

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

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

**ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ МАРИМБИ Н. РОЗАУРО:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

**Магістерська робота
Сі Цзячжень**

**Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
Ніколаєвська Ю.В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело _____

Сі Цзячжень



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ. (ОГЛЯД).....	6
1.1 Історичний аспект формування репертуару для ударних інструментів.....	7
1.2 Огляд жанрів та стилів в музиці для ударних у другій половині ХХ ст.	11
Висновки до Розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ МАРИМБИ НЕЯ РОЗАУРО: ЖАНРОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ	
2.1. Загальний огляд творчості.....	18
2.2. Концерт №1 для маримби з оркестром: композиторський задум та інтерпретація.....	22
Висновки до Розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

ВСТУП

Актуальність теми. Протягом ХХ століття інтерес до ударних інструментів незмінно зростає. У зв'язку з їх академізацією та масовим використанням у різних жанрах різними композиторами актуальним є розгляд функцій такого інструменту як маримба. Довгий час ксилофон та його різновиди використовувалися лише у етнічному музичному жанрі, але у минулому столітті з'явилися навіть спеціальні класичні твори, написані з урахуванням використання звуків, що видаються цими інструментами. Так ксилофони стали одним із музичних інструментів, що входять до симфонічного оркестру. Існують навіть оригінальні ансамблі, які використовують як інструменти винятково ударні, у тому числі і ксилофони.

Цікавим є й те, що відомо достатньо небагато оригінальних творів для маримби великих та жанрів, тому серед значного числа композиторів, які писали для маримби, на особливу увагу, на наш погляд, заслуговує особистість Нея Розауро. На його офіційному сайті [] міститься багато матеріалів з його творчості, зокрема біографічні, записи окремих творів, публікації про прем'єри тощо. Присвятивши себе мистецтву музикування на ударних інструментах, бразильський композитор і перкусіоніст є без перебільшення культовою фігурою в колі виконавців-перкусіоністів. Його концертна та педагогічна діяльність спрямована на подальший розвиток маримби та її популяризацію в музичних колах усього світу, тому творчість Нея Розауро набуває непересічного значення у процесі сучасного розвитку цього інструменту.

Мета дослідження – виявити основні риси творів для маримби Н. Розауро та специфіку їхньої виконавської інтерпретації.

Мета зумовила вирішення наступних завдань:

- окреслити шляхи розвитку інструменту та формування оригінального репертуару;
- позначити специфіку творчості для маримби у другій половині ХХ ст.;

- проаналізувати твори для маримби різних жанрів Н. Розауро;
- здійснити порівняльний аналіз виконань Концерту для маримби з оркестром Н. Розауро.

Об'єкт дослідження – еволюція інструменту маримби в межах академічної традиції. **Предмет** дослідження – стиль творчості для маримби Н. Розауро.

Матеріал дослідження – нотний текст Концерту для маримби з камерним оркестром Нея Розауро, виконавські версії Евелін Гленні, Тамойя Аоморі та авторська; мініатюри (Три прелюдії, «Сутінки після дощу», «Ритм танок»); циклічні форми: сольні сюїти, варіації; соната та ансамблеві твори за участю маримби Н. Розауро. Оглядово долучені твори Ching Cheng Lin, С.Головка, Тошіро Маузумі, Claudio Santangelo та ін.

Методологія дослідження. В роботі залучені такі наукові методи:

- *історичний* – у зв'язку з визначенням творів для маримби в процесі розвитку музичного мистецтва;
- *жанровий* – в аспекті вивчення вибраного та інших творів композитора;
- *стильовий* – у зв'язку з вивченням композиторського і виконавського стилів Н. Розауро;
- *системний* – при спробі цілісного аналізу творчості для маримби Н. Розауро;
- *інтерпретаційний* – в аспекті порівняльної інтерпретології.

Теоретична база. Творчість для маримби викликає жвавий інтерес музикантів, дослідженню присвячені і великі монографії, і невеликі статті. У дослідженні залучені джерела за такими напрямками:

- *історія розвитку інструменту та органологія* – В. Котоньський [5], Дж. Блейдс/ J. Blades [15], К. Бобо/ K. Bobo [16], Х. Бреннер/ Helmut Brenner [17], А. Сіроне [18], Elizabeth DeDecker [19], Bartm Hopkin [21], К. Кеснер/ K. Kastner [23], А. Кеїко [24], Maguraushe Wonder [26], С.Муссер [29], .

- *специфіка гри на маримбі та інших ударних інструментах* – О. Андрєєва [1], В. Біберган [3], К. Купінський [8], Д. Лук'янов [7–8], О. Михайленко [9–10], Ма Цяньцян [42], М. Пекарський [12], В.Снегирьов [13], І. Стойко [14], D.Gronemeier [20], Meyer E. [28], Narkong Anant [30], Wesley Brant Parker [31]; Benjamin N.Reimer [33], Southcott Jane [36], Duane Thamm [38], Trail Shawn [39],

- *творчість Н. Розауро* – А. Лазовський [6], Lian Wan-Chun [25].

Також залучені матеріали сайтів професійної спільноти перкусіоністів [32], інші інтернет-джерела [24; 27; 34; 35; 41].

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з досвідом систематизації творчості для маримби Н. Розауро та виконавського аналізу окремих опусів.

Практична значимість отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використанні при підготовці молодих виконавців, а також як матеріали курсів «Історія виконавства на духових та ударних інструментах», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури».

Апробація. Результати роботи були викладені у доповіді на конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, основної частини та Списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ. (ОГЛЯД)

Стосовно дослідження маримби можна сформулювати декілька напрямів. Так, їй присвячено окремі розділи у посібниках та монографіях з історії ударних інструментів [9; 15; 23; 24] та структури сучасного оркестру [1; 3; 5;]. Окремо розвиваються школи гри на маримбі [8; 13; 14; 20]. Також маримба є об'єктом сучасних досліджень, які напрацьовують нові методи та методики, описують нові знання щодо органології, фокусуються на поглибленні знань щодо окремих етнічних варіантів, окреслюють шляхи трансформацій ударних інструментів, їхньої участі у сучасних мистецьких процесах.

Слід виокремити й статті, що окреслюють методики гри на інструменті, зокрема новітні. Так, колектив авторів статті [39] описують неінвазивне розпізнавання та керування жестами для тону ударних інструментів. Зокрема вказується на можливість підзвучок, що розширює можливості традиційних акустичних інструментів із сенсорними технологіями, які фіксують тонкі цифрові та складні аспекти людської діяльності. Вдаючись до інвазивних модифікацій основного акустичного інструменту, автори працюють над тим, щоб зберегти технічну цілісність акустичний інструмент і методи звуковидобування під час під'єднання до комп'ютера за допомогою сенсора Kinect, що надає нових можливостей для імпровізування на маримбі.

Деякі автори вдаються до системного опису творчості для маримби в межах однієї культури. Так, Wonder Maguraushe [26] в межах дисертаційного дослідження описує сучасний стан практики виконання музики для маримби у Зімбабве. Робота також містить історичний огляд, а потім опис зародження та розвитку у етнічному контексті відносно нової традиції, її популяризації та появи професійної маримби у Зімбабве. Також в

дисертації йдеться про життєві шляхи виконавців на маримбі, надається аналіз традиційних та сучасних творів, аспекти виготовлення інструментів та педагогіки. Автор вважає, що музика для маримби у Зімбабве презентує різні зміни, що торкаються як самого інструменту, так і його застосування в межах культурного туризму та на святах, що, безсумнівно, впливає на розвиток культурної традиції.

