертного жанру: наявність сольних фрагментів (як у соліста, так і в оркестрі), принцип діалогу (обмін репліками), значущість каденції;
- 2) звуження оркестрового складу до струнного є не випадковим, оскільки в процесі пошуків співвідношення соліста та оркестру слід найбільш вигідно відтінити тембр маримби як солюючого інструменту;
- 3) стиль обумовлений, з одного боку, жанровим потенціалом, зокрема, принципом концертування, а з іншого – специфікою національної музичної мови Бразилії (ритміка, танцювальність);
- 4) щодо виконавської драматургії концерту зауважимо, що солісту для досконалого відтворення тексту слід стабілізувати якість технологічних завдань: ігрові рухи і дії виконавця мають бути доцільними і бездоганними, а перейшовши в область підсвідомого – стати звичними.

Ми розглянули лише три приклади малих форм сучасного музикування на ударних інструментах. У процесі аналізу у жанрово-стилістичному аспекті було виявлено, що мініатюра для ударних оздоблена семантичним змістом й образністю та не поступається фортепіанній і скрипковій.

РОЗДІЛ 2

ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ ПРО ТЕХНОЛОГІЮ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ ПЕРКУССІОНІСТІВ

Розглядаючи усі нижчезазначені положення **Розділу 2** ми спираємось на матеріал дисертації О. Рало [37], який у своїй праці детально досліджує «психофізіологічні основи виконавства на ударних інструментах» [37, 59] та «систему звуковидобування і звукоутворення» [37, 87]. Пристосування результатів даних досліджень до практики сучасного виконавства на ударних інструментах допоможе створити науково-обґрунтовану систему вдосконалення виконавської майстерності перкусіоністів.

2.1 Психофізіологічний аспект у процесі музикування

«Вирішальну роль у психічному розвитку індивіда грає активне засвоєння емпіричного досвіду, накопиченого попередніми поколіннями, яке відбувається в процесі спілкування і виконання спільної роботи з педагогом», зазначає О. Рало [37, 59]. Обходячи це важливе положення, ми зменшуємо значення невербальних відносин між учнем та викладачем для розвитку виконавських навичок і рівня пізнавальної діяльності перкусіоністів.

Етап становлення та придбання виконавських навичок є найкритичнішим у розвитку виконавця-ударника. У період розвитку виконавець може багато придбати, а також і багато втратити, але втрати цього періоду з віком відновлюються важче, в той час як придбання залишаються надовго.

Вивчаючи працю О. Рало [37], ми підкреслили, що емпіричний досвід дослідження дозволив викладачам та виконавцям отримати точне уявлення про динамічний, але, водночас, суперечливий процес психічного розвитку виконавця на ударних інструментах.

Т. Бауер [6, 13] відзначає: «Навички людини розвиваються в результаті її взаємодії з оточуючими: вони виникають або втрачаються в залежності від того, наскільки вдало людина вирішує питання, що стають перед нею.

Емпіристи стверджували, що неосвіченими люди залишалися лише через те, що навколишнє середовище позбавляло їх можливості розвитку; якщо ж змінити його в достатній мірі, невігластво зникає і всі люди будуть володіти однаково високим рівнем яких завгодно навичок і умінь».

Тільки у другій половині ХІХ століття з'явилися перші провісники природничо погляду на природу психічного. Дарвінівська гіпотеза походження людини від тварин надала захоплюючий інтерес вивчення області вищих проявів людини.

О. Рало підкреслює, що «До кінця 1910 року, завдяки активним дослідженням лабораторії І. П. Павлова, стали відомі найбільш загальні закономірності вищої нервової діяльності, які він чітко сформулював дещо пізніше. Таким чином були створені наукові передумови аналізу явищ психічної діяльності людини. Звичайно, це важливе питання не обходять дослідники в області теорії виконавства на різних музичних інструментах.»

2.1.1 Проблема усвідомленості у виконавстві

У свідомості людини можуть виникати образи та звуки без участі їх зовні. Б. Теплов [39, 237] відзначає: «Уявлення за самою своєю природою є не просто копіями колишніх сприйнятих, а результатом певної переробки їх. Уявлення адже виникають не "самі по собі", а в процесі тієї чи іншої діяльності людини, і в них відображаються саме ті сторони об'єкта, які мають найбільше значення для цієї діяльності».

У музичній педагогіці часто вживаються фрази: "проговори пасаж", "думай не складами, а словами", "заспівай фразу" тощо. Ця практика ще раз підтверджує, що будь-якому безпосередньому впливові на організм людини можна надати форму слова.

Людина набуває мовного досвіду набагато раніше, ніж досвіду музичного виконавства. І тому словесна символізація викликає ту ж умовну реакцію, що і безпосереднє роздратування. Дане явище спостерігається не

тільки у випадку соматичних реакцій, зазвичай званих довільними, але і в разі мимовільних дій.

Зовнішня і внутрішня мова має істотне значення для сприйняття інформації і дій у відповідь. Вона безпосередньо пов'язана з рухами в процесі виконавства. По-перше, рух голосового апарату, по-друге – зміни напружень м'язів виконавського апарату. Обидва типи цих рухів характеризують, перш за все, уявлення про звуковисотне і ритмічне співвідношення звуків.

У свою чергу, будь-який автоматизований ігровий рух являє собою ланцюг рухових актів, що розгортаються в часі. Тож, утворюється складний умовний рефлекс ланцюгової структури.

«Виконавство на ударних інструментах є цілим рядом автоматизованих ланцюгових рухових навичок, спрямованих на досягнення конкретної ігрової мети», пише О. Рало [37, 66]. Виконавець свідомо контролює лише кінцевий результат діяльності. У зв'язку з цим супутня м'язова активність, яка виникає в самому автоматизованому ланцюзі рухових актів, не фіксується свідомістю. Як наслідок, ударник не завжди помічає додаткові м'язові напруги, що заважають вдосконаленню виконавського процесу.

Цікаво, що виконавець здатний подумки відтворити ігрові рухи. Рухові реакції при цьому не виражені, але чітко підвищується тонус м'язів, в них виникають біоелектричні і біохімічні зрушення, подібні до тих, які мають місце при дійсному виконавстві. Н. Бехтерева [8] відзначає, що «... характерною для кодового забезпечення складних психічних процесів слід визнати постійну взаємодію інформаційно значущих кодових форм з базисом у довгостроковій пам'яті». Тому, виконавець, подумки "програючи" той чи інший пасаж, може зробити корекцію і оптимізацію ігрових рухів, спрямованих до досягнення конкретної мети. При цьому, «спираючись виключно на базу операційних енгам довгостроковій пам'яті, ударник не використовує ніякої додаткової системи контролю за інформаційно-логічними та іншими процесами» [37, 67].

Виконавство на ударних інструментах є однією з форм свідомої діяльності людини, що представляє собою сукупність психічних процесів, що забезпечують єдність і різноманіття поведінки. Гра ударника складається з ланцюга рухів, отриманих в результаті об'єднання кількох рухових актів, кожен з яких викликаний зовнішнім стимулом і може з'явитися після більш-менш тривалого тренування. При виконанні відбувається процес синтезу, який і впливає на формування послідовного об'єднання рухових актів у єдиний ланцюг рухів.

