

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

**Кафедра духових і ударних інструментів та
оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ СОЛЬНОЇ ПАРТІЇ В КОНЦЕРТІ
ДЛЯ ВІБРАФОНА З ОРКЕСТРОМ ЕМАНУЕЛЯ СЕЖУРНЕ**

Магістерська робота
Ханаріна Олексія Ігоровича
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор Л.В. Шаповалова

Текст містить результати власних досліджень.

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

Ханарін

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	
УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ.....	
1.1 Вібрафон: історіографія та органологія.....	7
1.2. Функції ударних в творчості композиторів ХХ століття.....	12
1.3 Особливості трактування вібрафона в джазі і в творах академічного напрямку.....	19
Висновки до Розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2	
ВІБРАФОН ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ: НА ПРИКЛАДІ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІБРАФОНА	
2.1 Розвиток жанру концерту в європейській музиці нової доби за участі ударних інструментів як складової оркестру.....	23
2.2 Життєвий і творчий шлях Емануеля Сежурне.....	42
2.3 Жанрово-стильові та виконавські особливості Концерту для вібрафона з оркестром Е. Сежурне.....	44
Висновки до Розділу 2.....	53
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

ВСТУП

Актуальність теми. Однією з особливостей композиторської практики XX-XXI ст. стала тенденція до народження нової якості сольних тих інструментів, які в попередні епохи були суто оркестровими або ансамблевими (труба, туба, контрабас, арфа та інші). Це було пов'язане із пошуками нової естетики звуку – тембрально-акустичних ефектів, збагаченням семантики інструменталізму як самодостатньої звукообразної сфери. Зазначена думка стосується й групи ударних інструментів, які в музиці XX ст. набули значно важливіших і різноманітніших функцій, ніж в музиці європейської традиції попередніх історичних періодів, включаючи її розквіт в класико-романтичну добу. Численні представники цієї групи (серед них найдавніші, а є новостворені) стають солюючими. Одним з найбільш популярних та поширених в групі ударних інструментів є вібрафон, що поширений в багатьох країнах світу.

Винайдений наприкінці 1910-х рр. в Америці, після низки вдосконалень він привертає увагу композиторів академічного напрямку, так само як і джазових музикантів. Наприкінці 1940-х років вібрафон, чия тембріка немає аналогів, є магічною та дивовижною, розпочав блискуче сходження на «музичний Олімп» як *солюючий інструмент*.

Серед причин затребуваності обраної теми магістерського дослідження слід назвати, принаймні, дві. По-перше, це – відсутність джерел у вітчизняній музикології, пов'язаних із аналізом творчості композиторів-перкусіоністів світового рівня¹. Концерт для вібрафона з оркестром, написаний сучасним французьким композитором і перкусіоністом Емануелем Сежурне, відноситься до перлин сучасної

¹ Ця практика вже започаткована у Харківському національному університеті мистецтв: так, магістр Олена Бондаренко захистила тему «Творчість композиторів-перкусіоністів кінця XX –XXI століть: жанрово-стильовий та виконавський аспекти» [1].

творчості для перкусіоністів у всьому світі. Однак цей твір практично не досліджений в вітчизняному музикознавстві.

По-друге, існує нагальна потреба серед молодих науковців-практиків спеціалізації «ударні та духові інструменти» у всебічному аналізі досягнень перкусіоністів у сучасній концертній практиці України (які теж виконують твори Е.Сежурне на конкурсах та концертній практиці. Власне, це стосується і автора дослідження. Ясна річ, що в його межах неможливо досягти поставленої мети вповні, втім хоча б окреслити надзавдання для майбутніх випускників-магістрів спеціалізації «ударні інструменти» є на часі).

Отже, виходячи з сучасної практики виконавства на ударних інструментах та наукового напряму інтерпретології, що присвячений діяльності виконавців-композиторів різних спеціалізацій, можна стверджувати, що є усі передумови для *актуалізації* теми пропонованої магістерської роботи через формулювання основних позицій вимог до кваліфікаційної праці сучасного рівня: наявність маловідомого матеріалу та практичної затребуваності виконавцями наукових результатів всебічного аналізу глибокого за авторським задумом та красивого з точки зору сприйняття мелосу, тембрової партитури видатного твору французького митця.

Мета дослідження — виявити специфіку жанрово-стильових особливостей трактування сольного інструмента в Концерті для вібрафона з оркестром Е. Сежурне в контексті виконавства на ударних інструментах європейської традиції.

Об'єктом дослідження є композиторська спадщина для вібрафона, створена в музичній культурі Європи XX-XXI ст.

Предмет дослідження — жанрово-стильові особливості Концерту для вібрафона з оркестром Е. Сежурне та виконавський підхід до трактування сольної партії в цьому творі.

У зв'язку з поставленою метою було сформульовано та вирішено низку завдань:

- простежити історію й функції ударних інструментів в європейській академічній музиці в її ретроспективі (*історико-генетичний дискурс*);
- охарактеризувати конструктивно-технічні та виражальні особливості вібрафона (*органологічний дискурс*);
- надати стислий виклад біографії та творчого шляху сучасного композитора-перкусіоніста Емануеля Сежурне;
- здійснити жанрово-стильовий, виконавський та порівняльно-інтерпретаційний аналіз Концерту для вібрафона з оркестром Е. Сежурне.

Матеріалом дослідження є нотний текст та існуючі записи Концерту для вібрафона з оркестром Е. Сежурне, представників різних виконавських шкіл гри на вібрафоні: Богдан Бакану (Румунія), Джулія Тан (Сінгапур), Крістоф Ситцен (Швейцарія) Грегор Хроват (Словенія) та ін.

У магістерській роботі задіяно такі методи історичного та теоретичного музикознавства:

- *історико-генетичний* — для вивчення побутування ударних інструментів в європейській академічній музиці;
- *біографічний* — для характеристики творчої індивідуальності французького композитора і перкусіоніста Е. Сежурне;
- *функціонально-структурний* — для визначення композиційних та драматургічних процесів в жанрі концерту для вібрафону;
- *виконавський* — для висвітлення завдань та складностей трактування сольної партії вібрафона у обраному творі Е. Сежурне;
- *компаративний* — для виявлення найяскравіших виконавських інтерпретацій Е. Сежурне, адекватних авторському задуму обраного твору.

Теоретична база. Концепція дослідження спирається як на фундаментальні, так і на спеціальні розділи новітнього музикознавства:

- *історія ударних інструментів, теорія та історія виконавства на ударних інструментах* європейської традиції ХХ–ХХІ ст. (Е. Денисов [14], М.Пекарський [21], Д.Рогаль-Левицький [9]; в тому числі іноземні (James Blades. Percussion instruments and their history) [12]);
- *теорії гармонії, фактури, аналізу музичних творів* (Г. Ігнатченко [3], І. Коханик [6], Ю. Ніколаєвська [7], Л. Шаповалова [11], *жанру концерту для ударних* (М. Т. А. Roeder [20]; Walter Piston [19] , В. Ракочі [8]);
- джерела, що висвітлюють творчий шлях Е. Сежурне [інтернет-ресурси].

Наукова новизна отриманих результатів. Матеріал та висновки дослідження є *першим в українському музикознавстві досвідом* вивчення творчості сучасного французького композитора Е. Сежурне, зокрема, обраного Концерту для вібрафону з камерним оркестром.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних дисциплінах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: "Історія світової музичної культури", "Практикум з сучасної музики", "Інструментування", а також у самостійній роботі концертних виконавців на вібрафоні.

Апробація роботи. Ідея концепції дослідження і результати аналізу Концерту Е. Сежурне оприлюднені на конференції «Магістерські читання-2022» у доповіді за темою магістерської роботи.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі Вступу, двох розділів (6 підрозділів з висновками до підрозділів), загальних Висновків і Списку використаних джерел, що містить 33 позицій (з них 14 – іноземною мовою). Загальний обсяг роботи 59 сторінка, з них основного тексту – 56 сторінок.

РОЗДІЛ 1

УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Вібрафон: історія та органологія

Ударні інструменти – це четверте об'єднання (група) сучасного симфонічного оркестру. На сьогодні вона вважається найбільш численним сімейством серед всіх музичних інструментів. Їх мелодичні можливості надзвичайно обмежені, на противагу струнним, або духовим дерев'яним, а розмірені гучні звуки, виразні побрязкування і потріскування мають скоріше контрапунктичне (додатково-ритмічне) значення при сприйнятті. Вся істота їх глибоким корінням йде в природу танців і танцювальності - в найширшому значенні цього поняття. Однак мелодична «бідність» ударних інструментів не завадила їм «проникнути» в оркестровий склад музичного театру (оперні, балетні вистави), а пізніше у симфонічний оркестр, де вони зайняли далеко не останнє місце в творчій практиці митців XX-XXI століть.

Прабатьком барабанів з великою натяжкою можна вважати грудну клітку людини: стародавні люди били в неї з різних причин, витягуючи потужний глухий звук. А ось справжні перші барабани з'явилися ще на самому початку еволюції людства: відомо про існування барабанів в стародавньому Шумері близько 3000 років тому. Наскельні малюнки в Перуанських печерах говорять про те, що барабани найчастіше знаходили застосування в релігійних обрядах і для підняття духу під час бойових дій. В ті далекі часи барабани використовувалися для виконання музики під час церемоній і ритуалів (наприклад, барабани американських індіанців), попередження про небезпеку або інструктажу армії під час боїв.

Давній барабан влаштований приблизно так само, як і традиційно-звичний для слухачів та музикантів сьогодення: порожнє тіло і натягнуті на нього з двох сторін мембрани. Для настройки барабана мембрани стягували жилами тварин, мотузками, пізніше стали використовувати металеві кріплення. В наш час перкусіоністи використовують різноманітні пластики з полімерних сполук.

Барабанні палички теж з'явилися не відразу – спочатку звук з барабана витягали руками. Згодом з'явилася велика різноманітність ударних інструментів.

Вібраф́он (лат. *vibro* — коливаю(сь) і грецьк. *φωνη* — звук) - відносно молодий інструмент з сімейства ударних. Його винайдено наприкінці 1910-х рр. у США. Він відноситься до групи металофонів та застосовується в академічній та джазовій музиці як ансамблевий та оркестровий інструмент. Спорідненими до нього інструментами вважають дзвоники, ксілофон, марімбу. Хоча в його конструкції є принципові відмінності від цих інструментів. Це, по-перше, наявність клавіатури, що побудована за принципом клавіатури фортепіано (клавіші зроблені з алюмінієвого напівтвердого сплаву). По-друге – наявність резонаторів (порожніх трубок, що розташовані під клавішами) і електромотору, що під час гри відкриває отвори резонаторів, що й створює характерне об'ємне вібруюче звучання. Вібрафон також має один демпфер для всієї клавіатури, що керується ногою педаллю.

Стандартний діапазон вібрафону – три хроматичні октави: F - F₃, C - F₃, C - C₄. Також існують спеціальні моделі для симфонічних оркестрів із двома з половиною октавами; моделі для маршевих оркестрів, з діапазоном трохи більше однієї октави.

Грають на вібрафоні за допомогою однієї або декількох паличок (від двох-чотирьох до п'яти-шести в окремих випадках) із голівками різної форми та твердості.

Зазвичай виконавець на вібрафоні грає стоячи. Однак в деяких випадках грають і сидячи на високому стільці: наприклад, під час гри на електровібрафоні, коли виконавець за допомогою однією педалі контролює педаль демпфера, а за другої – педаль ефектів, процесор.

Вібрафон спочатку вважався суто американським винаходом, але інструмент розвивався й еволюціонував до того вигляду, який він має зараз завдяки зусиллям не лише американських, але й німецьких майстрів.