Ма Цзяцянь [42] вказує, що маримба має дуже красивий тембр і багату виразність, є ударним інструментом з художньою чарівністю і займає високе становище у професії ударника. Автор зазначає, що нині маримба є найбільш широко використовуваним ударним інструментом у світі та глибоко улюблена людьми. Проте вказує, що теоретичний аспект досліджень є досить вузьким. Тому для дослідження можливостей маримби у статті спочатку описуються деякі навички гри на інструменті, а потім досліджуються вираження емоцій.

Зокрема, з'являються статті щодо методичної та наукової діяльності Нея Розауро. Так, А. Лазовський, бажаючи познайомити читачів із методичними розробками композитора та перкусіоніста, звертається до низки статей та навчальних посібників, «що узагальнюють його педагогічний досвід» [6, с.111].

Можна зробити висновок, що не тільки сам інструмент, але й музико логічні студії навколо нього активно розвиваються.

1.1 Історичний аспект формування репертуару для ударних інструментів

Виходячи з різних досліджень наведемо етапи формування маримби як академічного інструменту.

Маримба, як відомо, відноситься до класу ударних ідіофонів, є спорідненим інструментом з вібрафоном та ксилофоном, має з ними загальну специфіку та алгоритм звуковидобування. Відмінність лише у

величині пристрою та, відповідно, у діапазоні та тембриці. Діапазон маримби (мається на увазі сучасна, так звана «оркестрова») налічує п'ять і більше октав (що набагато більше, ніж у ксилофона), вона відрізняється значним збільшенням розміру клавiш, а також резонаторів. Клавiші (розташовані подiбно розташуванню чорних і бiлих клавiш роялю) представляють собою ряд дерев'яних брусків рiзної величини, налаштованих вiдповiдно до хроматичним звукорядом. О. Михайленко [9] вказує на той факт, що резонатором для маримби, за аналогiєю з ксилофоном, є металева (рiдше – дерев'яна) трубка, що розташовується безпосередньо пiд звучною клавiшею, шляхом вертикального крiплення. Звуковидобування при грi на цьому iнструментi досягається за допомогою удару по поверхнi клавiшею спеціальними паличками – малетами (percussion mallets) з обмотаним ниткою головками (рiдше зустрічаються з гумовими головками), iхня кiлькiсть коливається вiд 2 до 6. Основний принцип гри на маримбi полягає в точному чергуванні ударiв обох рук. Основний штрих – стаккато, марка то, звучання пластинок продовжується за рахунок виконання прийому тремоло, яке застосовується також при грi штрихом деташе і легато. Взагалi маримба є технічно рухомим iнструментом. На ньому добре вiдтворюються гамоподiбнi пасажи, арпеджiо, широкi iнтервальнi стрибки, мелодiйнi прикраси, подвiйнi ноти, тремоло та глiсандо.

Зупинимось твори на «Навчальнiй серiї» Н. Розауро, в яоркемих книгах з якої вiн торкається техніки гри на маримбi, викладаючи власнi iнновацiї. Зокрема, у роботах «Вступнi теоретичнi та практичнi вправи з гри двома паличками», «Десять вступних вправ для перкусiї», «Етюдi та п'єси для вiброфону». А. Лазовський слушно вiдмiчає, що вправи «Розауро розробив для щоденних занять над рiзними видами техніки та для вдосконалення навичок читання з аркуша» [6, с.113]. Наприклад, як зазначає дослiдник, «Головною метою першого є розвиток кiнестетичної пам'ятi у процесi гри на iнструментi. У другий роздiл Розауро включив Дванадцять

етюдів, складених у різних тональностях та відпрацьовують певні прийоми гри» [там само].

Щодо історичної динаміки, то варто розуміти, що маримба не одразу стала універсальним ударним інструментом, процес її зародження та подальшого розвитку тісно взаємопов'язаний з культурою декількох етнічних африканських культур. До того ж маримба на початку ХХ ст. природним чином «емігрувала» до Латинської Америки (у зв'язку із міжнародними гастролями оркестру маримбістів). Найбільш достовірним прийнято вважати думку про походження інструменту саме на території африканського континенту. Як зазначає А. Горохов в книзі «Музпросвет: Гріот Західної Африки» [4], маримба є вдосконаленою моделлю традиційного народного африканського інструменту балафону, характерному для більшості країн Африки: Мозамбик, Ангола, Чад, Сенегал, Малі, Малаві, Камерун, республіка Конго, Гамбія, Бенін, Гамбія тощо. Як свідчить М. Пекарський [12], після формування записів латиноамериканської та популярної класичної музики на маримбі, мистецтво виконання на даному інструменті стали доступними широкому загалу Північної Америки і Європи. Величезний резонанс призвів до великої популярності інструменту, поступового освоєння та удосконалення, як і техніки гри на ньому.

Як зазначає Х.Бреннер [17], на сьогоднішній день існує 4 основні різновиди маримби, які різняться за діапазоном:

1. Чотири октави - від «до» малої октави до «до» третьої октави
2. Чотири і $\frac{1}{3}$ октави - від «ля» великої октави до «до» третьої октави
3. Чотири і $\frac{1}{2}$ октави - від «фа» великої октави до «до» третьої октави
4. П'ять октав - від «до» великої октави до «до» третьої октави.

Четвертий різновид маримби є зразком повноформатного інструменту, за рахунок використання п'яти октавного діапазону, і в колі музикантів вельми регулярно іменується «концертної».

Цікавим є той факт, (на це вказує К. Kastner [23]), що на даний момент існує поки лише один повноцінний посібник по грі на маримбі, проте зачіпає він виключно аспект постановки, винайденої безпосередньо самим автором. Автор зауважує, що на даний момент мають місце три види основних постановочних технік: «традиційна», постановка Гарі Бертона і, безпосередньо, постановка Стівенса.

Ней Розауро у своїх методичних працях удосконалює принципи постановок, хоча й не претендує на суцільне авторство. Так, А. Лазовський пише: «Пошук найефективнішого способу утримування у долоні двох паличок, що дозволяє позбавитися стороннього шуму при взаємному терті рукояток молоточків, а також добитися максимальної незалежності молоточків один від одного, особливо при виконанні однією рукою різних тремолоючих рухів, що призвело до створення своєї власної теорії. Її основи він виклав у статті “Crossing Grip Extensions” (1998). У 2011 році в мережі Інтернет з'явився авторський відеокурс “Ney Rosauru Extended Cross Grip Lesson Series”, в якому Розауро описував і теоретично обґрунтовував актуальність своєї методики та пропонував безліч вправ щодо її практичного освоєння [6, с.114]. Зміни традиційної постановки Бертона, на думку музиканта, відбуваються завдяки тому, що «долоні під час гри повинні знаходитися не в строго горизонтальному положенні по відношенню до клавіатури, як у Бертона, а в похилому, злегка розгорнутому убік. При цьому великий палець повинен вказувати нагору, як у постановці Стівенса. Така позиція дозволяє великому пальцю, ковзаючи вгору і вниз, задавати внутрішньому молотку широке дугоподібний рух, абсолютно незалежний від зовнішнього молоточка» [6, с.114–115]. Названа стаття Н. Розауро [35] містить детальні настанови та надрукована на професійному сайті перкусіоністів. Перевага власного підходу, за словами автора, полягає у наступному: Переваги своєї техніки Розауро бачить у наступному:

«1. Постановка є природною для рук та легкою в освоєнні.