Важливе значення зовнішнього пускового стимулу очевидно. Зовнішні подразники біфункціональні: вони виконують роль підкріплення руху, який уже здійснено і є сигналом для подальшого рухового акту, стимульованого домінуючою мотивацією. Відповідно до поглядів П. Анохіна [2], ця система виникає в результаті взаємодії аферентних і еферентних імпульсів і грає роль "контрольного апарату", що підтверджує правильність здійснюваної дії.

Виконавець здійснює ланцюг рухів під впливом екстероцептивних та кінестетичних подразнень до тих пір, поки не виникають зміни в обстановці. Потім починають працювати імпульси "неузгодженості", які включають в дію орієнтовний рефлекс – відбувається пошук адекватної реакції. Отже, будь-який неавтоматизований рух підпорядкований свідомої діяльності і будується за певною схемою: пусковий стимул рух, що складається з ланцюга ланок окремих рухових актів.

Однак на процес гри впливають не тільки пусковий стимул і домінуюча мотивація, але і обставинна аферентація, бо «пошук еталонних патернів відбувається не в одній, а в декількох нейронних популяціях і свідчить про те, що кодові механізми забезпечення інформаційно-логічних процесів відрізняються рисами вибіркової додатковості. За рахунок цього збільшення числа аналізованих популяцій дає загальне підвищення надійності наділення кодових форм і, ймовірно надійності забезпечення психічної діяльності» [8, 121]. Такий "механізм пошуку" і визначає роль несвідомого у виконавському процесі.

З даного судження випливає, на перший погляд, парадоксальний висновок. Для того, щоб вирішити певну ігрову задачу, виконавець на ударних інструментах повинен опанувати не один точно вивірених рух, а йти по шляху пошуку різноманітних рухових актів, спрямованих на досягнення конкретної виконавської мети. В результаті ігрові рухи стають впевненими і надійними.

Усвідомлені і неусвідомлені реакції взаємодіють постійно. Контроль за такою діяльністю безперервно здійснює центральна нервова система.

Через те, що центральна нервова система людини має багаторівневу структуру, в якій моторні і сенсорні центри розташовуються в порядку зростаючої складності, ігрові рухи базуються також на декількох фізіологічних рівнях. "Кожне рухове завдання, – пише М. Бернштейн [7, 97] – знаходить собі, в залежності від свого змісту і смислової структури, той чи інший рівень, інакше кажучи, той чи інший сенсорний синтез, що потребується для вирішення завдання".

М. Бернштейн класифікує рухові рівні наступним чином:

- А - рівень кінестетичних регуляцій,
- В - рівень синергій,
- С - рівень просторового поля,
- Д - рівень предметно-смилових дій,
- Е - рівень символічних координацій.

Теорія М. Бернштейна про побудову рухів знайшла широке застосування в теорії виконавства на різних інструментах. Зокрема, В. Леонов [23, 24] пише: «Рухи виконавського апарату фаготиста будуються на п'яти основних психофізіологічних рівнях, які складають своєрідну ієрархію ігрових рухів - А, Б, С, Д, Е.» Далі автор зазначає: «Рівень А не виробляє зовні помітних рухів, але виконує найважливішу функцію - санкціонує і регулює напругу всіх м'язів, які становлять "силовий" фон ігрових рухів і, відповідно, рухових відчуттів. Рівень Б організовує узгоджену і злагоджену роботу великих м'язових груп. Рівень С забезпечує точність рухів. Рівень Д

керує предметно смисловими діями людини і направляє їх до досягнення поставленої мети. Рівень Е - рівень абстракцій».

У фізіології існують і інші теорії про багаторівневі фізіологічні системи. Л. Воронін, зокрема, пише [12, 153]: «Існування кортикальних функціональних рівнів можна тільки припускати на тій підставі, що специфічний аспект вищої нервової діяльності людини різноманітний як в кількісному, так і в якісному відношенні». Дослідник пропонує таку класифікацію рівнів мовних зв'язків:

1. рівень позначення словами умовних рефлексів, вироблених у відповідь на безпосередні сигнали (найнижчий рівень);
2. рівень узагальнюючих мовних зв'язків (рівень видового узагальнення), так само, як будь-яка назва предмета чи явища;
3. рівень узагальнюючий різного роду предмети і явища, причому це узагальнення може бути багатоступеневим. Родові узагальнення носять характер відволікання від дійсності. Вони можуть бути названі абстрактно-узагальнюючими. Такого роду узагальнення мають широкий діапазон в вищій нервовій діяльності людини, однак вони не належать до найвищого її рівню.
4. абстрактно-логічні тимчасові зв'язки - це система, що забезпечує можливість найвищого ступеня орієнтації і активної взаємодії з навколишнім середовищем.

Інтегруючи обидві рухові теорії (Вороніна та Бернштейна), О. Рало [37] робить висновок, що процес навчання виконавським рухам на ударних інструментах забезпечують чотири психофізіологічних рівня: контроль рухової сфери (рівень С); текст та інформація про предмет навчання (рівень Д); образно-емоційна сфера виконавства (рівень Е); корекції ігрових рухів, засновані на енграмах довгостроковій пам'яті; побудова загальної концепції твору (опора на знання композиторських стильових особливостей, епохи і т. д.) та його трактування (рівень Е).

Досягнення конкретної виконавської мети змушує виконавця постійно робити пошуки необхідних рухових рішень. Наріжним в даному процесі є аналітична діяльність музиканта, результатом якої є точно вивірені ігрові рухи, спрямовані до конкретного звукового результату, який відбиває зміст музичного твору. Аналітично-синтетичні зв'язки зовні виражені в поведінкових актах та ігрових діях, а внутрішньо – у суб'єктивних переживаннях.

О. Рало [37] ділить аналітичну діяльність на два етапи. Перший – створення апарату для оцінки майбутньої ситуації, який будується в процесі формування рухового акту. Другий етап діяльності протікає в процесі виконавства. В даному випадку аналіз і синтез орієнтовані на результат, який отримано, і на майбутній результат. Перший і другий етап аналітико-синтетичної діяльності визначає раціональність виконавської техніки.

В. Леонов [23, 23] відзначає, що «аналітико-синтетична діяльність ділиться на етапи, які відповідають різним рівням структури нервової системи». Отже, механізми формування окремих функцій ефективного управління психікою, витрат енергії та корекції поведінки тісно пов'язані з удосконаленням взаємодії і взаємозв'язку психофізіологічних рівнів, на яких базуються виконавські рухи.

О. Рало пропонує наступну думку. У дитячому віці під час вирішення найпростіших завдань швидкість формування виконавської навички на подолання конкретного логічного завдання значно вище швидкості формування рухового результату для абстрактної художньої мети. В учнів музичних училищ різниця в швидкості формування ігрового руху на конкретні і абстрактні виконавські завдання значно зменшується. Оволодіння технікою гри спирається, в основному, на психофізіологічні рівні Д і Е за Бернштейном [7]. Студентами консерваторії, як правило, конкретні логічні і абстрактні виконавчі завдання вирішуються з однаковою швидкістю.