Перша відома конструкція вібрафону належить інженерові американської компанії «Leedy Manufacturing Company» міста Індіанapolisа Герману Вінтерхофу. Починаючи з 1916 р. майстер експериментував з декількома механічними моторами, намагаючись видобути звучання з ефектом тремоло і водночас "співу" з клавіш триоктавної сталевий маримби. Йому вдалося це у 1921 р., коли Вінтерхоф встановив електродвигун на рамі у правому вузькому кінці клавіатури під клавішами. Цей двигун керував валами із металевими дисками, встановленими на резонаторних трубках, диски оберталися в колонах резонаторів під клавішами, завдяки цьому з'являвся ефект вібрації.

У 1924 р. сеньором Фріско (Louis Frank Chiha) було записано перші естрадні композиції за участю вібрафона. Інструмент тоді був позначений як "металева марімба". Але в тому ж році в перших рекламних матеріалах компанії "Leedy" вже фігурувала назва "vibraphone".

Всього у період з 1924 по 1927 р. компанією було випущено 25 інструментів, частину з них було експортовано до Європи. У 1927 р. проект було закрито. Втім у квітні того ж 1927 виробництво аналогічних інструментів, які отримали назву "vibroharp", започатковує чикагська компанія "J.C.Deagan Inc". Їх розробкою займався інженер Генрі Шлютер. Використовуючи креслення таких інструментів як алюмінієві дзвони та великий орган "vibratoharp", він отримав знамениту так звану модель 145 - інструмент із товстим шнуром, алюмінієвими клавішами однакової

ширини, що мав керовану швидкість вібрації і заглушку, що керувалась педаллю. У моделі Deagan також вперше було введено трьохоктавний діапазон інструменту.

У 1928 р. компанія "Leedy" поновлює виробництво вібрафонів, використовуючи деякі надбанні моделі 145 "vibraharpes" "Deagan", внаслідок чого стирається чітка грань між цими двома різновидами інструменту. Пізніше для різних модифікацій вібрафонів стали використовувати спільну назву "vibes".

У 1937 р. інструменти "Deagan" були в значній мірі вдосконалені: зокрема, були покращені загальні характеристики та вигляд інструментів, що став більш естетичним. Результатом модернізації стала модель 30 "Imperial vibroharpe" з діапазоном у дві з половиною октави.

Подальші вдосконалення інструмента були пов'язані, перш за все, з посиленням електричної обробки звукового сигналу. Перший посилювач "Magny Sound" було зроблено компанією "Deagan" у 1962 р. Він мав вигляд невеликих кристалічних мікрофонів, що були встановлені в кожному з резонаторів. Цей посилювач давав хороший об'ємний звук із керованою гучністю, однак створював проблеми під час гри в ансамблі, посилюючи й сигнали оточуючих інструментів.

Систему посилення звуку було вдосконалено у 1970 році, коли мікрофони у резонаторах було замінено на датчики високоякісного перетворення сигналу. Вони склалися з основи і крихітного п'єзоелектричного чіпа, що встановлювався на нижньому боці клавіші. Удар по ній перетворювався на електронний сигнал, що передавався до посилювача, який відтворював чутний звук із регульованою гучністю, балансом та швидкістю вібрації.

Нові напрацювання у конструкції інструмента пов'язані з багатьма розробниками по всьому світові. Після другої світової війни вібрафони почали виготовляти у Німеччині, Італії, Франції, Нідерландах,

Японії. Сьогодні на ринку наявні інструменти таких компаній, як Premier (Великобританія), Studio 49 (Німеччина), Adams, Majestic, Vancore, VanderPlas (Нідерланди), Musser, Ross (США), Bergerault (Франція), Yamaha, Saito (Японія).

Починаючи з середини XIX століття, роль перкусії розвивалася швидко, і до останньої третини XX століття: ударні інструменти почали складати основну частину оркестру. Їх вплив з часів Берліоза був величезним. Саме він першим створив ударний оркестр у складі більшого симфонічного оркестру. У більшості своїх творів він писав для двох літавристів, щоб вони грали не менше чим на восьми литаврах. "Фантастична симфонія" (1830) пішла ще далі, додавши в оркестр тарілки "Креш та райд", великі бас-барабани, тенорові барабани, литаври і церковний годинник.

Окрім Г. Берліоза, ударні з великим ентузіазмом сприйняли за межами Франції – **М. Римський-Корсаков** (Росія) і **Мануель де Фалья** (Іспанія). Малі барабани, тенорові барабани, тарілки «Креш та райд», кастаньєти, бубни, трубчасті дзвіночки, ксилофони і дзвіночки тепер входять до складу перкусійної секції. Ця нещодавно розширена група є важливою подією в оркестрі XX століття. Його діапазон позначений звуковими фарбами, які можна знайти в таких творах, як "La Mer" Дебюссі, "Дон Кіхот" Штрауса і "Альпійська симфонія"; Використання додаткових звуків навіть досягає таких крайнощів, як в "Parade" Еріка Саті (1913), в якому перкусія включає в себе звукові ефекти, такі як сирени, постріли з пістолета і друкарська машинка.

Таким чином, до початку XX ст. перкусійна секція була розширена і посилена завдяки зростаючому інтересу до ритму. Він більше не обмежувався додаванням ритмічних акцентів і екзотичних завитків на задньому плані. Там, де колись перкусія визначалася у використанні в певний момент часу, тепер використовувалася для створення

імпресіоністських текстур і передачі складніших, більш комплексних звуків. Віденські митці особливо прагнули досліджувати нові звукові ідеї, накладаючи такі прийоми гри, як тремоло і трелі, як спосіб досягнення нових поетичних образів (наприклад, третя з "П'яти п'єс для оркестру" Веберна, і перша з "Трьох п'єс для оркестру" Берга.

Можна назвати й інші чинники на початку XX століття, які вплинули на цей творчий контекст. *Шум* як частка середовища слугував джерелом натхнення для нових звукових ландшафтів, а перкусія стала ідеальним засобом їх відтворення. Знання позаєвропейської музики також росло: інтерес до динамічніших ритмів відкрив новий вимір для композиції з використанням перкусії. Основи нової музики були закладені у творах І. Стравінського, К. Дебюссі, Б. Бартока і особливо у П. Вареза. Ці композитори надавали нове значення ролі ударних в оркестрі: наприклад, в партитурі балету "Весні священної" Стравінського група ударних грала на передньому плані упродовж усього твору. В той же час зростання латиноамериканської танцювальної музики в 1930-х роках привело до поширення знань про нові ударні інструменти, які зрештою були додані в арсенал оркестру.

1.2. Функції ударних в творчості композиторів XX століття

Використання різноманітних і незвичайних тональних кольорів та ефектів характеризує використання ударних інструментів у музиці XX та XXI-го століть, як класичної, так і популярної. *Клапери*, наприклад, були використані помірно, але з великим ефектом, серед інших, у «Електрі» Ріхарда Штрауса (1908), щоб імітувати тріск батога, і в Шостій симфонії Густава Малера (1904). *Клавес* – інструмент кубинського походження. Складається з двох циліндричних паличок із твердих порід дерева і використовується в основному в танцювальних оркестрах, але композитори-симфоністи також використовували їх у своїх творах (Едгард

Варез в композиції «Іонізації» (1931) та Аарон Копленд у Третій симфонії (1946).

Кастаньєти можна знайти в «Соломеї» Ріхарда Штрауса (1905). *Ксилофон* з'явився в Шостій симфонії Малера; він також є в двох різних розмірах в "Турандот" Джакомо Пуччини (1926). Алан Хованесс призвав до соло на ксилофоні у своїй "Фантазії на Японських Гравюрах на дереві" (1965). Маримба, ксилофон з металевими резонуючими трубками, підвішеними під дерев'яними перекладинами, представлена в Концерті Дариуса Мийо для маримби і вібрафона (1947). Вібрафон схожий на челесту, але усередині кожного резонатора є лопаті, що обертаються, з приводом від двигуна, що надає йому унікальний пульсуючий тон. З моменту своєї появи в 1920-х роках він знайшов широке застосування в джазі, але також все частіше звучить в художній музиці, такий як "Лулу" Альбана Берга (1934) і Третя симфонія Майкла Тіппета (1972).

Дзвіночки використовуються упродовж усієї сучасної епохи, від «La Mer» Клода Дебюссіа (1905; "The Sea") до «Pli selon pli» П'єра Булеза (1962; "Fold According to Fold") та ін. *Трубчасті дзвіночки* були ефективно використані в "Варіаціях на дитячу мелодію" Ернста фон Донаньї (1914). Брязкальця використовуються в основному в сучасних ритм-групах, але зустрічаються і різні типи, наприклад, в "Weihnachtsspiel" Карла Орфа (1960) і "Блудний син" Бенджаміна Бріттена (1968).

Композитори XX-XXI століть часто закликали до того, щоб на інструментах грали по-новому і незвично. Наприклад, у творі Ріхарда Штрауса (1919; "Жінка без тіні") використовують обід Гонга на якому грають за допомогою трикутного калатала, у "Вимірах часу і тиші" Кшиштофа Пендерецького (1960) використовують скрипковий смичок для видобування характерної вібрації Гонгу, а також опускали у ванну з водою і піднімали після удару в "Подвійній музиці" Джона Кейджа і Френка Харрисона (1941).

Незвичними прийомами гри користуються виконавці на *тарілках*, які натиралися круговими рухами в "Другій рапсодії для скрипки з оркестром" Бела Бартока (1944), гралися смичком віолончелі по краю в "П'яти оркестрових п'єсах" Арнольда Шенберга (1909)., а також їх клали на литаври в "Медитаціях Артура Блісса на тему Джона Блоу" (1955). У "Фасаді" Уільяма Уолтона (1923). *Трикутник* використовується для удару по тарілці, а в "Фузі для восьми ударних інструментів" Уільяма Рассела (1933) потрібно використовувати три приглушені трикутники різних розмірів. *Бубон* падає на підлогу в "Петрущці" Ігоря Стравінського (1911).

Під час Першої світової війни Європа відкрила для себе американський джаз. Ця нова жанрова форма музики справила велике враження на композиторів (І. Стравінський, Ф. Мійо, М. Равель). Джазова барабанна установка представила абсолютно новий стиль перкусії: барабани і тарілки різного тембру, що граються одночасно одним музикантом. У симфонічному оркестрі ударники були обмежені одним інструментом. До 1945 року загальніший підхід до ударних інструментів замінив цю спеціалізацію на одному інструменті. Ця зміна стала можливою у всьому світі завдяки відкриттю курсів ударних інструментів у рамках навчання в консерваторії, що дозволило визнати ударні інструменти офіційною музичною дисципліною. Навчаючи гравців навичкам гри на усіх ударних інструментах, ці школи дозволили "множинній перкусії" побачити світ. Цю ідею вже дослідили такі музиканти, як Варез, чия "Іонізація" в 1930 році була першим оркестровим твором, створеним виключно для ударних, з 13 музикантами, що грають на 37 інструментах, деякі з яких були запозичені з джазу і латиноамериканської музики. Ця праця створила прецедент для репертуару, ґрунтованого виключно на ансамблевій або сольній перкусії. Джон Кейдж, Лу Харрисон і Карлос Чавес були одними з композиторів, які ґрунтувалися на творчості Вареза. Вони розробили ударні кольори,

текстури і ритми високого рівня складності. При написанні «Іонізації» Варез був першим, хто зосередився на поведінці необробленого звукового матеріалу. Але цьому музичному підходу потрібно було ще декілька років, щоб стати самостійним як композиційним, ґрунтована на самому матеріалі, тобто де тембр основних матеріалів ініціював музику, а не закодовану мову у вигляді наборів гам.