2. Постановка універсальна - вона може бути застосована при грі на маримбі, вібрафоні, перкусії та будь-якому іншому ударному інструменті.

3. Пропонована техніка не обмежує динамічні можливості інструменту, дозволяє досягти бажаної сили та твердості звуку без стороннього шуму.

4. Постановка дозволяє без особливих зусиль відпрацьовувати кругові та обертальні рухи, виконувати однією рукою тремоло зі зміною відстані між тремольованими звуками, а також всілякі види арпеджіо.

5. Пропонована техніка, порівняно з постановкою Бертона, дозволяє молоткам бути більш незалежними один від одного та чуйними на рухи пальців» [35].

Узагальнюючи, можна сказати, що вся діяльність Нея Розауро направлена на те, щоб маримба звучала по-сучасному, яскраво і повноцінно.

1.2 Огляд жанрів та стилів в музиці для ударних у другій половині ХХ ст.

Оркестрові та сольні функції маримби, можна сказати, розвивалися паралельно. Інструмент наразі представлений в симфонічній музиці (вперше – в творчості Л. Яначека в операх «Енуфа», «Катя Кабанова») та Д. Мійо, який є автором Концерту для маримби, вібрафона і оркестру, з'являється Салмигондис (для всіх ударних) П. Пті, де одну з партій доручено маримбі. До числа найбільш значущих творів того часу слід віднести опуси Б. Роджерса, Д. Мійо, Е. Вілла-Лобоса та ін. Поступово новий інструмент все частіше привертає до себе увагу провідних виконавців, а також композиторів.

Одним з значних творів першої половини ХХ ст. (воно вважається чи не першим концертним твором у ХХ ст.), який вплинув на наступні твори для маримби, є Концертно Пола Крестона¹ (1940), яке було присвячене

¹ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=x5-EvmXuW_k

Ф. Петрідес та написано на замовлення. Виконавцеві хотілося презентувати наявні віртуозні можливості і композитор яскраво подав в партитурі маримбу, відтінив її на тлі звучання оркестру. Солюючий інструмент звучить майже завжди над оркестром, контрастуючи за звучанням. Концертино являє собою традиційний тричастинний цикл. Перша частина («Енергійна») побудована на складних ритмах, хоча містить й ліричні теми; II ч. («Спокій») містить перегукування маримби та флейти, що є цікавим колористичним ефектом. З технічної точки зору на маримбі граються акорди (завдяки спокійному темпу); III ч. побудовано на скерцозному інтонаційному матеріалі. Цікаво, що в Концертино немає окремих каденцій соліста, але весь твір пронизаний надзвичайною віртуозністю і соліст майже ніколи не відпочиває, що дійсно робить цей твір презентаційним у плані репертуару для маримби.

Друга половина XX століття відзначається як період активного створення сольного репертуару маримби. Це визвано тим, що її звуковий діапазон настільки широкий, що вона звучить як повноцінний інструмент та може відтворювати музику, як повний оркестр. Особливого значення в цей набуває творчість концерт гватемальського композитора індіанського походження, одного з найважливіших композиторів Латинської Америки кінця XX століття Дж. Сармієнтоса [22]. Він з дитинства був вундеркіндом у гри на маримбі і ще дитиною написав кілька коротких п'єс для цього інструменту. На його творчість мали вплив французькі композитори та авангардисти (зокрема, Яніс Ксенакіс, Г. Кауелл, П. Булез), що увиразнено в його зрілій творчості. Серед його творів є чимало яскравих опусів для маримби, зокрема останній Концерт №2, незавершений. Цікавим є той факт, що один з найвідоміших своїх творів – концерт – має посвяту етнографу та музикантові Віді Ченоует/ Vida Chenoweth [40], чия діяльність вплинула на популяризацію маримби не тільки в США, а й в усьому світі. Так, вважається, що вона є першою виконавицею поліфонії на маримбі та першою, хто зіграла на маримбі сольний концерт (Чикаго, 1956) та грала

концерти в США, Європі та Америці. Зокрема, 1959 у її виконанні прозвучав Концерт для маримби Р. Курки, 1961 – Концертіно для маримби П. Крестона. Якби не травма руки, безумовно, її діяльність продовжилася б, але й того, що вона здійснила, є достатньо для розвитку маримби як сольного інструменту. Концерт для маримби з оркестром №1 Дж. Сармієнтоса блискуче грають такі виконавці, як Кейко Абе, Matt Moore, Virgile Herberin.

Процес вкраплення маримби в терені сучасної європейської академічної музики активно продовжували всесвітньо відомі композитори, які в різний час творили оркестрові партії і сольні твори. Серед них: О. Мессіан («Преображення Господа нашого Ісуса Христа», «Франциск Ассизький»), Тору Такеміцу (Rain tree), Ф. Донатоні, К. Танака («Tales of trees»), Дж. Хігдон («Splendid Woods») І. Чен («Sounds of five»), Н. Живкович (два концерти для маримби з оркестром), М. Мозетіч (Концерт для маримби, фагота і струнного оркестру), А. Дойников (Florid-romance), С. Райх (Six Marimbas), К. Орф, П. Булез, Л. Беріо, К. А. Хартман, Х. В. Хенце, Б. А. Цимерман, Дж. Дракман, Е. Томас, Д. Масланка, Кейко Абе та ін.

Поступово з'являються нові твори концертного жанру для маримби. В історії музичного мистецтва так склалося, що саме інструментальний концерт став однією з форм вираження прогресивних ідей, вплинув на стильову спрямованість виконавців, збагачуючи засоби виразності та технічні прийоми гри. Значний за часом (чотири століття) період активного формування інструментального концерту засвідчує невичерпність його концептуального та виразного потенціалу. Часто саме твори концертного жанру (як об'єднання творів великих форм, у яких використовується поєднання соло інструменту та оркестру) найбільш яскраво представляють інструмент, виявляючи його можливості не просто як сольного, але і як концертного інструменту. З природних історичних причин (пов'язаних з технологією інструменту) здебільшого склалася практика виконання перекладів (особливо зручними виявилися скрипкові твори). Маримба як

інструмент концертної естради стала по-справжньому актуальною лише з середини ХХ століття.

Отже, друга половина ХХ століття – період активного створення сольного репертуару маримби. Серед найбільш відомих музикантів-перкусіоністів відзначимо кілька тих, хто справді прославився як виконавці на маримбі – Людвіг Альберт, Кейео Абе, Куніко Като, Богдан Бакану, Ней Розауро, Гордон Стаут, Жан Жеффруа, Роберт ван Сайз, Петер Сало, Лев Слеп, Fumito Nunoya.

У ХХІ ст. з'являються твори Ching Cheng Lin, С.Головко, Тошіро Маузумі, Claudio Santangelo та ін.

Зокрема, яскравим твором є дует Catching Shadows I. Тревіно² для двох маримб (грає разом з Майклом Беррітом), який існує й у версії для секстету ударних інструментів. Дует є колористичним та презентує звукові барви інструменту.

Унікальним по-своєму твором є «Симфонічна маримба»³ композитора Claudio Santangelo, який водночас є й виконавцем. Твір являє собою багато частинну композицію, яка охоплює великий спектр образності та можливостей. У виконанні автора маримба звучить як справжній повноцінний оркестр.