Величезний вплив на рівень аналітико-синтетичної діяльності надають індивідуальний виконавський досвід, оперування філософсько-естетичним базисом, ступінь володіння ігровими прийомами і навичками тощо.

«У процесі виконавства на звуковисотних ударних інструментах контроль ігрових рухів здійснюється за допомогою зворотного зв'язку – сенсорних корекцій (за допомогою слуху, зору і відчуттів, які не ґрунтуються на слуховому і зоровому сприйнятті).» [37, 76]

2.2 Технологія виконавського процесу

Основним засобом контролю за кінцевим звуковим результатом будь-якого роду виконавства є слух. «Нормальний хід розвитку музичного слуху, – зазначає Б. Теплов [39, 226], – припускає одночасний розвиток і "зовнішнього" його боку, тобто відчуття і сприйняття "музичного матеріалу", і "внутрішнього" – музично-слухових уявлень". Слухові відчуття виникають безпосередньо в процесі гри на інструменті. Їм передують слухові уявлення, які є не просто копіями колишніх сприйнятів і відчуттів, а результатом певної їх переробки. Б. Теплов [39, 237] пише, що «уявлення виникають не «самі собою», а в процесі тієї чи іншої діяльності людини».

Специфічною особливістю фізіології виконавського апарату є сприйняття радіального напрямку звуку. Виконавець може визначити – знаходиться звук праворуч або ліворуч, спираючись на три параметра сприйняття слухового апарату: відмінність проходження звукової хвилі в часі, фазі і його інтенсивності. «Так як слухові уявлення тісно пов'язані з моторним компонентом гри, музикант, який грає на звуковисотних ударних інструментах, спирається, в першу чергу, на уявлення звуковисотних співвідношень звуків і може орієнтувати напрям своїх виконавських рухів. Мірою точності моторної координації може служити ступінь попадання в одну ігрову точку³ при різних положеннях інструменту.» [37, 78]

³ Мається на увазі центр пластини на марімбі, а на літаврах - ігрове поле.

О. Рало був проведений експеримент, при якому учневі було запропоновано виконати кілька звуків в різних регістрах маримбі⁴ і кілька ударів по різним літаврам. Це завдання передбачає, що ігрові рухи музиканта базуються на відчуттях, в першу чергу, спираються на зоровий контроль. На другому етапі експерименту учень повинен був виконати ті ж звуки, але в повній темряві і при злегка зміненому його положенні щодо інструменту. В даному випадку частота і точність попадання в одну ігрову точку послужили мірою моторної координації. Результати експерименту показали, що на другому етапі, коли інструменти були зміщені з центрального положення в сторону, аудіомоторна координація учня була набагато нижче, ніж зорово-моторна на першому етапі. Особливо яскраво це було виражено при грі на маримбі, коли виконавцю доводилося змінювати своє положення, граючи в різних регістрах.

Основна функція слухового контролю під час гри на звуковисотних ударних інструментах – аналіз і синтез передбачуваного і кінцевого звукового результату, до якого привели рухові акти у виконавському процесі. При цьому слуховий і зоровий контроль, як правило, взаємодіють комплексно. Ця залежність яскраво виражена під час читання нот з листа, що характеризується складним тричленним ланцюгом: бачу-чую-здійснюю дію. Це призводить, як пише Б. Теплов [39, 247] до того, що «людина «чує очима», до перетворення зорового сприйняття нотного тексту в зорово-слухового сприйняття. Сам нотний текст проживається слуховим чином». Внутрішній слух професійного музиканта характеризується сплавом музично-слухових і зорових уявлень нотного тексту.

Співвідношення слухового і зорового контролю не рівнозначно при грі на різних музичних інструментах. Наприклад, «головним недоліком контролю за постановкою при грі на фоготі є складність і навіть неможливість зорового

⁴ Виконання звуків в крайніх регістрах не дозволяє музикантові зберігати константне положення корпусу при грі.

контролю за постановою компонентів виконавського апарату перед звуковидобуванням»[23, 129].

При грі на звуковисотних ударних інструментах зворотний зв'язок, заснований на **зоровому** контролі за функціонуванням компонентів виконавського апарату, є провідним. У зв'язку з цим О. Рало розглядає один з аспектів виконавського сприйняття у процесі гри – відчуття просторових зсувів.

«Ігрові навички виконавця розвиваються в результаті його взаємодії з навколишнім середовищем, вони купуються або втрачаються, в залежності від успіхів у вирішенні художніх завдань, пов'язаних зі сприйняттям константних і змінних факторів простору.» [37, 79]

«Гра на звуковисотних ударних інструментах передбачає пересування компонентів виконавського апарату в просторі з великою амплітудою зсувів. Отже, психологічний аспект сприйняття простору і його вимірів є досить важливим для ударника.» [37, 79] Т. Бауер пише, що «око людини має здатність визначати положення предметів у трьох вимірах простору з точністю, що перевищує здатність будь-яких інших органів почуттів».

О. Рало [37] виділяє три основні функції вестибулярного апарату виконавця на звуковисотних ударних інструментах: відстань від музиканта до інструменту; сприймання і запам'ятовування горизонтального положення пластин (ксилофона, вібрафона, маримби, дзвіночків) або мембрани литавр; визначення висоти розташування внутрішнього і зовнішнього ряду пластин відносно виконавця.

Головним каналом контролю за точністю рухів музиканта-виконавця на ударних інструментах є *зір*. При зоровій радіальній локалізації основним фактором, що визначає поріг сприйняття просторових зсувів при змінах положення компонентів виконавського апарату, є наявність пластин-вібраторів, розташованих в два ряди, котлів литавр тощо. Т. Бауер [6, 52] відзначає: «Око в сотні разів чутливіше до зміни положення в тому випадку, коли інші нерухомі об'єкти знаходяться в зоровому полі». Зорова система

виконавця на звуковисотних ударних інструментах значно більш чутлива до руху рук щодо об'єкта (інструменту), ніж до їхнього руху щодо суб'єкта (музиканта). Ця обставина вкрай актуальна при грі на вібрафоні, ксилофоні, маримбі та дзвіночках, так як ступінь точності попадання в ігрові точки повинна бути досить високою. Отже, перенесення рук з одного ряду в інший або гамообразний мелодійний рух має орієнтуватися відносно інструменту, а не самого музиканта.

Однією з проблем відчуттів просторових зсувів є сприйняття віддаленості. «В процесі гри на звуковисотного ударних інструментах виконавцю необхідна точна інформація про те, як далеко від нього знаходяться ті чи інші пластини або ігрові точки на літаврах, як вони розташовані по відношенню один до одного.» [37, 80]

Для переходу від точної відносної оцінки положень до точного просторового зміщення необхідно використовувати руку виконавця так, щоб вона перебувала в тому ж зоровому полі, що і пластина або ігрова точка на літаврах, до якої спрямований удар. Це важливо при грі широких інтервалів (октава і більше), стрибкоподібному мелодійною русі подвійними нотами на вібрафоні, маримбі, ксилофоні та літаврах, коли ігрові точки досить віддалені одна від одної, але при цьому виконавець знаходиться на тому ж місці. В такому випадку зміщення у просторі компонентів виконавського апарату слід орієнтувати по відношенню до виконавця, а не до інструменту.