Звук інструменту став основним орієнтиром для композиторів. Упродовж декількох століть група ударних інструментів продовжувала розширюватися і ускладнюватися. Впродовж ХХ століття інструменти зі всього світу збагатили функції, які вони могли мати, і список творчих робіт, присвячених їм, стає все більшим. Так само, як духові і струнні інструменти, **ударні інструменти стали невід'ємною складовою сучасного оркестру.**

Стосовно провідних митців ХХ століття, які започаткували впровадження ударних інструментів в якості солуючих, слід назвати ім'я Едісона Денісова, видатного композитора, знавця оркестру та теоретика з питань трактування групи ударних інструментів. Як відомо, композитор був глибоким знавцем цієї групи оркестру, постійно співпрацював з ансамблем ударних інструментів Марка Пекарського [21]. Е. Денисов – автор монографії [14], системно вивчав функціонування ударних інструментів в музиці І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, О. Месіана, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін.

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. Денісова, але й беруть на себе «головні ролі».

Один з характерних прикладів – фрагмент з II частини Симфонії №2 для великого симфонічного оркестру. Цей твір відрізняється концертним трактуванням оркестрових груп, які взаємодіють між собою за принципом діалогу, зіставляються та «протиставляються». Ударні при цьому беруть участь в 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. Цей 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».

Часто до «дзвінкої» групи часто приєднуються інструменти, що традиційно не вважаються 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: в симфонічних творах вони беруть участь як одна з рівноправних груп оркестру, в концертному жанрі ударні інструменти часто включаються в «діалог» з солістом нарівні з іншими інструментами. Так, в перших же тактах 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 в супроводі тремоло литавр або тарілок. Діалоги соліста з ударними не рідкість і в Концерті для фортепіано з оркестром (1975). При необхідності ударних звучань для дерев'яних духових Е. Денисов застосовує, як правило, репетиції на одній ноті дрібними тривалостями, штрих стаккато і досить тиху динаміку (*p*, *pp*, *ppp*). Частою

є в цьому випадку і ремарка автора *leggiere* (легко). 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 та часто зустрічається в музичній практиці прийомом 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 тримоло, 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 оркестрового 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» в 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 регістровому розташуванню комплексу та тісного викладу (в межах зменшеної квінти).

Необхідно відзначити той факт, що Е. Денисов спеціально вивчав прийоми привнесення елемента ударності в звучання. Розглядаючи фрагменти творів Б. Бартока, автор 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 самому низькому регістрі» [14, с. 46].

Відносно ж ударних інструментів композитор діє протилежним чином – насичує їх партії лінеарними рухом, розкриваючи їх «мелодійну» сторону ліній фактури 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 пізньої творчості Е. Денисова і являє багатий спектр принципів та прийомів, завдяки яким митець майстерно зводить струнку драматургічну конструкцію.

Найбільш наближеним до ударної звучності прийомом, що часто зустрічається в музичній практиці у струнних, є *pizzicato*. Гра струнних при певних умовах дає масу ударної звучності: в першу чергу, репетиції на стаккато, а також тримоло, що починається з акценту. Якщо в цих же умовах використовується прийом *sul ponticello* (гра у підставки), то тембр інструменту насичується більш жорсткими фарбами.

Отримання «ударної» звучності за допомогою виключно фактурних засобів є характерним прийомом для стилю Е. Денисова. Прикладом такого типу може слугувати 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» в фактурі виникає виключно завдяки синтезу таких особливостей як одночасний початок і закінчення фраз, рух дрібними тривалостями у швидкому темпі (*Agitato molto*), *diminuendo* до кінця, у регістровому розташуванні комплексу та тісного викладу (в межах зменшеної квінти).

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 презентує багатий спектр принципів та прийомів, завдяки яким майстер зводить струнку драматургічну конструкцію.

1.3 Особливості трактування вібрафона в джазі і в творах композиторів академічного напрямку

Від самого моменту свого створення вібрафон привертав увагу естрадних і джазових музикантів. Окрім вже згаданого запису Сеньора Фріско у 1924 р. вкажемо на виступ чикагського барабанщика Роя Неппа (Roy Knapp) на радіостанції "WLS" у 1927 р., де він разом із Малим чикагським симфонічним оркестром продемонстрував можливості нового інструмента в аранжуванні композиції "Mother Marchee".

Шлях вібрафона у джазі продовжується у 1930-1931 роки. Спочатку мультиінструменталіст Едріан Ролліні додає вібрафон до інструментального складу своєї композиції "Vibraharp 145". У 1931 році Лайонел Хемптон, барабанщик з "Les Hite Band" робить перший офіційно зареєстрований запис на вібрафоні (композиція "Memories of you") разом

з оркестром «Armstrong's Sebastian New Cotton Club». Пізніше, у 1936 р., Л. Хемптон починає співпрацювати з оркестром Бені Гудмана і регулярно виступати як соліст-вібрафоніст разом із «Goodman Jazz Quartet».

16 січня 1938 р. у Карнегі-Хол відбувся фактично перший світовий дебют вібрафона як *сольного інструмента*. Це був концерт оркестра Бені Гудмана, де партію соліста виконував Лайонел Хемптон.

Остаточного вібрафон закріплюється у джазі після Другої світової війни. Цей факт пов'язаний із діяльністю в ксилофоніста Реда Норво, який почав співпрацю з оркестром Вуді Хермана як соліст-вібрафоніст.

Трохи пізніше на світовий музичний Олімп висуваються й інші майстри вібрафона, солісти різних оркестрів: **Тері Гібс** (увійшов до складу секстету Бені Гудмана), **Мілт Джексон** (оркестр Дізі Гілеспі), **Майк Ман'єрі** (оркестр Баді Річа).

Якісний стрибок у розвитку виконавства на вібрафоні пов'язаний із діяльністю **Гері Бьортон**, який вийшов на джазову сцену на початку 1960-х рр. Він вдосконалив техніку гри на інструменті, почавши грати, не випускючи з рук одночасно чотири палички. Це дозволило йому виконувати значно складніші фактурні формули, ніж раніше виконувалися на цьому інструменті, зокрема акордові послідовності навіть у досить жвавому темпі. Таким чином, Г. Бьортон змінив уявлення про технічні можливості вібрафона і підняв вимоги до виконавців на якісно новий рівень.

Композиторів академічного напрямку, які активно шукали нових виражальних засобів у сфері інструментування, також зацікавило специфічне звучання вібрафону. Вперше він з'явився в партитурі опери "Лулу" Альбана Берга (1937). Також його почав активно використовувати в своїх творах Олів'є Мессіан: наприклад, в симфонії "Турангаліла", пізніше, в партитурах ораторії "Преображення Господа нашого Ісуса Христа" та в опері "Святий Франциск Ассизький".

Як оркестровий інструмент вібрафон був задіяний Бенджаміном Бріттенем у "Весняній симфонії", балеті "Принц Пагод", опері "Сон літньої ночі"; Д.Шостаковичем у Чотирнадцятій та П'ятнадцятій симфоніях (в останній йому навіть доручене коротке соло). Нарешті, І. Стравінський звернувся до можливостей вібрафону в одному з останніх своїх творів – «Requiem canticles».

Як *сольний інструмент* в академічній сфері музикування вібрафон з'являється в творчості Даріуса Мійо, який вперше написав *Концерт для марімби і вібрафона* з оркестром (1947). П'єр Булез використовував вібрафон як важливу складову інструментального ансамблю, залучаючи його до партитур своїх творів: кантати «Молоток без майстра» і циклу «Складка за складкою».

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

Виконавство на звуковисотних ударних інструментах передбачає пересування компонентів виконавського апарату в просторі з великою амплітудою зсувів.

Висновки до Розділу 1

Виконаний аналіз матеріалів з історії західноєвропейської музичної культури, опрацювання історичних фактів засвідчили наявність еволюціонування ударних інструментів від прадавніх часів до сьогодення. Ударні інструменти є невід'ємною складовою симфонічного оркестру, а також мають велике значення у виконавському мистецтві джазу. Слід підкреслити й те, що ударні інструменти містять численну кількість різноманітних інструментів, які розподіляють на:

- ударні інструменти, що мають **задану висоту звучання**.

Такі інструменти можна налаштувати на певні ноти. У цю групу можна включити литаври, дзвіночки, ксилофони тощо;

- ударні інструменти, що мають **невизначену висоту звучання**. Настроювання на конкретні ноти і звуки вони не мають. У групу входять барабани, бубни, тарілки та інші.

За звукоутворенням ударні мають таку класифікацію:

- **Мембранофони** – інструменти в яких тілом, що звучить, є натягнута шкіряна чи пластикова мембрана чи перетинка. До цієї групи входять литаври, барабани, бубон, баніа, баньгу, ашико, бонго, дхол, том-томи та інші;
- **Ідіофони** – інструменти в яких джерелом звуку є весь інструмент (гонг, трикутник, ксилофон, маримба, вібрафон, дзвіночки, бар чаймс).

Проаналізувавши сукупність цих факторів і властивостей, можна зробити висновок, що група ударних інструментів мала тривалий шлях розвитку від вживаності як акомпанементу у різноманітних музичних творах і до використання їх як інструментів солюючих у різного роду жанрах.

РОЗДІЛ 2

ВІБРАФОН ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ: НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІБРАФОНА З ОРКЕСТРОМ ЕМАНУЕЛЯ СЕЖУРНЕ

2.1 Розвиток жанру концерту в європейській музиці нової доби за участі ударних інструментів як складової оркестру

Інструментальний концерт завжди належав до найпоширеніших і найпопулярніших музичних жанрів. Слово «концерт» на титулах своїх творів композитори використовували ще з кінця XVI – початку XVII століть (наприклад, Джованні та Андреа Габріелі). Однак тогочасні концерти дуже відрізнялись від сучасного розуміння жанру. По-перше, це були твори для співаків, а не інструменталістів; по-друге, в них практично не використовувалось зіставлення одного співака (соліста) і решти учасників музикування (оркестру або його окремої групи).

По-третє, ступінь контрасту музичних тем та образів був мінімальний і обмежувався обережними порівняннями високих і низьких голосів. В. Ракочі у статтях, присвячених проявам концертності у мадригалах К. Монтеверді та в «Священних симфоніях» Г. Шютца, акцентує увагу на практиці поєднувати партії інструментів і співаків як ключовому чиннику посилення контрастності у музичних творах першої половини XVII століття. Навіть за умови домінування вокальних тембрів, включення інструменталістів до виконавського складу (насамперед, йдеться про клавесиніста чи органіста, яким було доручено партію *basso continuo*) означало поглиблення зіставлень на рівнях барви звучання й способу звуковидобування. Поступове, проте невпинне посилення значення суто інструментальних творів одночасно з узвичаснням опозиції щільності викладу завершилось наприкінці XVII століття появою в Італії інструментального концерту.

Майже одночасно формуються два **основні типи** концерту:

– для розділеного на дві неоднакові за кількістю музикантів групи (*concerto grosso* А. Кореллі);

– для соліста з оркестром (сольний концерт Дж. Тореллі).

Як пише М. Роудер, з плином часу композитори дедалі сильніше намагалися підкреслити контраст між солістом і оркестром [20, с. 37], тож не дивно, що сольний концерт миттєво набув значної популярності, а з часом (від другої половини XVIII століття і по теперішній час) став домінуючим видом інструментального концерту.

Однак не всі інструменти епохи Бароко однаково використовувались композиторами в ролі солюючого інструмента в концерті. Найпоширенішим була скрипка. Це не дивно, враховуючи факт, що Італія завжди славилась і виконавцями-скрипалями (А. Кореллі, Дж. Тореллі) і майстрами з виготовлення цього інструмента. (Н. Амати, А. Страдіварі). На початку XVIII століття створюються перші концерти для віолончелі (Джузеппе Яккіні) і гобою (Томазо Альбіноні).