Достатньо відомим є три частинний концерт для маримби з симфонічним оркестром С. Головка⁴, який вчився в Україні, але виїхав та живе за кордоном. Твір представляє собою яскраву композицію, в інтонаційній сфері якої поєднані джазові та академічні мотиви, що надає звучанню інструменту сучасних барв. При цьому манера виконання та викладу є цілком академічною. II частина презентує маримбу як мелодійний ліричний інструмент. Кульмінація драматична, інструмент звучить повноцінно, багатотемброво. III частина – колоритний танок із залученням інтонацій латиноамериканської музики. Концерт є доволі віртуозним

² Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=7lktMLiKaes&ab_channel=ivandrums

³ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=lABbOOp_emA&ab_channel=ClaudioSantangelo

⁴ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=avTa4ssu0to>

(причому як I частина, Каденція до неї, III частина) і в цілому займає гідне місце у сучасному репертуарі. Цікавим є те, що маримба звучить над симфонічним оркестром (до речі, багато перегукувань маримби з іншими ударними інструментами), він зовсім не затьмарює її тембру та звучності.

Концертино Тошіро Маузумі (для ксилофону з оркестром, також виконується на маримбі) – найколеритніший екзотичний твір, побудований на інтонаціях японської музики та презентуючий сучасне звучання інструменту.

Цікавим досвідом є Концерт для маримби з духовим оркестром №3 «Notre Dame de Paris» Ching Cheng Lin⁵. Соліст грає шістьма паличками, що складає певну складність та презентує цей концерт як яскравий взірець сучасної виконавської техніки. В оркестрі є багато ударних інструментів, які звучать на контрасті. Виконавець повинен презентувати театр одного виконавця (в партитурі зустрічаються удари паличками одна об одну, спів оркестрантів). Концерт одночастинний, але складений з кількох великих розділів (контрастно-складена форма), кожний з яких присвячений сторінкам відомого мюзиклу та цієї драматичної історії, що лягла в його основу.

Серед інших творів, що складають основу репертуару для маримби у другій половині XX– на початках XXI ст. слід назвати декілька, написаних на замовлення оркестрів, зокрема, Концертна п'єса для маримби з оркестром Мориса Райта (замовлення Бостонського симфонічного оркестру). Такі твори одразу ж виконувалися, що й сталося у 1993 році (п'єса досі в репертуарі). Також слід назвати симфонію для маримби з оркестром «Заповіт» Ендрю Білла (2004), достатньо віртуозні концерти Акіра Іфукубе (1979), Е. Борроф (1981), одночастинний концерт Еми Лу Дімен (1991), Ліббі Ларсен (1992), Евана Хауза (1994), Томаша Свободи (1995), Марка Ланца Вайзера (1996), Девіда Лонга (1997), Еріка Івайзена (1999), Скота Бласко (2003), Ноа де Тейлора (2003), Майкла Найманна – для посиленої

⁵ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=jChaAWsaRSk>

маримби з оркестром (2006), Кейсі Канджелосі (2008), Фелікса Херрона (2015), Райана Елверта (2016), Е. Сежюрне (1985, 2001) та ін.

Висновки до Розділу 1

На основі вивченої наукової літератури щодо маримби в межах 1 розділу сформулюємо такі висновки.

1. Маримба відноситься до класу ударних ідіофонів. Устрій маримби ідентичний устрою ксилофона та відрізняється величиною самого інструменту і, як наслідок, значним збільшенням розміру клавіш, а також резонаторів. Найбільш достовірним прийнято вважати думку про походження інструменту на території африканського континенту. Маримба є вдосконаленою моделлю традиційного народного африканського інструменту балафону.

2. Зараз напрацьовано доволі багато наукової, науково-методичної, та методичної літератури, існують виконавські школи, хоча зазвичай практикуються дві основні постановки (Бертон та Стивенс), які, в свою чергу, розвиває та удосконалює Н. Розауро.

3. Починаючи з 1910-х років настає період освоєння і удосконалення маримби як інструменту, для якого писали композитори. Сучасна оркестрова маримба вперше була представлена в симфонічній музиці в творчості Л. Яначека та Д. Мійо (Концерт для маримби, вібрафона і оркестру). У другій половині ХХ століття позначається період активного створення сольного репертуару маримби в творчості О. Мессіана, Тору Такеміцу, Р.Донатоні, Танака, К.Орфа, П.Булеза, Л.Беріо.

У ХХІ ст. з'являються твори Ching Cheng Lin, С.Головко, Тошіро Маузумі, Claudio Santangelo та ін. Як видно з огляду, інструмент набуває сталого концертного статусу, майже кожного року (особливо у ХХІ ст.) з'являються нові концерти. Кожен з них презентує удосконалення та розвиток акордової техніки, деякі концерти пишуться одразу для гри

шістьма паличками. Взагалі майже всі концерти та концертні п'єси презентують маримбу як дійсно повноцінний, багатогранний, віртуозний (й водночас – ліричний) інструмент.

В переліку титульних творів ХХ–ХХІ ст. для маримби, присутні й твори виконавця та композитора Нея Розауро, до аналізу творчості якого ми переходимо в наступному розділі.

РОЗДІЛ 2

ТВОРИ ДЛЯ МАРИМБИ НЕЯ РОЗАУРО: ЖАНРОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

2.1. Загальний огляд творчості

Ней Габріель Розауро з дитинства (нар. 1952 року) грав на гітарі, мандоліні, басі і навіть з 12 років заробляв цим на життя у Ріо-де-Жанейро.

По закінченні композиторського та диригентського факультету Бразильського університету (Universidade de Brasilia), він вмів грати на фортепіано, скрипці, гобої, флейті, контрабасі та захопився ударними. Стипендія дала йому можливість навчатися далі у Німеччині (Вища школа музики Вюрцбурга, клас одного з найвідоміших професорів з мистецтва гри на ударних Зігфріда Фінка). Саме у Німеччині, за словами композитора, перед ним відкрився «абсолютно новий світ ударних інструментів» [цит. за 9, с.173]. Щоб розвивати власну техніку гри на маримбі, композитор склав «Suite Popular Brasileira» та Сонату для вібрафону та маримби. Сюїта побудована на контрастних частинах та втілює найвідоміші та найпопулярніші образи бразильської пісенної та танцювальної культури. Вже з перших творів Н. Розауро представ як знавець фольклору та композитор, який вміє заставити інструмент звучати колоритно та віртуозно. Соната являє собою класичний приклад жанру, але демонструє опанування композитором крупних форм.

Після повернення до Ріо-де-Жанейро, Ней Розауро працював в оркестрах та викладав у Музичній школі Бразилії (Escola de Musica de Brasilia), але продовжував вчитися (ступінь магістра отримав у Німеччині, 1985 року). Саме під час другого періоду навчання у Німеччині було створено один з найвідоміших на сьогодні його творів – Концерт для маримби та струнного оркестру, ор. 12. Прем'єра відбулася на випускному іспиті в авторському виконанні.

Викладацька діяльність Нея Розауро завжди займала велике місце в його житті, результатом чого стали посібники гри на малому барабані, маримбі та перкусії. Він працював не тільки у школі, але й у Федеральному університеті Санта Марії, де було відкрито факультет ударних інструментів та який, завдячуючи діяльності Розауро, став центром навчання гри на ударних. Розауро не зупинився та захистив дисертацію (в США), по основам джазової імпровізації та комп'ютеризації. Завдячуючи роботі у США ім'я Розауро стало широко відомим. Він багато виступав як соліст, приймав участь у фестивалях, журі конкурсів, був членом Ради директорів PAS (Percussive Arts Society), вів семінари, майстер-класи.