«Сприйняття пластин (і, в цілому, інструменту) виконавцем на маримбі, вібрафоні і ксилофоні відбувається, відповідно до закону «перцептивної організації», в такий спосіб. Коли музикант пересувається уздовж інструменту, положення контурів його поля зору змінюється. Якщо виконавець рухається, наприклад, вправо, контури зсуваються вліво, і навпаки. У цій ситуації вони сприймаються як єдиний об'єкт. Швидкість зміщення виконавця і контурів – однакова, вона прямопропорційна. З огляду на дану обставину, можна уникнути неточності в попаданні по пластинах під час виконання гамоподібних пасажів.» [37, 81]

В процесі роботи над музичним твором, вивчення інструктивного матеріалу або створення операційного арсеналу технічних засобів дії музиканта автоматизуються, стають компонентом певних виконавських навичок. Зрозуміло, що руховий контроль за діями музиканта не є ідеальним. Тому тонкі корекції просторових зсувів рук здійснюються за допомогою зору. «Синтез аудіоторних, зорових і пропріоцептивних корекцій дозволяє музикантові з високою швидкістю і точністю оперувати діями виконавського апарату, спрямованими на звуковидобування і звукоутворення.» [37, 81]

Іншим, не менш важливим каналом зворотного зв'язку, що забезпечує точність ігрових рухів, є **відчуття, які базуються на слуховому і зоровому сприйнятті**. О. Рало [37] поділяє їх на: рухові (як результат відносно статичної та динамічної роботи компонентів виконавського апарату), чутливі (як результат механічного впливу палиць на поверхню вібратора, маніпуляцій пальців при грі).

За місцем розташування рецепторів відчуття також діляться на дві групи:

1. Зовнішні (екстероцептивні) - відчуття дотику, тертя; больова і тактильна⁵ чутливість і т. д.
2. Внутрішньом'язові (пропріорецептивні).

Зовнішні відчуття яскраво виражені, вони сприймаються і усвідомлюються відразу ж, особливо на початковому етапі навчання. Перші відчуття, які сприймає учень – це тиск ваги палички на поверхню долоні, пальців та дотик палички до мембрани або пластини інструменту.

Внутрішньом'язові відчуття з'являються трохи згодом. Вони виходять від психофізіологічних рухових рівнів А і Б за Бернштейном [7].

При грі на інструменті увага виконавця концентрується, як правило, на слуховому і зоровому контролі. Відчуття, які не базуються на слуховому і зоровому сприйнятті відходять на другий план. І тому їх тренування слід проводити, вправляючись в ігрових діях без звукоутворення, на так званих тренувальних педах – гумових «глухих» тренажерах.

⁵ Відчуття, що виникають при дії на шкірну поверхню паличок.

«Усі відчуття виконавця на ударних інструментах є комплексом, що відображає сукупність властивостей предмета, і спрямовані на отримання реального, конкретного звукового результату. Інформація, отримана одним видом відчуттів, нерідко може бути побічно підтверджена відчуттями інших модальностей.» [37, 82-83]

Моторна поведінка людини є сприятливою областю для дослідження психофізіологічної сфери виконавців на ударних інструментах. Вона чітко виявляє цілі, до яких призводять ігрові дії музиканта. Однак механізми, що керують даним поведінням, поки що залишаються маловивченими в теорії виконавства.

Кожен музикант наділений певними руховими задатками. Ступінь взаємодії психофізіологічних рухових рівнів в комплексі рухів визначає його моторну обдарованість.

Зв'язок моторної і музичної обдарованості очевидна. Вона обумовлює індивідуальний підхід до процесу навчання гри на ударних інструментах. О. Шульпяков [45] запропонував класифікацію поєднання моторності і музикальності і їх впливу на загальний виконавський рівень. Відповідно до цієї класифікації існує чотири типи обдарованості учнів:

1. музично і моторно обдаровані учні;
2. моторно обдаровані учні з посередньою музикальністю;
3. музично обдаровані учні з посередньою моторикою;
4. учні з посередніми музичними та моторними даними.

Дана класифікація може претендувати лише на роль схеми, бо «музична обдарованість, безсумнівно, виявляє наявність в учня хороших моторних даних. Однак моторна обдарованість далеко не завжди свідчить про наявність у людини музичного слуху, почуття ритму тощо» [45, 28].

Виконавські дії, автоматизуючись, об'єднуються в ігрові навички. Створені на рухових рівнях А і Б (за Бернштейном), вони вже не можуть бути зруйновані. Для появи нового ігрового руху необхідно сформувати новий ланцюг автоматизованих дій. Тому технічні складнощі, що виникають при

виконанні музичного твору, слід усувати на інструктивному матеріалі, подібному конкретному фрагменту твору. Т. Бауер [6, 172] пише: «Важко напевно встановити, яка саме форма поведінки передує якійсь більш пізній навичці. Якщо якась навичка з'являється у своїй закінченій формі, то важко довести, що вона з'явився не в результаті дозрівання незалежних структур в мозку. Навіть якщо якась пізня навичка дуже схожа з ранньою, не можна з упевненістю стверджувати, що ця рання є справжнім попередником пізнішої». У зв'язку з цим, важко стверджувати з повною впевненістю, – чи передують моторні навички, пов'язані з грою арпеджіо, руховим актам, спрямованим на виконання, наприклад, домінантсептакорду, збудованого за такими ж терціями: якщо учень досконало опанував техніку гри різних тризвуків, це не дає нам права прогнозувати чудове виконання (без попереднього тренування) домінантового септакорду.

Розвиток моторних навичок може йти в напрямку оптимізації витрат м'язової енергії і, в зв'язку з цим, диференціації пропріоцептивних відчуттів.

«Гра на звуковисотних ударних інструментах передбачає широкий діапазон моторної поведінки. Наприклад, при переході від гри одиночними ударами до двійок і від двійок до тремоло віддробками⁶, різна моторна поведінка повинна спиратися на один тип руху, що сприяє плавній зміні незв'язаних, на перший погляд, моторних навичок. Для виконання одиночних ударів ми використовуємо замах руки, на якому базується один удар. При грі тремоло "двійками" необхідно грати, спираючись на аналогічний замах, але при цьому дати можливість палиці підстрибнути декілька разів. Даний перехід слід відпрацьовувати в комбінованих моторних навичках - парадидлах⁷.» [37, 84-85]

Відчуття ритму, важливого елемента виконавства на звуковисотних ударних інструментах, в своїй основі має моторну природу. Б. Теплов [39, 276] наголошує: «Послідовність слухових стимулів викликає

⁶ Дріб буває двох типів: 1. спирається на чергування двійних ударів в кожній руці; 2. базується на більшу кількість ударів в одній руці (три, чотири, п'ять і т. д.).