Концерти А. Вівальді сприяли «відкриттю» багатьох інструментів для солювання в концерті: фагота, флейти, шалюмо, мандоліни та ін. Тож до середини XVIII століття *майже* вся «палітра» музичних інструментів, відомих тогочасним композиторам могла солювати в концерті (хоча популярність скрипки і клавесина, пізніше фортепіано, виявилася непорушною). «Майже», проте не вся. Було два основні винятки.

По-перше, нечасто писали концерти для мідних духових – *валторни* (Перший Бранденбурзький концерт Й. С. Баха) і труби (Дж. Тореллі). Це можна пояснити тим, що мідні духові інструменти були технічно недосконалими (на що неодноразово звертає увагу У. Пістон [19]; це значно обмежувало їх солювання і в оркестрі, і в концерті.

По-друге, загалом не писали концерти для ударних інструментів. Неможна вважати, що інструменти цієї групи не звучали – в оркестрових творах барокових композиторів можна інколи почути литаври (в окремих епізодах у Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя). Однак йдеться про рідкісні, виняткові випадки і аж ніяк не про регулярне і системне залучення литавр до складу симфонічного оркестру. Проте якщо литаври хоч зрідка, але були в оркестрах XVIII століття, то інші ударні інструменти належали до вкрай рідкісних і могли прозвучати тільки за умов якогось неймовірного задуму композитора, що потребував «дикунських» інструментів («Військова симфонія» Й. Гайдна).

Концерти для ударних інструментів – дітище XX століття. І це має своє пояснення. Інші солісти в концерті (передусім, струнні та дерев'яні духові інструменти) були основою оркестру майже від часу його виникнення (в оркестрі оперних творів Ж.-Б. Люллі середини XVII століття використовувались різні струнні і кілька дерев'яних духових інструментів, насамперед флейти і гобої). До того ж дерев'яні духові інструменти солювали ще за епохи Бароко. Йдеться не тільки про концерти Г. Муффата чи Й. Хайнікена, а й твори так званої «чистої» інструментальної музики (наприклад, «Жарт» для флейти *solo* з Другої оркестрової сюїти Й. С. Баха).

Струнні інструменти зі складу оркестру (тобто не в інструментальному концерті) починають солювати значно пізніше, вже в XIX столітті (хоча надричне соло скрипки з арії для альту *Erbarne dich* демонструє нескінченний потенціал солювання струнного інструмента). Реформа Т. Бьома у 1830-х роках призвела до суттєвого удосконалення дерев'яних духових інструментів, сприяла зростанню їх технічних і виражальних можливостей.

Мідні духові впродовж 1740-1750-х років також дуже змінились: замість натуральних мідних поширились хроматичні (вентильні). Це розширило їх використання як в оперному (Р. Вагнер), так і симфонічному оркестрах (Ф. Ліст, А. Брукнер), уможливило формування повноцінної третьої оркестрової групи. Отже, становлення, укріплення і поширення різних інструментів відбувалось поступово і нерівномірно.

Ударні інструменти мали пройти такий самий історичний шлях: спочатку увійти до складу оркестру на регулярній основі, перестати бути рідкісними (специфічними) інструментами. Це спочатку відбулося з литаврами ще в оркестрі віденських класиків наприкінці XVIII століття. Потім в оркестрі композиторів-романтиків (Г. Берліоз) відбулось розширення групи завдяки дедалі активнішому залученню барабанів, тарілок. Ф. Ліст включив до складу оркестру у Першому фортепіанному концерті трикутник. У другій половині XIX століття Р. Вагнер, А. Брукнер, К. Дебюссі, Г. Малер, П. Чайковський та інші композитори використовували в оркестрі вже більше десяти різних ударних інструментів, які склали самостійну – четверту - групу в симфонічному оркестрі. Отже, ґрунт для появи концерту із солістом-ударником було закладено.

Водночас слід підкреслити, що навіть у композиціях XX століття, незважаючи на всі вказані зрушення ударні інструменти інколи можуть бути загалом відсутні. Вочевидь, причиною стає те, що вони протирічать композиторському задуму через домінування в творі напівтонів, тихої динаміки і особливого акценту на струнному тембрі, що не потребує додаткового контрасту, як у Концерті для віолончелі з оркестром Д. Лігеті (1966). У цьому випадку характеристичні барви ударних інструментів, навпаки, можуть розосереджувати увагу слухача.

Ударна група інструментів була і залишається найбільш специфічною з-поміж усіх інших. По-перше, неможливо вказати точне число інструментів цієї групи – оцінки сягають кількох сотень. По-друге, хоча число цих інструментів, що використовуються у класичній музиці і в оркестрі набагато менше (десятки) навіть вони є дуже несхожими між собою за способами звуковидобування (удар, ковзання, тертя, струшування тощо), матеріалом (дерево, метал, скло, матерія тощо), здатністю утворювати музичні звуки чи лише шуми (ударні інструменти з визначеною та невизначеною висотою звучання), гучністю і силою звучання (і помпейські тарілочки, які легко можуть заглушити кілька інструментів, і тарілки, які чутно за найсильнішого *tutti*, є ударними інструментами). У жодній іншій оркестровій групі немає такого розмаїття.

У сучасній музиці кількість концертів для альту і концертів для віолончелі або не надто відрізняються; те саме стосується, наприклад концертів для флейти і концертів для кларнета. Це пояснюється тим, що в межах однієї групи (струнної, дерев'яної або мідної духової) загальні характеристики інструментів схожі. Так, не співпадають регістри звучання, відрізняються тембри й технічні параметри (особливо у випадку духових інструментів), проте узагальнено спосіб отримання звуку, матеріал виготовлення, прийоми гри, постава рук (струнні), рук і губ (духові) мають чимало спільного.

Ударні інструменти більш спеціалізовані; технічні і виражальні можливості кожного окремого ударного інструмента значно специфічніші, своєрідніші, але водночас «вужчі», неповторніші. Нетреноване вухо легко переплутає скрипку і альт. Однак навіть недосвідчений слух зможе розрізнити литаври, дзвіночки чи ксилофон. Така спеціалізація окремих ударних інструментів позбавляє у більшості випадків їх універсальності, притаманної, наприклад, струнним, проте надає особливої неповторності кожному «включенню». Наприклад, тарілки виступають в оркестрі лише у

двох чи трьох функціях: громоподібний або тихий удар, *glissando* (одна тарілка різко ковзає по іншій) і удари паличками. Трикутник утворює однаково високу ноту: можна зіграти одиночні удари, а можна утворити серію ударів, які зіллються у тривалий гул, у якому слух не розрізняє окремі ноти. А марімба, хоча й має значний діапазон звуків точної висоти, завжди звучить «сухо» і гостро і в принципі не здатна утворити тривалий звук. Такі характеристики надто ускладнюють ймовірність залучення ударних інструментів для солювання в концерті. У творі для оркестрі соло одного виконавця вкрай рідко буває тривалим, тому різні ударні інструменти часто використовуватися композиторами по чергово: для створення таємничої атмосфери в окремому епізоді композитор підходить трикутник (наприклад, середній розділ номеру «Монтеккі й Капулетті» з балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта»), громоподібного зростання звучання – литаври (початок Фортепіанного концерту Е. Гріга), тихого довгого фону – гонг (початок Скрипкового концерту А. Берга), яскравих, точкових акцентів – дзвіночки («Карпатський» Концерт для оркестру М. Скорика).

У випадку ж концертного твору смисловий акцент має припадати саме на солуючий інструмент. Це зумовлює зовсім невеликий простір для вибору. Першим варіантом є концерт для «групи ударних інструментів» з оркестром. У такому випадку один виконавець опікується кількома різними ударними інструментами і залежно від художнього задуму може переключатися з малого барабана на трикутник, з великого барабана на бубон. В оркестрових творах XVIII – початку XIX століть звичайно був лише один виконавець – литаврист. У другій половині XIX століття 3-4 ударники в оркестрі є цілком нормальним явищем, а у творах XX століття не є надзвичайним залучення 5-6 і більше: у балеті «Дафніс і Хлоя» М. Равеля використано 13 ударних інструментів, що потребує не менше восьми виконавців.

Іншим варіантом вибору для солювання в концерті є інструмент із визначеною висотою звуку (марімба, вібрафон). У такому випадку виконавцеві підвладні не лише шумові, а й музичні звуки точної висоти, а це означає виконання мелодії, а не тільки ритмічного рисунку. Примітно, що фортепіано у творах ХХ століття також може виступати у функції ударного інструмента: у повільній частині Першого концерту для фортепіано з оркестром Б. Бартока розгорнуту теплу мелодію доручено дерев'яним духовим інструментам, а фортепіано та *інші* ударні інструменти акомпанують їм. *Отже, усі концерти для ударних інструментів слід розділити на ці дві підгрупи.*

Однак до появи власне концерту для ударного інструмента з оркестром мали бути написані твори для ударних інструментів загалом. Один з перших в історії таких композицій був «Механічний балет» Джорджа Антейла (1923). Цю музику було задумано для супроводу німого фільму. У складі виконавців було кілька фортепіано, їх тембр домінував. Фортепіано використовувались і для звуків певної висоти, і як ударні інструменти, здатні утворити неймовірні за гучністю кластери у низькому регістрі. Крім фортепіано були залучені різні традиційні ударні інструменти. Також слід згадати композицію «Ритми» **Амадео Ролдано** (1930). У цьому творі звучали переважно латиноамериканські ударні інструменти.

Справжніми віхами в історії стали «Іонізація» Едгара Вареза (1933) для 13 ударників, які грали на 30 різних інструментів включно з кількома видами барабанів, сиренами, настроєними на різну висоту звучання, фортепіано, дзвіночками, цимбалами, дзвонами тощо, і Соната для двох фортепіано і ударних Б. Бартока (1937). У цьому творі, крім фортепіано, є сім ударних інструментів. Слід вказати, що фортепіано завдяки численним тремоло, глісандо, поодиноким ударам і серіям ударів по клавішах з різною швидкістю та інтенсивністю також, фактично, трактується

композитором, як ударний музичний інструмент із розширеними можливостями. Усі згадані твори мали велике значення для становлення концертного виконавства на ударних інструментах. Адже твори Е. Вареза і особливо Б. Бартока від прем'єр мали широку підтримку публіки і визнавались музичними критиками, як оригінальні, а їх автори - талановиті..

Ще одним важливим «підготовчим» чинником появи зразків концертного жанру для ударних слід вважати поширення некласичних прийомів гри на цих інструментах. Передусім, йдеться про литаври. К. Нільсон та І. Стравінський звернулись до *glissando* литавр ще на початку XX століття, втім це були поодинокі випадки, які лише намітили траєкторію розвитку.

Справжнім новатором став Б. Барток, який почав регулярно використовувати *glissando* литавр у 1930-х роках, постійно експериментуючи з діапазоном, поєднуючи його з *tremolo*, комбінуючи з окремими ударами, скеровуючи вгору і вниз (Перший фортепіанний концерт, 1926; *Cantata profana*, 1930; третя частина «Музики для струнних ударних і челести», 1937 та інші твори).

Чи не першим в історії «повним» концертом для ударного інструмента з оркестром стало Концертіно для марімби з оркестром **Пола Крестона** (1940). Твір було написано на замовлення Фредеріки Петрідес (і присвячена їй) з метою виявити віртуозні можливості виконавця на марімбі та продемонструвати виразний потенціал інструменту, який відтіняє оркестр, що контрастує з ним.