Деякі твори композитора з'явилися як продовження його методичних праць та ілюстрація до них. Так, А. Лазовський відмічає, що всі п'єси «концентрують у собі всі види техніки, згадані у методичних посібниках. Це «Варіації для чотирьох томів» (продовження «Десяти вступних вправ для перкусії»), «Три настрої» (для маримби або стиль-драма; є продовженням «Вступних теоретичних та практичних вправ з гри двома паличками») [6, с.114]. Для тих, хто освоює гру 4 паличками, Розауро написав «Сім Бразильських дитячих пісень».

Також композитор постійно презентує власну виконавську майстерність на записах. Так, кінець ХХ–початок ХХІ ст. ознаменований появою авторських записів на дисках («Rapsódia», 1993; «UFSM Percussion Ensemble», 1996; «Ney Rosauero in Concert», 1998; «Brazilian Music for Percussion Ensemble, 2000; Concerti for Solo Percussion and Percussion Ensemble, 2006). Кожен диск обов'язково презентує авторське виконання Нея Розауро, зокрема «Variacoes sobre um Tema do Rio Grande», «Suite Popular Brasileira», «Концерт для маримби» у супроводі ансамблю ударних інструментів, «Три прелюдії» для маримби соло та «Концерт для маримби» у супроводі оркестру, на п'ятому – «Концерт для маримби №2» у супроводі ансамблю ударних інструментів.

На персональному сайті композитора [34] містяться записи фрагментів багатьох його творів, завдяки чому можна мати загальну уяву про багатовекторність та стильову направленість, еволюцію та сталі параметри композиторського стилю.

Зокрема, Три прелюдії – яскраві п'єси для маримби соло, як зазначає автор, «є необхідною підготовкою до вивчення першого концерту для маримби, оскільки вони представляють стиль і технічний підхід композитора» [34]. Зокрема, №1 є перекладенням її першого гітарного варіанту, тому вона містить фрагменти гармоній фламенко та взагалі іспанський колорит, гітарні арпеджіо. Версія для маримби написана 1981 року (присвячена Роуз Браунштейн). №2 присвячена Е. Віла Лобосу, який, за словами композитора, « продовжує служити моїм головним натхненням і мотивом для написання музики з бразильським корінням» [34]. Тому в ній відчуваються впливи лобосівських Бразільєр. N.3 (1987) присвячена першому вчителю гри на ударних інструментах, завдяки якому Розауро захопився ними – Луїсу Анунсіасао. Третя прелюдія віртуозна та насичена виразною мелодичністю.

Цікавим твором є Соната op.9 (1985) у 4-х частинах (для маримби та вібрафону), які, за словами композитора, зображують стадії людського життя:

- I) Світанок (грають обидва інструменти)
- II) Дитяча гра (лише маримба)
- III) Спів (Брехня) (лише вібрафон)
- IV) Рондо (маримба та вібрафон)

Соната присвячена синові Розауро та має філософський підтекст.

Також цікавий матеріал презентує один з перших творів для маримби у доробку композитора – Сюїта на популярні бразильські танцювальні мелодії *Tsuite popular brasileira* (Brazilian Popular Suite) for marimba, op 6.1 (1980–1982). Написаний для маримби соло, він також має версію для ансамблю ударних інструментів, в якій частини включають імпровізацію.

Сюїту складають 4 частини: I) Baião; II) Xote; III) Caboclinho; IV) Maracatu.

I) Baião заснована на міксолідійському та лідійському ладах. Як позначає композитор, «baião є дуже популярним і радісним танцем із північно-східної Бразилії. Його часто грають на вечірках під назвою forró (для всіх). Основними інструментами традиційного ансамблю байао є акордеон, забумба (інструмент, схожий на басовий барабан) і трикутник» [34].

II) Xote – португальський танок, який має свої варіанти у Бразилії. Композитор додав сюди грув та реггі.

III) Caboclinho є одним з небагатьох танців, «що походять від корінних бразильських індіанців» [34], тому мелодії засновані на пентатонічному ладі.

Нарешті, частина IV) Maracatu, як зазначає автор, є одним з «найбільш синкопованих і красивих бразильських ритмів» [34]. Ритм притаманний композиціям, які грають барабанщики на парадах та карнавалах.

Взагалі, сюїта з чотирьох бразильських танців, як пише у передмові Н. Нозауро, «є чудовою вправою для октав і одноручних валків у правій руці. Музика весела і представляє деякі з найпопулярніших бразильських ритмів. Він відмінно підходить для будь-якого сольного виступу» [34].

Національний колорит відчувається й у Choro Vachiano, op.15. – твір з витонченим звуковідчуттям. Взагалі, хоро – традиційний для Бразилії жанр (популярний на початках ХХ ст. та виток таких жанрів, як самба, боса-нова). Написаний у формі рондо, цей твір містить вступ та коду, які стилізовані відповідно до Баха та Віла-Лобоса (який створив свої Бахіани).

Цікаво представлена в творчості Н. розауро маримба у ансамблі з іншими інструментами. Зокрема, в Двох п'єсах op. 39 для маримби та мелодійного інструменту (скрипки, флейти, віолончелі, фаготи та ін.). Цикл представляє собою контрастну пару п'єс: перша – «Прощальна пісня» – містить інтонації одного з творів Розауро для вібрафону («Мій дорогий

друже», написана на спомин та прощання з другом композитора Хосе Педро Боессіо); друга частина – «Reunion's Dance» – жвавий Baião, побудована на діалозі між солістами.

Серед всіх творів, що написані композитором, і кожний, безсумнівно, заслуговує на пошану на включення до репертуару, все ж особливої уваги заслуговують його концерти для маримби з оркестром (з яких, до речі, композитор зробив сюїти для маримби соло). До аналізу композиції, жанрово-стильових засад та виконавської специфіки Концерту №1 ми переходимо у наступному підрозділі.

2.2. Концерт №1 для маримби з оркестром: композиторський задум та інтерпретація

Історично інструментальний концерт еволюціонував від оркестрово-ансамблевого до сольного. У представників болонської школи Кореллі концерт був циклічним твором для ансамблю і недалеко відстояв від тріо-сонати. Виділення «концертуючої» групи (часто дві скрипки і бас, звані *concertino*) із загального струнно-смичкового ансамблю (*tutti, ripieni*) чи об'єднання всього ансамблю при рівноправності всіх партій - такі були перші ознаки жанру. При виділенні групи «*concertino*» твір отримував назву *concerto grosso*, тобто «великий» концерт – мабуть, на відміну камерного «концертування» (*sonate concertate*). Якщо всі партії залишалися рівноправними в ансамблі, то наприкінці XVII століття це нерідко позначалося як концерт-симфонія (за цим типом будувалися, зокрема, багато італійських оперних увертюр). Що стосується складу циклу, то спочатку він міг бути близьким композиції тріо-сонати, а в окремих випадках вже тяжів до тричастинного, починаючи з періоду романтизму концерт міг бути й багато частинним (від 4 до 6), й написаним у змішаній формі (при одночастинності наявні формальні ознаки всіх частин циклу – повільної частини, скерцо, фіналу). Саме така форма концерту стала чи не

найрозповсюдженішою та склала основу оригінального концертного репертуару для ударних інструментів.

Звернемося до аналізу Концерту №1 для маримби з камерним оркестром Нея Розауро.