⁷ Ритмічні комбінації, засновані на чергуванні одиночних і подвійних ударів.

паралельний акомпанемент в формі сенсорних рефлексів, що виникають в тій чи іншій частині тіла. Враження ритму з'являється в системі кінестетичних відчуттів, що викликаються такого роду моторними реакціями».

Рухові мотиви є органічним компонентом сприйняття ритму, бо протягом музичного часу є нічим іншим, як швидкістю зважування рухів. Тому будь-яка моторна навичка може досить точно реалізуватися лише після представлення її в ритмічних співвідношеннях. «Музично-ритмічне почуття, – пише Б. Теплов [39, 278], – має перш за все проявлятися в тому, що сприйняття музики абсолютно безпосередньо супроводжується тими чи іншими руховими реакціями, які більш-менш точно передають часовий хід музичного руху або, кажучи іншими словами, сприйняття музики має активний слухомоторний характер». Без музики почуття музичного ритму не може розвиватися. Отже, музична обдарованість тісно пов'язана з музичною моторикою.

«Розвиток моторних навичок безпосередньо пов'язаний зі створенням мобільних елементів моторної поведінки. Її різноманіття є своєрідним гарантом точного оперування ігровими рухами, спрямованими на досягнення конкретного звукового результату, більш адекватного виконавського трактування композиторського задуму.» [37, 86]

2.3 Основні положення щодо виконавського апарату

Головне для виконавця – сценічне втілення змісту і художнього образу, створеного композитором. Щоб домогтися високої точності координації ігрових рухів, тіло виконавця має спочатку увійти в співвідношення з інструментом. «При цьому рухи музиканта можуть бути дійсними і уявними (як правило, вони бувають і тими, і іншими). Уявні рухи викликають рухові кінестетичні відчуття, дійсні ж – лягають в основу виконавської постанови.» [37, 111] Високий рівень постанови і технічних навичок сприяє точному відтворенню музичного твору.

Спираючись на дослідження О. Рало [37], у структуру постановки виконавського апарату входить два елементи:

1. навчання ігровим рухам і діям;
2. оволодіння ігровими рухами і діями.

Дане питання широко висвітлив В. Леонов [23, 7]. Зокрема, він пише: «Одним з недоліків існуючих понять постанови є відсутність помітного зв'язку з поняттям техніка, яка існує сама по собі, ні на що не спираючись ... Крім того, слід вести мову не про "постанову фаготиста" (трубача, кларнетиста), а про постанову, наприклад, виконавського апарату, дихання тощо. З позиції педагога, постановка – це навчання ігровим рухам і діям; з позиції учня, постановка – це оволодіння ігровими рухами і діями. В такому випадку, виконавська техніка - це володіння ігровими рухами і діями».

«Процес вдосконалення виконавської постановки носить постійний характер і повинен проходити так, щоб ігрові рухи і дії виконавця були доцільними і бездоганними, а перейшовши в область підсвідомого – стали б звичними.» [37, 112-113] У даному випадку музикант зможе відмовитися від зайвих зусиль, усвідомити та впорядкувати свої дії.

«Усі ігрові дії ударнику необхідно пов'язати з образно-емоційною сферою, з музично-слуховими уявленнями, що викликають паралельний «акомпанемент» у формі сенсорних рефлексів. Інакше кажучи, весь процес виконавства і, зокрема, доцільно організовані рухові акти повинні бути підпорядковані кінцевому звуковому результату.» [37, 113]

Отже, О. Рало пропонує такі визначення. *Виконавська постановка ударника* – це оволодіння ігровими рухами і діями. *Виконавська техніка* – це ступінь володіння арсеналом готових спеціалізованих прийомів і рухових актів, підпорядкованих кінцевому звуковому результату.

Фізіологія виконавського апарату визначає три фази в діях м'язів: реакцію на центральний спонукальний поштовх, його пряму і зворотну передачу та скорочення згинальних і розгинальних м'язів – плечових, кистьових і пальцевих.

«М'язи ніколи не скорочуються поодиноці, вони завжди діють в сукупності з іншими групами. Дія кожного м'яза може відбуватися тільки при одночасному розслабленні м'яза-антагоніста. Така узгодженість носить назву м'язової координації.» [37, 115] При грі на ударних інструментах необхідна точно збалансована координація скорочення і розслаблення груп м'язів-згиначів і їх антагоністів. Скорочення і розслаблення даних груп відбуваються в певному порядку, з необхідною швидкістю і силою – так досягається плавність рухів у процесі виконавства. Координацію всіх рухів здійснює центральна нервова система. «Усю нескінченну різноманітність зовнішніх проявів мозкової діяльності, – писав І. Сеченов [38, 41], – зводиться до одного лише явища – до м'язового руху". У свою чергу, всі рухи підпорядковані процесу тимчасової регуляції. Удосконалення тимчасової регуляції має йти по шляху поступового підвищення вимог до рухливості коркових процесів.

Скорочення м'язів не завжди відбувається з одного положення. Внаслідок чого, "м'язова координація буде залежати від того первісного стану, з якого м'яз (або вся рука в цілому) починає реагувати на центральний спонукальний поштовх, і від того, як в ній в цей момент були розподілені тонічні напруги (складовий фон рухового акту). Оскільки ж вихідне положення і фон в кожному випадку будуть різними, то один і той же імпульс призводить до різних рухових результатів " [45, 27].

М'язи, які беруть безпосередню і активну участь в процесі гри, порушуються імпульсами, що приходять до них по рухових нервах від мотонейронів центральної нервової системи. Чим точніші рухи може здійснювати м'яз при грі, тим дрібніше її моторна одиниця. Дуже великі моторні одиниці знаходяться в м'язах ніг, корпусу і плеча, а дрібні - в м'язах кисті і руки, особливо в тих групах, які керують рухами пальців.

За О. Рало [37], рухові одиниці функціонально поділяються на швидкі і повільні та складаються, відповідно, зі швидких і повільних м'язових

волокон. М'язи кисті та передпліччя включають в себе, переважно, швидкі волокна з тривалістю повного скорочення.

«М'язи виконавця ніколи не бувають повністю розслаблені, вони завжди знаходяться в стані деякого напруження, званого м'язовим тонусом. Повільні рухові одиниці скорочуються з невеликою частотою і їх функція – це утримання певного положення тіла в просторі - пози.» [37, 117]

Цікаво, що м'язи ефективно діють і виробляють найбільшу роботу при деяких середніх навантаженнях. У зв'язку з цим, велике значення має темп роботи: занадто швидка або занадто повільна робота швидко призводять м'язи до стомлення.

О. Рало наголошує, що для досягнення необхідного ігрового руху в роботу повинні включатися ті частини тіла, що відповідають не тільки цілеспрямованості вольового ігрового акту, а й його доцільності. У зв'язку з цим, м'язи мають виконувати властиві їм функції у виконавській постановці. Щоб ігровий рух став максимально точним, його треба починати з основного фіксованого положення виконавського апарату.