Концертіно складається традиційно з трьох частин. Перша з них має назву «Енергійна». Її відрізняє підкреслено складні ритмічні візерунки в партії соліста, однак друга з двох основних тем підкреслено лірична. Першу навіть важко назвати темою у класичному розумінні терміну:

фактично, це ритмічна, а не звуковисотна побудова. Друга частину названо «Спокій».

У короткому вступі солює флейта, за нею - маримба. Спокійний темп уможливив використання акордів на маримбі: практично всю частину за винятком короткою кульмінації-спалаху, в партії соліста музичний матеріал викладено акордами.

Фінал – це карколомне скерцо в розмірі 6/8, яке часом нагадує тарантелу, однак не ідеалізовано-народний танок(яку можна почути в таверні Неаполя чи на майданчику біля моря в Сиракузах, і яка заохочує танцювати від безмежної радості), а нестримну «диявольську» версію. Карколомні ритмічні візерунки і нестриманість руху соліста характеризують фінал Концертино П. Крестона. (Така жанрова трансформація тарантели викликає в асоціативній пам'яті «викривлені» музичні образи четвертої частини *All` Italiana* з Концерту для фортепіано Ф. Бузоні). Примітно, що в Концертино немає виписаних каденцій, адже соліст незмінно перебуває на першому плані і вимоги до віртуозності дуже високі.

Слід згадати одночастинний Концерт для органу, струнних і литавр **Ф. Пуленка** (1938). Його написано у необароковому стилі, він має чимало тонких алюзій на твори Й. С. Баха і Д. Букстехуде. Порівняно з іншими концертами Ф. Пуленка (наприклад, Концертом для двох фортепіано чи концертом для фортепіано і клавесина з оркестром), Органний концерт відрізняється досить похмурим образним устроєм. Попри безсумнівне домінування органу, литаври займають важливу символічну функцію: якщо орган є втіленням Вічності і Духовності, то литаври символізують Рок і Нездоланність. Завдяки регулярній опорі на незвичне точне дублюванням литавр і струнних інструментів, останні, до певної міри, втрачають світлу теплоту барви і звучать більш приземлено. Характерна струнна вібрація нейтралізується й гаситься глухими низькими ударами

литавр, викликаючи в пам'яті акорди литавр з «Ходи на страту» Г. Берліоза з «Фантастичної симфонії». Тож, хоча твір Ф. Пуленка і не є власне литавровим концертом, цей інструмент має дуже вагоме значення і неодноразово використовується у творі в сольній функції.

У другій половині ХХ століття було написано чимало творів для литавр з оркестром. Деякі з них не мали вказівки щодо жанру. Наприклад, *Capriccietto* для 4 литавр і струнного оркестру **Оттмара Герстера** (1932-1936). Це віртуозний твір, у якому основний акцент зроблено на зіставленні кількаоктавного унісону струнних інструментів (вертикаль) і своєрідного *perpetuum mobile* шістнадцятих, восьмих, тріолей в партії литавр (горизонталь).

Будучи одним з перших творів, у яких зроблено акцент саме на сольному використанні литавр, *Capriccietto* стало «точкою відліку» для наступних композиторів, зокрема для Карла Гайнца Копера. У назві його *Mytho Logica* (1962) так само немає слова «концерт», проте за своєю сутністю твір є концертом чи радше концертіно, враховуючи невелику тривалість (близько 10 хвилин). Авторське визначення твору має програмну назву «Три химерні ескізи» (*Drei skurrile Skizze*).

Примітно, що специфіка литавр виявляється не лише у сольних епізодах, що потребують бездоганної виконавської техніки і відмінної координації кожного руху (наприклад, на початку першого ескізу, коли з карколомною швидкістю чергуються висхідні й спадні *glissandi*, пунктирний, синкопований і рівний ритмічні рисунки, поодинокі удари, трелі і *tremolo* впродовж перших 10 тактів), але й в епізодах супроводу оркестром (саме так: у солістів часто яскравіший у ритмічному плані і характерніший в тембровому аспекті музичний матеріал, ніж в оркестрі, який виступає як нейтральний споглядач).

Наступним важливим в історії ударних концертів твором є Концерт для маримби і вібрафона **Д. Мійо**. Перша версія твору (середина 1940-х років) мала інший склад виконавців і назву «Концертна сюїта для фортепіано з оркестром». На початку 1950-х років Д. Мійо переробив твір для іншого складу; саме цей варіант і виконується сьогодні.

Джеймс Блейдс справедливо визначає цей твір, якому 70 років, як один з найбільш оригінальних і продуманих творів для ударних інструментів [12, с. 417]. Незвичності концерту додає факт, що це не подвійний концерт для двох виконавців, а сольний концерт для одного ударника, якому належить постійно змінювати інструменти. Це було б неможливим у випадку вибору скрипки і віолончелі або тромбона і валторни, але є цілком природньо для виконавця групи ударних інструментів.

Наявність двох несхожих за тембром і характером звучання інструментів уможливорює появу глибоких контрастних станів при зіставленнях. Слід згадати і розмаїття технік гри: соліст по чергово грає п'ятьма неоднаковими молоточками, а також використовує для звуковидобування руки, що цілком неординарно ні для гри на маримбі, ні вібрафоні. Великий симфонічний оркестр утворює часом могутнє за силою звучання, проте маримба належить до тих інструментів, які здатні прослуховуватись попри густий супровід. Тож її різкувато-сухий характер ясно відтіняється підкреслено теплішою барвою не лише струнних оркестрових, а й ліричнішим і м'якішим вібрафоном.

Слід окремо наголосити для яскравому й дуже барвистому оркеструванню із неочікуваними спалахами то тромбонів, то флейт. Ці темброві плями-згущення мають очевидні імпресіоністичні корені, що цілком логічно, коли йдеться про наступне після К. Дебюссі покоління французьких композиторів.

Серед найбільш несподіваних прикладів солювання незвичних інструментів у жанрі концерту, безумовно, потрібно згадати «концерт-жарт» для друкарської машинки з оркестром **Лероя Андерсона** (1950). Насправді це – невелика гумористична п'єса для естрадно-симфонічного оркестру, і друкарська машинка є «зіркою» цієї композиції: використано не лише клацання кнопок, а й дуже впізнаваний звук зсуву машинки, коли закінчується друк рядку на папері, і дзвіночок, що слугував для виклику друкарки-секретаря.

Окремо підкреслимо, що такий виконавський склад і легкість музичного матеріалу сприяли перетворенню виконання цього твору на театральне шоу. Починається воно з вивезення друкарем-солістом із зосередженою міною на обличчі маленького друкарського столика з машинкою. Виконавець зітхає, почісує голову, кілька разів наближається і відсторонюється від машинки, імітуючи людину, яка не хоче, проте мусить працювати. Усі дії супроводжує активна міміка соліста. «Концерт» належить до так званої легкої музики, яка включає елементи джазу й естради, і користується значною популярністю і в наші дні.

Твір Л. Андерсона цілком підтверджує слова відомого композитора-авангардиста Джона Кейджа: «Музика для ударних і є революція» [12, Cage, с. 87]. Дж. Кейдж дуже посприяв своєрідному вивільненню ударних від умовно підлеглого положення в інструментальній ієрархії, роблячи акцент саме на їх сольному трактуванні як цілком самодостатніх одиниць, що не потребують супроводу. «27'10.554» (1956) є унікальним твором для *одного* ударника, який по чергову і одночасно грає на багатьох металевих, дерев'яних, пластикових, шкіряних інструментах, продукції звуку у такому широкому тембральному діапазоні, що гідний прізвиська «людина-оркестр».

Особливе значення композиції **Дж. Кейджа** полягає в тому, що, фактично, вперше в історії музики таку увагу було приділено окремим

тембрам саме ударних інструментів. Такий підхід став цілком суголосним виходу за межі звичної тримірної системи «мелодія-ритм-гармонія» (за класичними стандартами)

Розмірковуючи щодо творів для ударних інструментів, неможна не згадати також *Zyklus für einen Schlagzeuger* («Цикл для ударника») **Карлхайнца Штокгаузена** (1959), який було написано для Дармштадського фестивалю сучасної музики з метою демонстрації неймовірних можливостей ударних інструментів. На думку Міхаеля Курца, ця композиція К. Штокхаузена сприяла вибухоподібному зростанню зацікавленості у появі літератури для ударних інструментів [Kurtz, 15, с. 96]. Партитуру *Zyklus für einen Schlagzeuger* написано по спіралі. Композитор робить примітку щодо можливості виконання твору не лише зліва направо чи справа наліво, а з будь-якого місця можна зупинитись, замкнувши коло. К. Штокхаузен назвав таку музичну форму «полівалентною», наголошуючи на її нескінченних можливостях і особливій гнучкості.

У 1950-ті роки серед інших було написано два Концерти для ударних інструментів, які до тепер постійно звучать на концертній естраді і користуються значною популярністю у публіки і виконавців. **Вернер Теріхен** – відомий ударник-віртуоз, який виконував партію першого литавриста у складі уславлених Гамбурзького оперного та Берлінського філармонічного оркестрів. Він є автором Концерту для 5 литавр з оркестром (1954). Це один із найдовших (близько 35 хвилин) і найскладніших творів у цьому жанрі. Його написано у характерній для багатьох творів для литавр «агресивній» манері з домінуванням голосної динаміки і різкими, акцентованими, надривними артикуляціями як соліста, так і оркестру (наприклад, впродовж оркестрового вступу на початку). Партія соліста охоплює весь діапазон литавр, чергуються усі можливі прийоми виконавства.

Характерною стилістичною рисою Концерту є безперервні ритмічні зсуви завдяки відмові від остінатних ритмічних послідовностей на користь «виписаного» хаосу. Однак такий підхід не дає змоги втомити слух одноманітністю звуковидобування: навпаки, він стає дієвим способом інтенсифікації музичного розгортання, уможливлючи, (принаймні, певною мірою) подолання «фрагментарності», яка притаманна слухацькому сприйняттю форми Концерту.

Другим яскравим твором 1950-х років став Концерт для 5 литавр з оркестром **Робера Парріза** (1955). Він значно ліричніший за Концерт В. Теріхена. Водночас вражає розмаїття мелодичного матеріалу (зокрема через появу саме мелодій, як у партії оркестру, так і соліста), а відтак і значна палітра артикуляцій (залежно від характеру музики потрібні то жорсткі і сильні, то підкреслено м'які дотики). Більша міра контрастності і значимість тривалих лірично-химерних епізодів роблять Концерт Р. Парріза більш цілісним і водночас стилістично різноманітнішим, ніж Концерт В. Теріхена.

У контексті зміцнення позицій ударних інструментів у музиці ХХ століття слід вказати на іншу важливу й досить сталу тенденцію - появу **концертів для певного академічного інструмента** (флейта, орган, скрипка тощо) і **оркестру ударних інструментів** (різні види барабанів, трикутник, вітряна машина, підвісні тарілки, маракас, там-там, темпл-блок тощо). Такий підхід сприяє семантичному «перевтіленню» знайомих слухачеві інструментів і появі незвичних музичних образів внаслідок несподіваних тембрових мікстів. Наприклад, Концерт для скрипки і ударних інструментів **Лу Харрісона** (1959). Концерт має звичну тричастинну будову за схемою «швидко – повільно – швидко».

Крайні частини написано у цілком класичних формах – відповідно сонатній та рондо. Однак втілення цього задуму зовсім неочікуване завдяки початково контрастним можливостям скрипки і оркестру

(звуківисотне інтонування у першій і винятково ритмічно-шумова пульсація у другого), виконавському складу (скрипка і оркестр ударних інструментів) й трактуванню оркестру (коли кілька виконавців грають на десятках інструментів).