Написаний в 1991 році концерт складається з чотирьох частин, що різняться між собою, кожна з яких, у свою чергу, ділиться на кілька контрастних розділів (епізодів). Насамперед, слід зазначити, що характерною особливістю, яка настільки відрізняє цей твір від інших, є майстерне вкраплення відразу кількох національно-етнічних музичних традицій, з властивими їм мелодизмом і ритмічними фігурами. Так, відзначаємо наявність латиноамериканських, африканських, а також азійських традиційних «архаїчних» мелодико-ритмічних моделей у контексті досліджуваного концерту. Крім того, з погляду виконавської майстерності, особливий інтерес привертає факт використання великого «арсеналу» малет, з багаторазовою їхньою зміною в рамках однієї частини.

Особливої уваги заслуговує якісна складова оркестровки концерту, а саме оркестрового акомпанементу та його функціональності. Враховуючи акустичну специфіку маримби, що є далеко не найгучнішим, з погляду динаміки, музичним інструментом, композитору вдалося майстерно побудувати звуковий баланс. Розглянувши більш детально співвідношення сторін лише на рівні соліст – оркестр, дійшли висновку, що у межах цього твору превалює швидше паритетне співвідношення сторін, із застереженням настільки нечисленні сольні епізоди соліста. Разом з тим, не слід плутати сольні епізоди з каденціями, адже в контексті даного дослідження поняття сольний епізод трактується нами як певний відрізок твору, всередині якого основне музичне та смислове навантаження міститься саме у матеріалі соліста. У той же час партії акомпанементу відводиться лише роль фонового, але від того не менш майстерно побудованого гармонійного заповнення, тим самим створюючи щільну, хоч і не нав'язливу опору для виконавця сольної партії.

Чотиричастинний концерт має два чіткі тональні центри – у першій та другій частині a-moll та C-dur у третій та четвертій частинах відповідно. Звучання першої частини концерту з авторською ремаркою композитора ALLEGRO = 152 щодо темпу, що має назву Saudação відзначено унісонним проведенням остинатного мелодійного малюнка Головної партії) у лівій руці партії соліста та струнних у партії акомпанементу. Варто відзначити, що цей остинатний рух являє собою особливий мелодійний малюнок, що складається з чотирьох тактів, що практично безперервно повторюються протягом усієї першої частини, за винятком звучання контрастних епізод на основі абсолютно нового тематичного матеріалу.



Поряд із партією соліста, у партії акомпанементу спостерігається аналогічна ситуація з дублюванням. При більш детальному аналізі матеріалу всього концерту, приходимо до висновку, що озвучений нами раніше мелодійний малюнок також знаходить своє втілення і в нотному матеріалі наступних трьох частин, шляхом часткового вкраплення інтонацій, або в трансформованому вигляді (каденції). Таким чином, з точки зору побудови музичної форми, на наш погляд, можна говорити про принцип монотематизму, при якому в рамках цілого твору переважне значення має одна з тем твору.

З погляду структури, перша частина умовно ділиться на три контрастні епізоди, що відрізняються між собою, з почерговою їхньою зміною головною темою першої частини. Водночас цей принцип побудови форми дещо нагадує форму рондо, адже в контексті першої частини концерту спостерігається практично ідентична модель формоутворення: рефрен – епізод – рефрен – епізод – рефрен тощо. Особливу увагу привертає факт використання композитором регулярної зміни метроритмічних фігур, і

навіть тактових розмірів різних змін. Так відзначаємо в рамках матеріалу Г. п. строгу періодичність трьох варіацій тактового розміру: $6/8 \rightarrow 5/8 \rightarrow 6/8 \rightarrow 7/8$. Варто зазначити, що при такому різкому чергуванні розмірів, а саме кожен такт, відчуття сильної частки практично повністю втрачається. У той же час, відзначаємо різку зміну тактового розміру в матеріалі контрастних епізодів першої частини концерту, при якому спостерігається перехід до стандартних конфігурацій кількості сильних і слабких часток такту: $4/4 \rightarrow (3)/4 \rightarrow (4)/4$.

У даному випадку сильна та відносно сильна долі досить чітко відчуються. Проте, навіть з огляду на те що у матеріалі ГП немає певної чіткості сприйняття метроритму, загалом загальний характер звучання мелодійного матеріалу інтуїтивно зрозумілий і доступний легкого сприйняття. Дані трансформації, на наш погляд, привносять у структуру концерту елементів екзотики та певної архаїчності, оскільки принцип постійного зміщення акцентів дуже поширений в африканських традиційних племінних музикуванні, для яких настільки характерна наявність величезної кількості таких зсувів.

Стосовно партії соліста відзначаємо строгу послідовність розвитку мелодійного матеріалу, з переважним використанням одноголосного мелодизму, ніж акордової фактури. Головна партія соліста, при кожному наступному її повторенні завжди звучить канонічно суворо та стримано, без найменших натяків у бік її видозміни чи трансформації. Що ж до епізодів, то тут відзначаємо більш фривольний розвиток матеріалу, з масштабним розширенням фактури та ускладненням технічної складової. Таким чином, спостерігаємо запровадження різних метроритмічних малюнків та виконавських технік, таких як димінування, перехрещення та накладання рук, зміна штрихів і, нарешті, малет. Стосовно партії оркестру, відзначаємо поступове динамічне наростання на початку першої частини, з поступовим додаванням голосів, що, в свою чергу, тягне за собою ущільнення фактури. Функція оркестру, у разі зводиться зовсім на динамічного переважання чи навпаки, суто пасивному участі, вона скоріш паритетна солісту виступає як

якогось співрозмовника у тому музичному діалозі. Винятком стає лише епізод середнього розділу першої частини (літера F), де партія оркестру тимчасово виступає як провідна, дещо затьмарюючи партію маримби, чому сприяє мелодійний матеріал партії соліста. Варто відзначити, що в озвученому вище епізоді, солісту необхідно вдатися до дуже цікавого прийому гри, за рахунок чого його динамічні властивості разово обмежуються. Йдеться про виконавський штрих, що має назву «dead stroke», що в перекладі з англійської означає «мертвий штрих». Характерною особливістю даного штриха є унікальна техніка виконання, при якій солісту, для досягнення належного результату, необхідно ударити головками малет про клавіші з певною силою, з наступною фіксацією тих самих головок на клавішах. З акустичної точки зору, створюється враження виконання на *sfz* з наступним *sub.ppp* стосовно кожної ноти. Для зручності прочитання даного штриха композиторами, як правило, в нотному матеріалі даний штрих позначається відповідним символом.

Нижче надано приклад штриху:



Композитор, вміло варіюючи метроритмічними моделями партії соліста, створює відчуття повільного, але поступального розвитку музичної думки. Регулярно-періодичне вкраплення матеріалу ГП зумовлено спробою автора зберегти верховенство композиторської думки і натомість емоційних контрастних епізодів розвитку, а повна відсутність будь-яких змін темпу надає загальній драматургії частини обрисів невблаганності руху часу й життя.

З точки зору виконавської специфіки відмітимо декілька важливих нюансів.