Найбільша амплітуда ігрових рухів можлива на f (в роботі беруть участь м'язи плеча, передпліччя та кисті). Виконання на p передбачає переважно тільки пальцеві рухи.

В акордах, при грі чотирма паличками у постанові Стівенса [48], основне навантаження надається м'язам плеча та передпліччя, м'язи кисті виконують згинання та розгинання пальців, що регулюють відстань між головками паличок.

Висновки до Розділу 2

Етап становлення і придбання виконавських навичок є одним із найкритичніших у розвитку музиканта-виконавця. У період пізнавального розвитку виконавець може багато придбати, але і багато втратити. Більш того, втрати цього періоду з віком відновлюються важче, в той час як придбання залишаються надовго. Гра ударника складається з ланцюга рухів, отриманих в результаті об'єднання кількох рухових актів, кожен з яких

викликаний зовнішнім стимулом і може з'явитися після більш-менш тривалого тренування.

Розвиток моторних навичок при грі на ударних інструментах безпосередньо пов'язаний зі створенням мобільних елементів моторної поведінки. Її різноманіття є своєрідним гарантом точного оперування ігровими рухами, спрямованими на досягнення конкретного звукового результату.

Гра на звуковисотних ударних інструментах передбачає пересування компонентів виконавського апарату в просторі з великою амплітудою зсувів. Однією з проблем відчуттів просторових зсувів є сприйняття віддаленості. Отже, психологічний аспект сприйняття простору і його вимірів є досить важливим для ударника.

Процес вдосконалення виконавської постанови носить постійний характер і повинен проходити так, щоб ігрові рухи і дії виконавця були доцільними і бездоганними, а перейшовши в область підсвідомого – стали б звичними.

Виконавство на ударних інструментах передбачає участь багатьох груп м'язів, які несуть основне навантаження і є активною частиною рухового апарату музиканта. При грі на ударних інструментах необхідна точно збалансована координація скорочення і розслаблення груп м'язів-згиначів і їх антагоністів. Причому скорочення і розслаблення даних груп відбуваються в певному порядку, з необхідною швидкістю і силою, чим і досягається плавність рухів в процесі виконавства.

ВИСНОВКИ

У *першому розділі* магістерської роботи було досліджено стилеві та композиційні особливості творів великої та малої форми для ударних інструментів: Концерту для вібрафону з оркестром, Концерту для маримби зі струнним оркестром Нея Розауро та інших обраних творів.

Наданий аналіз виявив наступні позиції, важливі для розуміння авторської концепції творів та виконавської інтерпретації:

- 1) наявність типових ознак концертного жанру у творах великої форми: наявність сольних фрагментів (як у соліста, так і в оркестрі), принцип діалогу (обмін репліками), значущість каденції;
- 2) звуження оркестрового складу до струнного у маримбовому концерті є не випадковим, оскільки в процесі пошуків співвідношення соліста та оркестру слід найбільш вигідно відтінити тембр маримби як солюючого інструменту;
- 3) стиль обумовлений, з одного боку, жанровим потенціалом, зокрема, принципом концертування, а з іншого – специфікою національної музичної мови (ритміка, танцювальність);
- 4) щодо виконавської драматургії концерту зауважимо, що солісту для досконалого відтворення тексту слід стабілізувати якість технологічних завдань: ігрові рухи і дії виконавця мають бути доцільними і бездоганними, а перейшовши в область підсвідомого – стати звичними.

Дослідження творчості Н. Розауро як універсального музиканта (виконавця та композитора в одній особі) знаходиться на етапі становлення. Твори Розауро є найбільш актуальними серед молодих виконавців на ударних інструментах, тому цілісний аналіз крупної форми є необхідною ланкою фахової освіти.

У *другому розділі* роботи було встановлено та відстежено психофізіологічні основи ігрової навички, що вдосконалюють процес виконавства на ударних інструментах. Підкреслимо такі важливі позиції:

- 1) гра виконавця на ударних інструментах складається з ланцюга рухів, отриманих в результаті об'єднання кількох рухових актів, кожен з яких викликаний зовнішнім стимулом і може з'явитися після більш-менш тривалого тренування;
- 2) в процесі виконавства на звуковисотних ударних інструментах контроль ігрових рухів здійснюється за допомогою зворотного зв'язку - сенсорних корекцій (слуху, зору тощо);
- 3) виконавство на ударних інструментах передбачає участь багатьох груп м'язів, які несуть основне навантаження і є активною частиною рухового апарату музиканта;
- 4) виконавство на звуковисотних ударних інструментах передбачає пересування компонентів виконавського апарату в просторі з великою амплітудою зсувів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский, М. (1982). Проблемы стиля. *Советская музыка*, 5, 98–101.
2. Арановский, М. (1998). *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва : Композитор, 343.
3. Аркадьев, М. (1992). *Временные структуры новоевропейской музыки*. Москва : БИБЛОС, 168.
4. Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград : Музыка, 376.
5. Асафьев, Б. (1982). *О музыке XX века*. Ленинград : Музыка, 200.
6. Бауэр Т. (1979). *Психологическое развитие ребенка*. Москва : Прогресс, 319.
7. Бернштейн, Н. (1947). *О построении движений*. Москва : Медгиз, 254.
8. Бехтерева, Н. (1977). *Мозговые коды психической деятельности*. Ленинград : Наука, 165.
9. Биберган, В. (1980). К вопросу классификации ударных. *Вопросы оркестровки*. Москва, 47, 24–36.
10. Бобровский, В. (1978). *Функциональные основы музыкальной формы : Исследование*. Москва : Музыка, 332.
11. Бобровский, В. (1989). *Тематизм как фактор музыкального мышления : Очерки*. Москва : Музыка, 268.
12. Воронин, Л. (1990). *Высшая нервная деятельность человека и животных*. Москва : Наука, 250.
13. Галоян, Э. (1974). *Практический метод игры на литаврах*. Москва : Советский композитор, 137.
14. Денисов, Э. (1974). *Ударные инструменты во второй половине XX века : Метод. работа*. Москва : МГК. Рукопись.
15. Денисов, Э. (1982). *Ударные инструменты в современном оркестре*. Москва : Советский композитор, 255.
16. Дмитриев, Г. (1973). *Ударные инструменты : трактовка и современное состояние*. Москва : Советский композитор, 136.