Найпримітнішою стильовою ознакою твору є фактична відмова композитора від втілення оркестром мелодичного начала, адже використано ударні інструменти без визначеної висоти звучання. Тож основний контраст між солістом і оркестром утворюється не на рівні тембру чи неоднакової манери виконання, а на концептуально-засадничому (естетичному) щаблі: «музичний звук – шум». Це вирізняє партію *соліста як унікальну не лише за тембровими характеристиками чи виконавською технікою, а насамперед, за функціональним потенціалом: соліст має змогу проінтонувати мелодію, а оркестр – ні.*

Важливим є і ще один аспект: «оркестр» насправді складають лише 4-5 виконавців, хоча грають вони сумарно на кількох десятках інструментів. Тож маємо справу зі своєрідним феноменом: оркестр (розмаїття тембрів, відмінності характеру звучання, неоднаковість будови, несхожість матеріалу виготовлення) «заміщує» ансамбль – вкрай незначна група (!). Якщо б йшлося про виконавців на струнних чи духових інструментах, то, безумовно, справедливою була б інша назва (можливо, соната, як було у випадку з творчістю Б. Бартока). Однак саме дуже широка темброва палітра дала підстави визначити такий колектив, як *оркестр*.

Схожий підхід використано і в Концерті для органу та ударних інструментів **Лу Харрісона** (1972). Цей твір більшою мірою, ніж попередній, спирається на мелодичне використання оркестру. Вочевидь, це зумовлено іншим солістом: скрипка, попри можливість гри акордами, зазвичай спирається на лінійний рух. Орган – навпаки: попри можливість

грати одноголосно-горизонтально, партія виконавця на цьому інструменті переважно містить акордово-вертикальний виклад.

Інший потенціал соліста (порівняно зі Скрипковим концертом) спричинив і перегляд складу оркестру (дзвони, темпл-блоки, челеста, тарілки, дзвіночки, гіро, фортепіано, вібрафон тощо), а відтак і розширення його технічних та виразних можливостей. Тепер у складі оркестру заявлено чимало інструментів із визначеною висотою звучання, які здатні – завдяки своїм технічним характеристикам – утворити конкуренцію органу не лише в площині звук – шум, а і звук – звук із наголосом на несхожості тембрів. Утім, наявність у складі оркестру оркестрових дзвонів, які до певної міри схожі зовні на труби органу, утворює ще одну цікаву алузію і відкриває можливість здобути на зовні схожих інструментах неоднаково забарвлені звуки. Отже, Концерт Л. Харрісона вирізняє яскравий виклад: цілком слушно говорити саме про *оркестровку*, а не супровід оркестру: на відміну від Скрипкового концерту в Органному *соліст і оркестр є рівними за значенням*.

Зацікавлення тембровими можливостями ударних ансамблів привертало увагу багатьох композиторів. Попри те, що їх твори не мають назви концертів, а ударні не є беззастережними солістами, варто вказати на ці твори саме у контексті тенденції до вивищення ударних інструментів, до абсолютно нового розуміння вагомості їх неповторних тембрів, що уможлиблюють новітнє прочитання класично досконалих поєднань, привносячи в них «свіжий подих» звукообраного світу сучасності (середини XX століття): «Хори Дідони» для мішаного хору і ударних інструментів Луїджі Ноно (1958); увертюра до опери «Палаючий будинок» Алана Хоуванісса (1959), яку оркестровано для флейти і оркестру ударних інструментів; цикл з 9 пісень і мелодрам *Virtutes* для хору, фортепіанного дуету і ударних інструментів Александра Гоера (1963) та інші.

На початку 1960-х років було написано кілька творів для ударних інструментів з оркестром, які продемонстрували подальше зростання популярності виконавства на ударних інструментах. Від переважної більшості творів для литавр, у яких з перших тактів домінує войовничо-механістичний, безапеляційний, навіть демонічний характер, Концерт для 5 литавр з оркестром **Йорга Сормінтоса** містить низку ліричних, «атмосферних» місць, які уможлиблюють виявлення іншої семантичної наовненості литавр, презентуюючи цей інструмент, як *утаємнений* (*tremolo* на *pp*), навіть *містичний* (тихе перестукування дерев'яною частиною паличок по краю литавр).

Концерт **Харольда Фарбермана** (1962) – ще один приклад сучасного мислення композитора і провідного виконавця-ударника (Бостонський симфонічний оркестр). Він найбільш примітний через широке використання різноманітних тембрових ефектів (засурдинені литаври; різні види паличок для отримання звуку; розміщення на литаврах додаткових предметів, які при ударах утворюють специфічні відлуння тощо). У 2002 році композитор здійснив нову редакцію твору, переглянувши, зокрема оркестрування і додатково ускладнивши партію соліста найсучаснішими прийомами.

Особливо ретельно пророблено взаємодію між солістом-литавристом і ударниками у складі оркестру. Це дало змогу не тільки контрастно протиставити литаври і оркестр, але й пов'язати їх в єдине ціле, ускладнивши й урізноманітнивши координацію між двома складовими концерту, підкреслити його подвійну основу – змагальне начало і співдію – як дві невід'ємні складові.

Серед композиторів кінця XX – початку XXI століть концерти для ударного інструмента з оркестром (струнним, духовим чи мішаним) набули значного поширення. Найчастіше до цього різновиду концертів в останні 30-40 років звертався **Ней Розауро** (автор кількох концертів для

маримби; вібрафона; литавр з оркестром, Подвійного концерту для маримби і литавр з оркестром) [24].

Концерт для ударних з оркестром **Джозефа Швантнера** (1995) написано для великого симфонічного оркестру з традиційно великою групою ударних інструментів і соліста-ударника. Такий склад уможливорює постійне взаємопроникнення партій соліста й оркестру, можливість утворення нових ситуативних протиставлень: усі ударники (і оркестрові, і соліст) – оркестр без ударних тембрів. У контексті такого складу слід наголосити на двох чітких тенденціях:

1) композитор, вибираючи солістом ударника, може виключати ударні інструменти зі складу оркестру. У такому випадку соліст є беззастережним носієм унікального тембру; концептуально такий твір будується на яскравому протиставленні неповторного тембру соліста й оркестру (який, наприклад, може спиратися винятково на струнні тембри, як було у О. Герстера).

2) Інша підхід – сприяти співдії оркестру і соліста, не відмовляючись, звісно, від змагальності, як основи жанру концерту (наприклад, Х. Фарберман). Це, звісно, не виключає постійного акценту на значимості саме соліста, зокрема завдяки довгій і надзвичайно віртуозній каденції, яка складає значну частину фіналу.

Така сама концепція лежить в основі Концерту для ударних інструментів з оркестром **Джона Маккея** (2000). Він має відчутний «східний» відтінок і завдяки особливостям ладового викладу, і залученню кількох азійських ударних інструментів. Це приклад сучасного синтезу кількох культур – азійський відтінок використано у творі сучасного американського композитора, який, своєю чергою, поєднує академічне музичне мистецтво і джаз (чарльстон у виконанні струнних інструментів, *glissando* тромбонів).

Крім 4-х ударників у складі оркестру (які сумарно грають на дванадцяти різних інструментах), соліст використовує ще вісім. Ударні інструменти хоча і мають епізодичні сольні епізоди (короткий у першій і довгий у другій частинах), однак переважно використовуються як безперервний фон для струнних (часом і духових) інструментів. Наприклад, на початку, коли тарілки виконують ледь чутне *tremolo*, що посилює витриманий фоновий звук у високих скрипок, утворивши основу для остінатних перегукувань між усіма ударними інструментами.

У другій швидкій частині розподіл функцій залишається незмінним – оркестр і соліст цілком урівноважують один одного. Константне посилення гучності великого симфонічного оркестру і зростання активності ударних інструментів дає підстави захоплення відмінною координацією всіх ударників, адже технічні вимоги до них дуже значні.

2.2 Життєвий і творчий шлях Емануеля Сежурне

Емануель Сежурне – сучасний французький композитор і перкусіоніст. Його творчість інспіровано різними традиціями: класико-романтичними кліше європейської музики, жанрами популярної масової музики XX століття (джаз, рок), зразками звучання позаєвропейських культур. Він народився в 1961 р. в Ліможе (Франція). Навчався грі на фортепіано, скрипці, проходив курси історії музики, акустики, аналізу музичних творів у Консерваторії Страсбургу, потім продовжив навчання там як перкусіоніст в класі Жана Батін'є, засновника ансамблю Les Percussions de Stresbourg. У цей період починається захоплення композитора сучасною та імпровізаційною музикою. У 1980 р. Е. Сіжурне отримує премію як виконавець на молоточковій перкусії.

У 1984 році майбутній композитор отримав престижну посаду професора молоточкової перкусії в Консерваторії Стасбургу; згодом стає головою факультету ударних інструментів. У цьому ж році він отримав

Велику Європейську Аудіо-візуальну премію за виданий раніше (1981) диск «Saxophone et Percussion». У цей період починаються заняття композицією, і попри постійну виконавську та педагогічну активність Е.Сіжурне починає мислити себе, перш за все, композитором.

Як виконавець-перкусіоніст, Е. Сежурне є засновником і учасником різноманітних ансамблей, що спеціалізуються на виконанні сучасної музики. У 1981 р. разом із саксофоністом Філіпом Гайсом він створив групу *Noso Music*; у 1996 у супроводі Нового камерного хору Лондона він представив інтерпретацію твору «*Séance*» англійського композитора Джеймса Вуда для сопрано, хору і вібрафону.

Починаючи з 1988 р. Е.Сежурне був учасником ансамблю сучасної музики «*Asscroche-Note*», а також першовиконавцем численних творів різних жанрів та складів (сольних, камерних, для соліста з оркестром) таких відомих композиторів, як Донаттоні, Ділон, Апергіс, Манорі, Феделе, Маш, Песон.

Е. Сежурне мав багато концертів у Європі, Азії, Північній Америці; був учасником таких фестивалей, як "Archipelago" (Женева), "Ars Musica" (Брюсель), "Ultima" (Осло), "Musica" (Страсбург), музичних фестивалей Хадерсфілда і Цюріха, бієнале у Загребі та Венеції. Співпрацював з філормонічним оркестром Люксембургу.

Е.Сежурне иступав також як джазовий виконавець і імпровізатор, зокрема зі швейцарським гітаристом Максом Лассером, швейцарським перкусіоністом Фріцем Хойзером, композитором Фрідеманом. З ним він виграв Німецьку золоту джазову премію у 2012 р.

Як композитор Е. Сежурне створював музику, перш за все, для ударних інструментів в різних сполученнях, звертаючись до ансамблів, творів для соліста з оркестром, соло ударних. За стилем його музика доволі еклектична: в свої твори він залучає елементи так званої "incidental" (другорядної) музики, тобто кіномузики і танцювальної музики.

Прикладом поєднання елементів музики різних напрямів може слугувати його п'єса *Famim*, яка містить джазову стилістику, імпровізаційні елементи, певні компоненти сучасної академічної музики. Цей твір був вперше виконаний джазовим піаністом Michael Borstlap і Amsterdam Percussion Group.

Не обмежуючись творами академічного напрямку, Е. Сіжурне пише музику для радіо «Французька культура», для німецького телебачення, французького телеканалу ARTE, для театру, кіно. Його композиторські інтереси не обмежуються ударними інструментами, він також створює композиції для хору, оркестру, музично-сценічні твори. Так, у 1988 р. з нагоди 2000-річчя міста Страсбург його було запрошено написати музику до спектаклю "Загарбники" у Страсбурзькому театрі опери й балету. У 2004 р. на замовлення Люксембурзького національного театру він написав музику до п'єси «*School Boulevard*».