Перша частина концерту, як і зазначалося раніше, складається з трьох контрастних епізодів, що, своєю чергою, вимагає від соліста належного виконавського рівня, а також спеціальних навичок гри при зміні того чи іншого епізоду частини. Стосовно першої частини, наголосимо на першочерговій необхідності наявності ідеального почуття не тільки ритму, а й такту, адже відчуття внутрішньої пульсації має вкрай важливе значення. Крім того, додатковою складністю для інтерпретатора стає практично нескінченна взаємодія остинатного руху в лівій руці та мелодійної лінії у правій руці, що саме по собі передбачає бездоганну координацію рук та рухів. Разом з тим, відзначимо регулярне чергування кількості задіяних малет при виконанні першої частини концерту, де мелодійний матеріал партії соліста, настільки часто трансформується від одноголосного викладу до чотириголосного. Майже повна відсутність пауз змушує соліста перебувати у стані постійного зосередженості, водночас підсвідомо стимулюючи його внутрішній виконавський імпульс. Більше того, композитор досить часто охоплює весь звукоряд інструменту, розширюючи фактуру партії соліста, або ж здійснюючи в контексті одного такту вельми широкі стрибки, що вимагає від соліста особливої спритності і прекрасного відчуття інструменту.

Ще одним чимало важливим фактором, що впливає на якість виконання, є перманентне подрібнення тривалостей у партії соліста, з регулярним усуненням акцентів. Оскільки композитор є першокласним музикантом, йому вдалося досягти досконалої фіксації музичної думки у вигляді нотного стану. Зміщення акцентів не виглядає нелогічним, або просто недоречним, а скоріше навпаки. В даному випадку обумовлене раніше зсув характеризується скоріше як додатковий звукотворчий прийом, як елемент трансцендентності, що дозволяє інтерпретатору максимально розкрити свій виконавський потенціал. Ближче до середини першої частини

автор вдається до ще одного прийому, запозиченого у рояля – накладання рук, у якому відбувається так зване розщеплення мелодійної лінії партії соліста (дроблення її структури з подальшим проведенням відразу у двох лініях оккалади), зокрема з допомогою перехрещення рук.

Середина першої частини, дуже цікава, тому що в даному епізоді автор вдається до впровадження характерного прийому гри на ударних інструментах – штрих *dead stroke*. Слід зазначити, що цей штрих дуже поширений у сімействі ідіофонів, особливо серед клавішних ударних інструментів (ксилофон, марімби, віброфон та інші). Характерною особливістю даного штриха є основний принцип звуковидобування, при якому положення малет фіксується в стані нерухомості при безпосередньому контакті з поверхнею клавіші. Таким чином, за допомогою даної техніки гри досягається необхідне специфічне тембральне забарвлення інструменту і належний акустичний ефект, при якому звучання клавіші зводиться до частки секунди, за рахунок приглушення площини, що вібрує, клавіш, який можна порівняти, знову ж таки провівши паралель, з демпфуванням струн біля рояля. Цікавий той факт, що характер звучання інструменту значно перетворюється, набуваючи м'якшого, але разом з тим набагато більш приглушеного забарвлення.

Друга частина концерту – «LAMENTO» – є повною протилежністю першої частини, в чому слухач має можливість переконатися буквально з перших тактів. Дані зміни зачіпають відразу кілька аспектів, що безпосередньо впливають при вибудовуванні загальної драматургії частини. З погляду темпової складової, відзначимо авторську ремарку *ROSSO ADAGIO*, де чверть = 72, що, своєю чергою, суттєво позначається на характері розвитку музичної думки другої частини. Варто зазначити, що ця частина, за аналогією з першою, умовно ділиться на ті самі три контрастні розділи, хоча і з застереженням на якусь статечність їх розвитку. Разом про те, перший розділ другої частини можна позиціонувати як основний, оскільки наступні розділи повністю чи частково ґрунтуються з його

матеріалі. Більше того, загострюємо увагу на тому факті, що відмінною особливістю другої частини, що буквально пронизує всю її структуру, є використання композитором техніки *tremolo* у матеріалі партії соліста. За допомогою введеного прийому гри *tremolo* композитору вдалося досягти необхідного тембрального наповнення, на тлі абсолютно прозорого акомпанементу струнних. Стосовно партії соліста, слід зазначити, що прояв тембрального розмаїття інструменту максимально розкривається у вигляді тремолювання акордів, від найпростіших – октавне подвоєння основного тону в басу, до насиченої акордової фактури.

Партія оркестру, у матеріалі другої частини, має дуже усередненої функціональності. Так, відзначаємо використання низьких струнних лише позначення затактового ходу D – T, з подальшим педальним звучанням основного тону. Крім того, друга частина концерту практично повністю побудована за принципом переваги соліста над оркестром, який звучить частіше сольо, ніж із супроводом. Прямим тому підтвердженням служить, тією чи іншою мірою кожен із трьох складових епізодів частини. Зокрема, третій епізод *ANDANTE/molto espressivo* є взірцем сольоного музикування перкусіоніста, що веде діалог із солюючою скрипкою. Це неймовірно емоційно насичений розділ, який, з погляду, зосереджує у собі левову частку смислового навантаження всього концерту.

З погляду драматургії, друга частина цілком тяжіє до внутрішнього, трохи завуальованого сплеску почуттів. Характер викладу музичної думки наштовхує на певні міркування про якусь інтимність душевних роздумів автора у вигляді нотного матеріалу, спробою зупинити час і просто насолодитися моментом сьогодення. Томні тріолі соліста, що виконуються з ледь уловимою відтяжкою, є найяскравішим підтвердженням цього. Епізод *MOSSO* є єдиним відрізком у всій другій частині, в рамках якого відбувається емоційне загострення з незначним пожвавленням щодо темпу. Крім збільшення темпу композитор звертається до принципу димінювання, що істотно позначається на динамічності епізоду, надаючи загального

звучання контурів лірико-драматичної романсової музики, з властивою їй чуттєвістю.

Як і у випадку першої частини, друга вибудована за принципом чергування основного розділу з епізодами, де основний розділ має переважне значення, водночас будучи епізодом, що обрамляє, всієї другої частини концерту Розауро.

Приклад основної теми II ч. надано нижче:



З точки зору виконавської специфіки друга частина концерту є не меншою складністю, ніж перша. Звичайно, характер розвитку та викладу мелодійного матеріалу, в даному випадку дещо відмінний, являючи собою більш спокійну картину. Основною відмінністю другої частини є упор на глибину тембру інструменту, а також емоційний план. Слід зазначити, що солісту, для досягнення належного результату необхідно добиватися максимальної зв'язності звуків, їх лігування та тембрального забарвлення. На відміну від першої частини, що виділяється з точки зору технічної складової, музичний матеріал другої частини зовсім не рясніє різного плану віртуозними пасажами або унікальними виконавськими прийомами гри. Проте основна естетична цінність даної частини полягає у її максимальному осмисленні інтерпретатором, можливістю впливати на свідомість публіки за допомогою глибини тембральної палітри інструменту. Регулярне використання тремоло в матеріалі партії соліста створює акустичний ефект вищого ступеня звучання простору, створюючи відчуття безупинності музики. Варто зазначити, що протягом звучання всієї другої частини, у

кожному із трьох її розділів, зберігається основний принцип руху музичної думки, орієнтований на неквапливість руху голосів, з активним використанням мінімальних значень нюансування. Однак справедливо буде помітити, що другий розділ частини все ж таки дещо виділяється на загальному тлі, за рахунок незначного зсуву темпу і переходу до дрібніших тривалостей. Разом з тим не варто вважати, що він відрізняється особливою динамічністю руху або якоюсь стрімкістю емоційного плану. Навпаки, навіть з урахуванням вищевикладених фактів, основною виконавською складністю для соліста тут є необхідність у виключно спокійному та плавному з'єднанні інтервалів, для досягнення відчуття єдиної довгої фрази, а також вміння уникнення елемента вирваного з контексту епізоду, який не має нічого спільного з рештою матеріалу частини.