17. Зиневич, В. & Борин, В. (1979). *Курс игры на ударных инструментах, ч. 1*. Ленинград : Музыка, 148.
18. Купинский, К. (1957). *Школа игры на ударных инструментах*. Москва : Музыка, 214.
19. Купинский, К. *Школа игры на ксилофоне*. Москва : Музыка, 209.
20. Лазовский, А. (2015). Искусство игры на маримбе: Нея Розауро. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*, 38, 141–147.
21. Лазовский, А. (2017). Значение творчества Нея Розауро в развитии исполнительского искусства на ударных инструментах. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*, 43, 215–221.
22. Лазовский, А. (2017). Маримбовая школа Нея Розауро. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*, 42, 252–259.
23. Леонов, В. (1992). Теория исполнительства на духовых инструментах и терминология. *Вопросы методики обучения игре на духовых и ударных инструментах*. Астрахань, 3, 31–48.
24. Лобанова, М. (1990). *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва : Советский композитор, 312.
25. Лукьянов, Д. (1990). Основы обучения игре четырьмя палками на клавишных ударных инструментах. *Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах*. Москва, 103, 123–142.
26. Мазель, Л. & Цуккерман, В. (1967). *Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм*. Москва : Музыка, 752.
27. Мазель, Л. (1979). *Строение музыкальных произведений*. Москва : Музыка, 536.
28. Медушевский, В. (1976). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва : Музыка, 254.
29. Медушевский, В. (1993). *Интонационная форма музыки: Исследования*. Москва : Композитор, 262.

30. Михайленко, А. (2006). *Современная книга о маримбе*. Новосибирск : Наука, 256.
31. Михайлов, М. (1981). *Стиль в музыке : Исследование*. Ленинград : Музыка, 264.
32. Назайкинский Е. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва : «ВЛАДОС», 248.
33. Назайкинский, Е. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Москва : Музыка, 383.
34. Назайкинский, Е. (1988). *Логика музыкальной композиции*. Москва : Музыка, 254.
35. Пекарский, М. (1983). *Музыка для ударных инструментов*. Москва : Советская музыка, 108.
36. Пухначев, Ю. (1974). *Загадки звучащего металла*. Москва : Наука, 127.
37. Рало, А. (1996). *Некоторые аспекты теории исполнительства на звуковысотных ударных инструментах*. (Дисс. ... канд. искусствоведения). Ростов на Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. 238 с.
38. Сеченов, И. (1952). *Рефлексы головного мозга (Попытка ввести физиологические основы в психические процессы)*. Москва : АМН СССР, 230.
39. Теплов, Б. (1947). *Психология музыкальных способностей*. Москва : АМН СССР, 335.
40. Холопов, Ю. (1985). К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 6, 130-151.
41. Холопова, В. (1983). *Русская музыкальная ритмика*. Москва : Советский композитор, 280.
42. Холопова, В. (2000). *Музыка как вид искусства: уч. пособие*. Санкт-Петербург : Лань, 320.
43. Холопова, В. (2001). *Формы музыкальных произведений : уч. пособие*. Санкт-Петербург : Лань, 490.

44. Цуккерман, В. (1964). *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм*. Москва : Музыка, 296.
45. Шутьпяков, О. (1973). *Техническое развитие музыканта-исполнителя*. Ленинград : Музыка, 103.
46. Moeller, S. (1925). *The Moeller book: the art of snare drumming*. New Jersey : Ludwig Drum, 85.
47. Ney Rosauro Marimba Concerto I. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=LPYSUWdIriE>
48. Stevens, L. *Method of Movement for Marimba: with 590 exercises*. Retrieved from <http://www.marimba.it>

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1982). Problemy stilya. *Soviet music*, 5, 98–101 [in Russian].
2. Aranovskiy, M. (1998). *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva*. Moscow : Kompozitor, 343 [in Russian].
3. Arkad'yev, M. (1992). *Vremennyye struktury novoyevropeyskoy muzyki*. Moscow : BIBLOS, 168 [in Russian].
4. Asaf'yev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess*. Leningrad : Music, 376 [in Russian].
5. Asaf'yev, B. (1982). *O muzyke XX veka*. Leningrad : Music, 200 [in Russian].
6. Bauer T. (1979). *Psikhologicheskoye razvitiye rebenka*. Moscow : Progress, 319 [in Russian].
7. Bernshteyn, N. (1947). *O postroyenii dvizheniy*. Moscow: Medgiz, 254 [in Russian].
8. Bekhtereva, N. (1977). *Mozgovyye kody psikhicheskoy deyatel'nosti*. Leningrad : Science, 165 [in Russian].

9. Bibergan, V. (1980). K voprosu klassifikatsii udarnykh. *Voprosy orkestrivki*. Moscow, 47, 24–36 [in Russian].
10. Bobrovskiy, V. (1978). *Funksional'nyye osnovy muzykal'noy formy : Issledovaniye*. Moscow : Music, 332 [in Russian].
11. Bobrovskiy, V. (1989). *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya : Ocherki*. Moscow : Music, 268 [in Russian].
12. Voronin, L. (1990). *Vyssshaya nervnaya deyatel'nost' cheloveka i zhivotnykh*. Moscow : Science, 250 [in Russian].
13. Galoyan, E. (1974). *Prakticheskiy metod igry na litavrakh*. Moscow : Soviet composer, 137 [in Russian].
14. Denisov, E. (1974). *Udarnyye instrumenty vo vtoroy polovine XX veka : Metod. rabota*. Moscow : MGK. Rukopis' [in Russian].
15. Denisov, E. (1982). *Udarnyye instrumenty v sovremennom orkestre*. Moscow : Soviet composer, 255 [in Russian].
16. Dmitriyev, G. (1973). *Udarnyye instrumenty : traktovka i sovremennoye sostoyaniye*. Moscow : Soviet composer, 136 [in Russian].
17. Zinevich, V. & Borin, V. (1979). *Kurs igry na udarnykh instrumentakh, ch. 1*. Leningrad : Music, 148 [in Russian].
18. Kupinskiy, K. (1957). *Shkola igry na udarnykh instrumentakh*. Moscow : Music, 214 [in Russian].
19. Kupinskiy, K. *Shkola igry na ksilofone*. Moscow : Music, 209 [in Russian].
20. Lazovskiy, A. (2015). *Iskusstvo igry na marimbe: Ney Rozauro. Nauchnyye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki*, 38, 141–147 [in Russian].

21. Lazovskiy, A. (2017). Znachenije tvorchestva Neyya Rozauro v razvitii ispolnitel'skogo iskusstva na udarnykh instrumentakh. *Nauchnyye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki*, 43, 215–221 [in Russian].
22. Lazovskiy, A. (2017). Marimbovaya shkola Neyya Rozauro. *Nauchnyye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki*, 42, 252–259 [in Russian].
23. Leonov, V. (1992). Teoriya ispolnitel'stva na dukhovnykh instrumentakh i terminologiya. *Voprosy metodiki obucheniya igre na dukhovnykh i udarnykh instrumentakh*. Astrakhan', 3, 31–48 [in Russian].
24. Lobanova, M. (1990). *Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'*. Moscow : Soviet composer, 312 [in Russian].
25. Luk'yanov, D. (1990). Osnovy obucheniya igre chetyr'mya palkami na klavishnykh udarnykh instrumentakh. *Sovremennoye ispolnitel'stvo na dukhovnykh i udarnykh instrumentakh*. Moscow, 103, 123–142 [in Russian].
26. Mazel', L. & Tsukkerman, V. (1967). *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form*. Moscow : Music, 752 [in Russian].
27. Mazel', L. (1979). *Stroyeniye muzykal'nykh proizvedeniy*. Moscow : Music, 536 [in Russian].
28. Medushevskiy, V. (1976). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki*. Moscow : Music, 254 [in Russian].
29. Medushevskiy, V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovaniya*. Moscow : Composer, 262 [in Russian].
30. Mikhaylenko, A. (2006). *Sovremennaya kniga o marimbe*. Novosibirsk : Science, 256 [in Russian].
31. Mikhaylov, M. (1981). *Stil' v muzyke : Issledovaniye*. Leningrad : Music, 264 [in Russian].