Твори Е.Сіжурне були виконані та записані багатьма видатними виконавцями на ударних інструментах, такими як: Bogdan Bacanu та Wave Quartet, Nancy Zeltsman, Marta Klimasara, Katarzyna Mycka. Оркестри всього світу включають його твори до свого репертуару. Його концерти для ударних інструментів – Концерт для вібрафону та струнних (1999), Подвійний концерт для вібрафону, марімби та оркестру (2012), Концерт для марімби та струнних (2005-2015), Концерт «Gotan» для чотирьох марімб та струнного оркестру користуються великим успіхом у виконавців і публіки.

Твір *Planet Claviers* (1998) Е. Сіжурне, написаний для ансамблю Percussions Claviers de Lyon, у період між 1998 і 2001 роками виконувався понад 120 разів. Як педагог Е. Сіжурне регулярно дає майстер-класи в музичних навчальних закладах Європи та США. Його часто запрошують як члена журі на престижні міжнародні конкурси, такі як: ARD (Німеччина), Tromp (Голландія), Salzburg Marimba Competition (Австрія).

2.3 Жанрово-стильові та виконавські особливості Концерту для вібрафона з оркестром Емануеля Сежурне

Завданням цього підрозділу є осмислення того, яким є звукообразний універсум вібрафона, та на прикладі обраного твору відомого композитора виявити його семантико-технологічні можливості в плані розкриття потенціалу вібрафону як солюючого інструменту. Проблема самоідентифікації є наразі, по-перше, актуальною для сучасних перкусіоністів молодшої генерації України. По-друге, авторський стиль Емануеля Сежурне, провідного композитора сучасної Франції як уособлення певних тенденцій глобалізованої культури ХХІ століття, є маловивченим і тому гостро затребуваним в сучасному українському музикознавстві.

Затребуваність твору в аспекті його вивчення з боку науковців підтверджує широка популярність серед виконавців-перкусіоністів, як майстрів концертної сцени, так і обдарованої молоді в різних країнах світу. **Концерт для вібрафону з оркестром** Е.Сежурне є зразком блискучої інтерпретації жанру концерту в творчій практиці ХХ століття саме в царині інструментального сольного концерту за участі ударних інструментів. Дуже красива музика, насичена глибинним змістом в концепційному жанрі європейської традиції надає досліднику можливості осмислити історичний шлях вібрафону: від ансамблево-оркестрової до солюючої функції зі складною віртуозною партією, який зазнали в своєму розвитку багато інструментів симфонічного оркестру (зокрема, духової та ударної групи). Як правило, позначений шлях вирізнявся об'єктивними, повторюваними ознаками, а саме: *сконцентрованістю у часі, оновленням семантики музичного твору за рахунок тембрового трактування композиторами (авторами музики) та збагачення технології гри (завдяки виконавцям, подвижникам та пропагандистам цього інструменту) в різних*

країнах світу. При цьому специфіка композиторського мислення та жанрові умови слухацького сприйняття творів для вібрафону залишалася майже незмінними й були обумовлені рівнем професійного оволодіння в системі виконавської освіти країн - світових лідерів у творчій практиці перкусіоністів.

Розглянемо жанрово-стилістичні особливості обраного твору французького Майстра в аспекті проблем розуміння виконавцями музичної драматургії циклу та її семантики (через рівні аналізу музичного тематизму, тонального плану, темброво-фактурних рішень, технічно-віртуозних можливостей інструменту тощо). Критерієм аналізу слугують поняття «внутрішньої та зовнішньої форми», опрацьовані в кандидатській дисертації Л. Шаповалової [11] та розкриті на новому матеріалі зі спеціальності «ударні інструменти».

Надзавданням пропонованого аналізу є виконавський погляд на трактування видатного твору, вельми популярного серед сучасних перкусіоністів світу, концепції та виконавських труднощів, про що свідчать численні виступи концертуючих виконавців та наявність записів інтернет-ресурсах. Оскільки цей твір є в репертуарі автора дослідження, аспект інтерпретації є провідним та відповідним профілю спеціалізації магістра.

Перша частина. Тема вступу складається з обігрування домінантової гармонії: мелодизованої в партії струнних, та квінто-актавних співзвучь у віброфона. Після кількох завислих кадансів встановлюється тонічний органний пункт і починається експозиція. Тема звучить як вільна імпровізація на різноманітних мелоформах, які сполучаються між собою на тлі остінатного супроводу оркестру. Окремо слід вказати на роль метроритму: жоден ритмічний малюнок не співпадає з 20-ти тактовим викладенням теми. З точки зору темброво-регістрового забарвлення тема відрізняється широким діапазоном та розмаїттям

фактурної концентрації. Друге речення звучить в більш нижньому регістрі, хоча розвиток знов повертає тему мелодії у другу октаву, відбиваючи її лірико-піднесений характер.

Середній розділ (бемольна сфера тональностей) драматизує висхідну тему, набуваючи екстатичного звучання, що досягається партії мікрофона 32-ми тривалостями в складних метроритмічних умовах. Емоційна напруга в кульмінації стримується синкопованим супроводом оркестру із знайомим секундовим мотивом. А віртуозні злети та падіння тематичних блоків віброфону нагадують асоціативний плин мрій, закоханості у життя, «легкість дихання» і політ душі щасливої людини.

Реприза позначена поверненням основної тональності Ля-мажор: тут відбувається скорочення масштабів розгортання тематизму та трансформація теми мелодії шляхом кристалізації основних ледінтонацій, які начебто випрямленні, більш пісенні, кристалічні, висвітленні. Таким чином, тричастинна форма має хвильову драматургію розвитку і нагадує цим лірико-психологічні поеми композиторів-романтиків.

Друга частина (Mouvement) відкривається на максимальній гучності в партії оркестру стрімким рухом пасажів зверху вниз (мі-бемоль 3-ї октави - ре-бемоль великої октави). Примножене на акордовий каданс падіння утворює тематичний комплекс – типовий образ жанру токати, втілений засобами віброфону та струнного оркестру. Ця частина найбільш віртуозно розкриває технічні можливості інструменту з фантастичного боку. Фактура складається як синтезований тематизм моторно-танцювального руху в темпі престо. За семантикою - це вихід молодої енергії у світовий часопростір без рефлексій та конфліктів з оточуючим світом. Звучання віброфону вражає калейдоскопічними змінами та мотивними трансформаціями образу токати.

Середній розділ містить співставлення з пристрасним образом квазі-танго, що вносить в загальний образний стрій твору елемент

демократизації музичної мови, ностальгічну інтенцію. Повернення в репризі другої частини вихорної токати сприймається як повернення «до себе». Втім є і кода, бо починалось все з ліричних рефлексій струнної групи, до якої долучався віброфон. І на цьому «суголоссі» двох рівноправних партнерів і завершується концерт Е. Сежурне.

Виконавський погляд на партитуру цього твору свідчить, що композитор володіє усім арсеналом потенційно можливих вразових засобів віброфону як солюючого інструменту. Це, в свою чергу, засвідчує його майстерність як виконавця, оскільки відомі творчі досягнення Е. Сежурне як виконавця - перкусіоніста. Складнощі пов'язані з проведенням складних тематичних фактурних комплексів в дуже швидкому темпі, з задіянням широких стрибків, приходів різних регістрів в межах однієї теми, або функція розділу. Твір - досить масштабний і психологічно, і технічно: він потребує від свого інтерпретатора чималих зусиль, психологічної зрілості та розуміння законів сучасного композиторського письма.

За проведеними аналітичними спостереженнями зробимо деякі **узагальнення**.

Складові *внутрішньої форми* проаналізованого музичного твору розкривають авторські інтенції через образну систему, її втілення в музичному тематизмі та віддзеркалення виконавцем вже як власного досвіду, «присвоєння чужого тексту».

1) Загальна концепція твору тяжіє до одного з усталених в європейській культурі *жанровій моделі* – **симфонічна драма-поема** для солюючого інструменту (на кшталт симфонії «Чайльд Гарольд» Г. Берліоза для солюючого альту; Концерт-симфонія для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва).

2) Семантика тембру є розмаїтою та різнобарвною : від космічних пасторалей та звучання з багатими регістровими переходами та контрастами в діалогічній системі спілкування «tutti-soli». Найбільш характерними семантичними планами є наступні:

лірико-рефлексійний, що уособлює голос ліричного героя (можливо також і голос Автора);

драматичний – образ зовнішнього світу, який несе загрозу людському існуванню;

жанрово-рухливий – характеризує вихід ліричної свідомості героя з рефлексійного стану в активну форму самовираження;

пейзажно споглядальна, або *лірично-поміркована*, в якості контрапункту до основної лінії внутрішньої драми.

3) Нами визначено специфіку драматургії циклу Концерту як типову для творчої практики ХХ століття. Хоча й не без впливів надбань музичного романтизму: це – медитативна модель «роздум - дія»; за композиційним принципом - редукований (камерний) варіант сонатно-симфонічної моделі жанру – з двох частин: повільна перша та жваво-активна – друга.

Отже, композиція твору двочастинна: перша з них присвячена показу переживань глибокої тонкої натурилюдини (Філософа, або Поета). Тому ініціальна частина драматургіє не є драматичною. , як це було в концертах віденського класика Л.Бетховена, або романтичних концепціях інструментальних скрипкових концертів Й. Брамса, П.Чайковського та інших композиторів-романтиків. Скоріше, перед нами - витвір з авторською концепцією, що наближена до новацій ХХ століття – творів з філософською, медитативно-монологічними інтенціями. Назвемо цю образну сферу сюжетно-подієвої інтонаційності «гамлетовським питанням: *бути чи не бути?*» (як подолати кривду світу, власті сумніви та роздвоєння?). Вона співвідноситься з лінією рефлексійного симфонізму

симфоністів XX століття (насамперед, для українського слухача Д. Шостаковича та Б. Лятошинського); пізніше ця тенденція підхоплена українським відродженням 70-х років XX століття в творчості Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Валентина Бібіка.

Друга частина циклу – як вихід з духовного розладу людської душі у зовнішній світ реалій здорового буття молодості (семантичне поле homo agens). За жанровою семантикою це – *токата* (умовно), примножена на інтенції остінато та приваблива стихія танцювальності (середній розділ – *танго* як символу пристрасного кохання).

Виконавські особливості сольної партії вібрафону

При грі на звуковисотних ударних інструментах зворотний зв'язок, заснований на **зоровому** контролі за функціонуванням компонентів виконавського апарату, є провідним, особливо на етапі становлення і придбання основних виконавських навичок. У зв'язку з цим ми розглянемо один з аспектів виконавського сприйняття в процесі гри (як фактор регуляції ігрових рухів) – 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. Від цього прямо пропорційно залежить і ступінь виконавської майстерності.

Гра на звуковисотних ударних інструментах передбачає пересування компонентів виконавського апарату в просторі з великою амплітудою зсувів. Можна розрізнити три основні функції вестибулярного апарату виконавця на звуковисотних ударних інструментах: по-перше, він встановлює відстань від музиканта до інструменту; по-друге, сприймає і запам'ятовує горизонтальне положення пластин (ксилофона, вібрафона, марімби, дзвіночків) або мембрани литавр; по-третє, визначає висоту

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 і конструктивних особливостей інструментів. 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, марімбі і 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. 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, марімбі, ксилофоні та літаврах, коли ігрові точки досить віддалені один від одного, але при цьому положення виконавця залишається сталим. В такому випадку зміщення в просторі компонентів виконавського апарату слід орієнтувати по відношенню до виконавця, а не

до інструменту. 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, прямопропорційна. З огляду на цю обставину, можна уникнути неточності в попаданні по пластинах під час виконання гаммообразних пасажів. У процесі роботи над музичним твором, вивченням інструктивного матеріалу або створенням операційного арсеналу технічних засобів дії музиканта автоматизуються, стають компонентом певних виконавських навичок. Зрозуміло, руховий контроль за діями музиканта страждає неточностями і не може бути достатнім. Тому тонкі корекції просторових зсувів рук здійснюються за допомогою зору. Синтез аудіомоторних, зорових і пропріоцептивних корекцій дозволяє музикантові з високою швидкістю і точністю оперувати діями виконавського апарату, спрямованими на звуковидобування і звукоутворення.

Іншим, не менш важливим каналом зворотного зв'язку, що забезпечує точність ігрових рухів, є **відчуття, які базуються на слуховому і зоровому сприйнятті**. Їх можна розділити на два типи:

- рухові — як результат відносно статичної та динамічної роботи компонентів виконавського апарату;
- чутливі — як результат механічного впливу пальців на поверхню вібратора, маніпуляцій пальців при грі.

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

При грі на інструменті увага виконавця концентрується, як правило, на слуховому і зоровому контролі. Відчуття, які не базуються на слуховому і зоровому сприйнятті, як би відходять на другий план. І тому їх тренування слід проводити, вправляючись в ігрових діях без звукоутворення, на спеціальних "глухих" тренажерах.

Гра на звуковисотних ударних інструментах передбачає широкий діапазон моторної поведінки. Наприклад, при переході від гри одиночними ударами до двійок і від двійок до тремоло віддробками², 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 - парадидлах³.

Відчуття ритму, важливого елемента виконавства на звуковисотних ударних інструментах, в своїй основі має моторну природу. "Послідовність слухових стимулів викликає 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" – пише Б. Теплов [10, с. 276]. 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 має перш за все проявлятися в тому, що сприйняття музики абсолютно безпосередньо супроводжується тими чи іншими руховими

² 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.).

³ Ритмічні комбінації, засновані на чергуванні одиночних і подвійних ударів.

реакціями, які більш-менш точно передають часовий хід музичного руху або, кажучи іншими словами, сприйняття музики має активний слухомоторний характер» [там само, с. 278].

Отже, без музики почуття музичного ритму не здатне ні пробудитися, ні розвиватися. Отже, музична обдарованість тісно пов'язана з музичною моторикою і не може бути від неї абстрагована.

Висновки до Розділу 2

Історичний огляд розвитку жанру концерту для ударних інструментів, до складу яких входить вібрафон, надав підстави для наступних узагальнень.

1) По-перше, пізніша, порівняно з іншими інструментами, поява концертів для ударних інструментів, має об'єктивні історичні причини.

2) По-друге, специфіка ударних інструментів обумовила слухність поділу ударних концертів на такі, що мають лише один солюючий інструмент (їх меншість) й ті, що мають кілька солюючих інструментів (їх більшість). Однак майже незалежно від кількості інструментів, в абсолютній більшості випадків виконавець-соліст – один і по чергово грає на багатьох інструментах ударної групи.

3) По-третє, концептуально концерти для ударних інструментів можна розділити на такі, в яких соліст протиставлено оркестру (тоді в його складі може не бути ударних інструментів), і такі, що спираються переважно на взаємодію соліста й оркестру, хоча віртуозність партії соліста всебічно підкреслюється (до оркестру входить значна кількість виконавців-ударників, які грають на 10-15 різних інструментах).

4) По-четверте, специфіка кожного окремого ударного інструмента значною мірою визначає характер твору: концерти для литавр переважно агресивно-сильні, «чоловічі», а концерти для вібрафону частіше містять ліричні місця).

5) По-п'яте, концерти для ударних інструментів частіше, мабуть, ніж інші, спираються на синтез різних музичних культур (Захід-Схід) і стильову синергію (академічне і неакадемічне мистецтво). Це можна пояснити значенням ударних інструментів і ширше ритмічного начала в джазі та естрадній музиці, звісно, пам'ятаючи і про трансформацію вагомості риму у класичному музичному мистецтві з початку XX століття.

Отже, Концерт для вібрафону Е. Сежурне є видатним твором в даному жанрі, що засвідчує його популярність серед виконавців різного віку та статусу в майже усіх провідних школах виконавства на ударних інструментах (в чому можна переконатися, передивляючи записи на просторах інтернету).

ВИСНОВКИ

I. У магістерській роботі шляхом вивчення історіографії, присвяченій вібрафону, та аналітичним спостереженням доведено наступні позиції новизни отриманих результатів в процесі розкриття автором теми дослідження:

- жанрово-стилістичні особливості Концерту для вібрафону розкривають природну органіку інструменту в межах оригінальної авторської концепції твору лірико-драматичного змісту, на кшталт класико-романтичних творів з драматичною колізією образу людини, яка пізнає себе і світ (Л. Бетховен, Г. Берліоз, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, П. Чайковський);

- вібрафон як сольний інструмент вирізняється тим, що має не тільки унікальний тембро-кolorистичний звучний голос симфонічного оркестру, але й потужний мелодичний первень, можливість акордового викладу та щільної багатошарової фактури, що наближує *трактування сольної партії вібрафону до фортепіано*;

- трактовка жанру сольного інструментального концерту відповідає тенденції до *камернізації класицистичного циклу* тричастинної структури («швидко – повільно – швидко»), однак музична драматургія твору тяжіє до рефлексійного способу своєї будови. Іншими словами, відображення образу ліричного героя ототожнюється з образом автора (за принципом «Я – Світ»). Тож діалогічність взаємодії з рефлексією, тому класицистська перша частина уникається, і залишається двочастинність «повільно – швидко»;

- інтерпретаційний акцент, наданий у дослідженні в досить фрагментарно-суб'єктивному вигляді, становить перспективу подальшого дослідження стосовно творчості для вібрафона не лише французького композитора Е. Сежурне, але й інших представників композиторських шкіл Західної Європи та України.

II. Складові зовнішньої форми концертного твору Е. Сежурне з точки зору слухацького сприйняття.

1) Домінує гендерний підхід, оскільки інтерпретацій виконавців-чоловіків та жінок-перкусіоністів відрізняються (іноді принципово). **Маскулінний** тип (на прикладі виконавських версій кількох харизматичних перкусіоністів) вирізняється *акцентуацією сили та напруги звучання* («картини світу» відповідна чоловічому сприйняттю світу через образ інструменту). Це відображається завдяки динамічним контрастам, на ґрунті підключенню візуалізації – яскравої театральної поведінки на сцені. Як наслідок, у чоловіків-концертантів народжується імідж Артиста, який перебуває в аурі *Естетики Гри*.

Фемінний тип виконання – зовсім інший: більш ніжний, поетичний. Іноді споглядально-зображальної функції інструментального відтворення фарб та світотіней (соно-сфера вібрафона) дозволяють визначити в якості магічного, потойбічного інструментального звучання.

Безумовно, створена авторська концепція Е. Сежурне (що будується на протиставленні, осмисленні конфлікту людину і світу, який врешті-решт долається) нікуди не зникає. Втім сприйняття твору постає в тонких планах психологічного виміру, з етичним наповненням філософського підтексту (без жорстких контрастів – з тяжінням до гнучких звукових переходів). Звучання вібрафону набуває ознак кришталісної чистоти, аж до зникання в тиші. Тиша є семантичною складовою фемінних концепцій, наприклад, у виконавиці Джулії Тан (з камерним оркестром Сінгапуру).

Розмірковуючи щодо перспектив жанру концерту для ударних інструментів, вочевидь, можливо говорити про подальше зростання його популярності: попри значне число концертів для ударних, безумовно, їх кількість поступається концертам для більшості інших інструментів. Також можна прогнозувати подальше розширення спектру тембрів, які залучатимуться композиторами в концерти для ударних інструментів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко О. (2020). Творчість композиторів-перкусіоністів кінця XX – початку XXI ст.: жанрово-стильовий та виконавський аспекти : Магістерська робота. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. 62 с.
2. Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Каравела, 1999. Вип. 4. С. 3–16.
3. Игнатченко Г. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Наук. Світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
4. Ракочі, В. О. (2021). Вплив інструментальних партій на трансформацію концертності в «Священних симфоніях» опус 6 Генріха Шютца. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*, 35/5, 22–28.
5. Kokhanyk, I. 2009. Interaction of genre and style in modern music: from «dialogue» to «polylogue», or notes on the shores of postmodern music. In: *Genre as a category of musical creativity. Scientific Bulletin of the National Mu*
6. Коханик И. (2013). Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі* : зб. статей. Київ/Дюссельдорф, Вип. 45. С. 68-93.
7. Ніколаєвська Ю. (2021). Homo interpretatus у музичній культурі XX-XXI століть. Харків. 435 с.
8. Ракочі, В. О. (2020). Концертність та її трансформація у П'ятій–Шостій книгах мадригалів Клаудіо Монтеверді. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16(2), 75–82.
9. Рогаль-Левицкий Д. (1953). Современный оркестр. Т. 2. М. 402 с.

10. Теплов, Б. (1947). *Психология музыкальных способностей*. Москва : АМН СССР, 335.
11. Шаповалова Л.В. (1987) О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. канд. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 24 с.
12. Blades, James. (1992). *Percussion instruments and their history*. Westport, Conn.: Bold Strummer LTD.
13. Cage, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
14. Denisov, E. (1982). *Udarnyye instrumenty v sovremennom orkestre*. Moscow : Soviet composer, 255 [in Russian].
15. Kurtz, Michael (1992). *Stockhausen: A Biography*. Translated by Richard Toop. London: Faber and Faber.
16. Laurie, Timothy (2014). Music Genre as Method. In: Cultural Studies Review. 20 (2). <https://doi.org/10.5130/csr.v20i2.4149>
17. Moeller, S. (1925). *The Moeller book: the art of snare drumming*. New Jersey : Ludwig Drum, 85.
18. Nazaikinsky, E. 2003. Style and genre in music: textbook. manual. 248 p.
19. Piston, Walter. *Orchestration*. (1969). London: Victor Gollancz LTD.
20. Roeder, M. T. A. (1994). *History of the Concerto*. Portland, Or.: Amadeus Press.
21. Pekarskiy, M. (1983). *Muzyka dlya udarnikh instrumentov*. Moscow : Soviet music, 108 [in Russian]
22. Pukhnachev, Yu. (1974). *Zagadki zvuchashchego metalla*. Moscow : Science, 127 [in Russian].
23. 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].

24. Rosauero Ney. Marimba Concerto I. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=LPYSUWdIriE>
25. Samson, J. (2012). Genre. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Accessed March 4, 2012. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>
26. Stevens, L. Method of Movement for Marimba: with 590 exercises. Retrieved from <http://www.marimba.it>
27. Espie Estrella, Music of the 20th Century (2018) Retrived from <https://www.liveabout.com/music-instruments-and-innovations-2456617>
28. Lynne Gagné, A Short History of Orchestral Percussion (2003) Retrived from <http://www.scena.org/lsm/sm9-3/histoire-en.htm>
29. Christian Merlin, Au coeur de l'orchestre (2012)
30. Centre d'arts orford Retrived from <https://web.archive.org/web/20121205073249/http://www.arts-orford.org/description2012/professeurs/emmanuel-sejourne>
31. Smith, Dough (2011). ProQuest Dissertations and Theses. "A guide to composing works for voice and marimba intended for a single performer" Retrived from <https://archive.ph/20130808111416/http://udini.proquest.com/view/a-guide-to-composing-works-for-pqid:2443998741/>
32. Pytheas Center for Contemporary Music Retrived from <http://www.pytheasmusic.org/sejourne.html>
33. The 20th and 21st centuries Retrived from <https://www.britannica.com/art/percussion-instrument/The-20th-and-21st-centuries>