32. Nazaykinskiy Ye. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke*. Moscow : «VLADOS», 248 [in Russian].
33. Nazaykinskiy, Ye. (1972). *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya*. Moscow : Music, 383 [in Russian].
34. Nazaykinskiy, Ye. (1988). *Logika muzykal'noy kompozitsii*. Moscow : Music, 254[in Russian].
35. Pekarskiy, M. (1983). *Muzyka dlya udarnikh instrumentov*. Moscow : Soviet music, 108 [in Russian].
36. Pukhnachev, Yu. (1974). *Zagadki zvuchashchego metalla*. Moscow : Science, 127 [in Russian].
37. Ralo, A. (1996). *Nekotoryye aspekty teorii ispolnitel'stva na zvukovysotnykh udarnykh instrumentakh* (Doctor's thesis). Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov, 238 [in Russian].
38. Sechenov, I. (1952). *Refleksy golovnoy mozga (Popytka vvesti fiziologicheskiye osnovy v psikhicheskiye protsessy)*. Moscow : USSR Academy of Medical Sciences, 230 [in Russian].
39. Teplov, B. (1947). *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey*. Moscow : USSR Academy of Medical Sciences, 335 [in Russian].
40. Kholopov, YU. (1985). *K probleme muzykal'nogo analiza. Problemy muzykal'noy nauki*. Moscow, 6, 130-151 [in Russian].
41. Kholopova, V. (1983). *Russkaya muzykal'naya ritmika*. Moscow : Soviet composer, 280 [in Russian].
42. Kholopova, V. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva: uch. posobiye*. St. Petersburg : Lan', 320 [in Russian].
43. Kholopova, V. (2001). *Formy muzykal'nykh proizvedeniy : uch. posobiye*. St. Petersburg : Lan', 490 [in Russian].

44. Tsukkerman, V. (1964). *Muzykal'nyye zhanry i osnovy muzykal'nykh form*. Moscow : Music, 296 [in Russian].
45. Shul'pyakov, O. (1973). *Tekhnicheskoye razvitiye muzykanta-ispolnitelya*. Leningrad : Music, 103 [in Russian].
46. Moeller, S. (1925). *The Moeller book: the art of snare drumming*. New Jersey : Ludwig Drum, 85.
47. Ney Rosauo Marimba Concerto I. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=LPYSUWdIriE>
48. Stevens, L. Method of Movement for Marimba: with 590 exercises. Retrieved from <http://www.marimba.it>

ДОДАТКИ

Додаток 1. Концерт для вібрафона з оркестром Н. Розауро. Схеми.

1.1. I ч.

Вступ [тт. 1-21] + Каденція F-dur				
Експозиція [тт. 22-64]				
Тема:	ГII	ЗвП	III	ЗП
Тональність:	F-dur	F-dur	E-dur	F-dur
Такти:	22-46	47-64	65-90	91-100
Розробковий розділ* [тт. 101-112]				
Тема:	D	E	D ^I	
Тональність:	a-moll		a-moll	
Такти:	55-82	83-98	99-113	
Реприза [тт. 113-192]				
Тема:	ГII	ЗвП	III	ЗП
Тональність:	F-dur	F-dur	E-dur	F-dur
Такти:	113-130	131-142	143-182	183-192
Кода [тт. 193-210] F-dur				

1.2. II ч.

Вступ [тт. 1-18] e-moll				
1 частина [тт. 1-68]				
Тема:	I	Зв'язка	II	Каденція
Тональність:	e-moll		a-moll	a-moll
Такти:	19-38	39-47	48-55	56-68
2 частина [тт. 69-114]				
Тема:	I	Зв'язка	II	
Тональність:	e-moll		a-moll	
Такти:	69-97	98-106	107-114	

1.3. III ч.

Тема:	A	B	A	Каденція	C	B	A
Тональність:	F-dur	a-moll	F-dur			a-moll	F-dur
Такти:	1-38	39-86	87-187		188-194	195-230	231-267

Додаток 2. Концерт для маримби зі струнним оркестром Н. Розауро. Схеми.

1.1. I ч. «Greetings»

Вступ [тт. 1-8] a-moll				
Експозиція [тт. 9-54]				
Тема:	A (ГII)	B (ЗвП)	A (ГII)	C (ЗП)
Тональність:	a-moll		a-moll	

Такти:	9-24	25-28	29-44	45-54
Розробка [тт. 55-113]				
Тема:	D	E	D ¹	
Тональність:	a-moll		a-moll	
Такти:	55-82	83-98	99-113	
Реприза [тт. 114-146]				
Тема:	A (ГII)	B (ЗвII)	C (III)	A (ЗII)
Тональність:	a-moll			a-moll
Такти:	114-121	122-126	127-130	131-146
Кода [тт. 147-153] a-moll				

2.2. II ч. «Lament»

I [тт. 1-21]	A	B	
	a-moll	a-moll	
	1-11	12-21	
II [тт. 22-69]	C	D	D ¹
	a-moll	a-moll	a-moll
	22-45	46-67	68-69
III [тт. 70-90]	A	B	
	a-moll	a-moll	
	70-79	80-90	

2.3. III ч. «Dance»

Вступ [тт. 1-12] C-dur				
Експозиція [тт. 13-41]				
Тема:	A	A ¹		
Тональність:	C-dur	a-moll		
Такти:	13-25	26-41		
Розробка [тт. 42-104]				
Тема:	B	C	C ¹	B ¹
Тональність:	c-moll	C-dur		c-moll
Такти:	42-60	61-80	81-104	105-110
Реприза [тт. 111-141]				
Тема:	A	A ¹		
Тональність:	C-dur	a-moll		
Такти:	111-125	126-141		
Кода [тт. 142-153] C-dur				

2.4. «Farewell»

Вступ та каденція [тт. 1-15]				
Основна тема [тт. 16-51]				
Тема:	A	A ¹	Зв'язка	
Тональність:	c-moll	c-moll		

Такти:	16-31	32-47	48-51	
Варіація 1 [тт. 52-87]				
Тема:	В	Зв'язка		
Тональність:				
Такти:	52- 84	84-87		
Варіація 2 [тт. 88-115]				
Тема:	С			
Тональність:				
Такти:	88-115			
Варіація 3 [тт. 116-155]				
Тема:	А	А ¹		
Тональність:	c-moll	c-moll		
Такти:	116-131	132-155		
Каденція				
Вступ та основна тема [тт. 157-200]				
Тема:	вступ	А	А ¹	G. P.
Тональність:		c-moll	c-moll	
Такти:	157-168	169-184	185-199	200
Кода [тт. 201-209]				