Третій розділ другої частини не менш цікавий, тому що в його рамках композитором закладено ще один зсув темпу у бік збільшення. Разом з тим, незважаючи на досить відчутний зсув темпу, з погляду цифр (від 72 до 96 ударів), суто акустично створюється відчуття певної емоційної жвавості, адже в контексті третього розділу соліст залишається без підтримки акомпанементу, що, своєю чергою, вимагає від нього, навичок блискучого сольного виконання, адже гра без супроводу передбачає максимальну віддачу інтерпретатора для успішного сприйняття слухачем виконавського задуму соліста. З огляду на те, що третій розділ побудований в акордовій фактурі, основне завдання виконавця домогтися так званої хоральності звучання інструменту, наділяючи тембральне забарвлення марімби інтонаціями людського голосу.

Третя частина концерту має назву DANCA, що в перекладі з португальської означає танець. Щодо тонального центру, визначеного композитором, відзначаємо використання тональності C-dur. Таким чином, характер розгортання музичного матеріалу фактично визначений композитором за допомогою коректного вибору назви. Зазначимо, що ця частина відрізняється малою тривалістю звучання порівняно з рештою трьох

частин. Насамперед, багато в чому це обумовлено досить швидким темпом: *Molto Animato* чверть = 156, а також орієнтуванням на дрібніші тривалості, а також динамічнішу мелодичну лінію у матеріалі партії соліста. З погляду структури, третина складається з 12 тактового вступу і трьох дуже різняться між собою епізодів. Цікавий той факт, що в основу раніше озвученого нами вступу закладено інтонації Г. п. третьої частини, які в подальшому будуть знаходити свій прояв частково в кожному з розділів. Що ж до характеристики змісту епізоду вступу, відзначимо реалізацію танцювальної природи звучання, за допомогою використання остинатних арпеджіато дрібними тривалостями в партії соліста та чітким позначенням сильної-відносно сильної часткою такту в партії акомпанементу, що надає загальному характеру звучання контурів танцю.

Перший розділ третьої частини, дуже цікавий з погляду фактури: у разі композитор звертається до використання гомофонно-гармонічному принципу фактури, цим проводячи якусь паралель між маримбою і роялем. Водночас, зазначимо, що озвучена нами раніше фактура, за своєю суттю, має безпосереднє тяжіння до арпеджованого викладу акордів. Однак, незважаючи на арпеджіатний виклад, що, до речі, за своєю суттю певною мірою ріднить маримбу з арфою, Г. п. третьої частини має чіткий мелодійний малюнок. В даному випадку автор досягає фіксації мелодії всередині арпеджіо за допомогою трохи більш акцентованого підкреслення шістнадцятих нот, що збігаються з кожною з чотирьох часток такту. Таким чином, партія соліста є досить самостійною, маючи мелодію та акомпанемент у рамках музичного матеріалу одного виконавця.

Викладене надано у нотному прикладі – основній темі III ч.

The image shows a musical score snippet. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line of sixteenth notes, with orange dots placed above the notes in the first four measures. A box labeled 'A' is positioned above the first measure. The bass staff contains an arpeggiated accompaniment pattern. The dynamic marking 'mf' is located below the first measure of the bass staff. The score is underlined with a yellow line.

Ближче до другого розділу частини, спостерігається нетривале відхилення в паралельну тональність – a-moll, що незначною мірою дещо «обмальовує» епізод, проте без разючої зміни загальної драматургії. Цей епізод, швидше за все, зумовлений спробою автора привнести щось нове в тембральну палітру частини. Водночас мінорний епізод, на наш погляд, можна позиціонувати як зв'язуючу ланку між двома контрастними розділами третьої частини. З погляду фактури він оформлений у дещо трансформованому вигляді, де композитор вдається до зміни специфіки руху мелодійної лінії партії соліста, замінюючи арпеджіато карбуванням секстовими акордами шістнадцятими нотами у верхньому рядку акколади (права рука) та інтервальними стрибками нижнього рядка. Другий розділ третьої частини *Meno Mosso* чверть = 120, позначений *grand pause* всього складу виконавців, тим самим буквально віщуючи різку зміну характеру матеріалу, що звучить. За своєю суттю він абсолютно автономний, тому що несе в собі абсолютно нову музичну думку та наділений новими стилістичними характеристиками. Таким чином, спостерігаємо очевидне відсилання композитора до історичних джерел інструменту. Як відомо, історично обґрунтованим є факт безпосередньої належності маримби до категорії народного музичного інструментарію Латинської Америки. Звичайно, дуже доречно згадати, що історичною батьківщиною маримби є все ж таки далеко на Американський континент, однак у широкому сенсі варто позиціонувати Латинську Америку, як одну з основних географічних «батьків», адже саме на її території маримба отримала всесвітнє визнання та становлення як сольного інструменту. Зазначимо, що другий розділ пофарбований інтонаціями танцю, що має латиноамериканське коріння. Разом з тим, з погляду фактури він більшою мірою спрощений, представлений у дещо прозорому вигляді. Мелодичний матеріал партії соліста зазнає змін, трансформуючись у одноголосну мелодію, із застереженням на октавне дублювання. Партія акомпанементу ж, вторить солісту, повністю або частково повторюючи його музичний матеріал.

Цікавим є той факт, що саме другий розділ третьої частини обрамляє звучання третього розділу. Третій розділ *Molto Mosso* насамперед відмінний зміною розміру такту (перехід на три чверті) і своєю нетривалістю звучання. Як і другий розділ, третій наділений одноставним проведенням мелодійної лінії у партії соліста, з поперемінним чергуванням виконавських технік – октавне дублювання → репетиція. Причому репетиція, у свою чергу, відзначена поперемінною зміною хроматичних поступальних намірів із висхідним ламаним арпеджуванням зменшеного септакорду. Після завершення звучання третього розділу частини спостерігається зворотне чергування розділів відповідно до порядку їх звучання. Таким чином, у процесі аналізу третьої частини, відзначаємо наявність ознак дзеркальної будови форми з практичними симетричними крайніми розділами та дуже близькими середніми. Разом з тим, при більш докладному дослідженні третьої частини, як і всього концерту в цілому, приходимо до висновку, що саме в контексті цієї частини максимально розкривається згадана нами подібність зі специфікою виконання на роялі, за допомогою використання ідентичних прийомів гри, фактури тощо.

З точки зору виконавської специфіки третя частина концерту відрізняється насамперед своєю нетривалістю. Проте, слід зазначити, що з погляду технічної складової, третина є зразком трансцендентного твору, наділеного рисами динамічних танцювальних пісень, чардаша і т. і. Щодо виконавських складнощів, що впливають на якісну складову тієї чи іншої інтерпретації, відзначаємо активне використання арпеджіато, а також різноманітних різновидів прийому гри репетиція. Як і в ситуації з першою частиною, у третій основний акцент, з погляду виконавської майстерності, ставиться на бездоганне володіння інструментом, чудову координацію, а також навичку найвищою мірою віртуозного виконання пасажів. Кожен із розділів третьої частини вимагає максимальної емоційної, фізичної та професійної віддачі, прекрасного орієнтування у просторі та чудового почуття ритму. Буквально з перших тактів частини, композитором задається

основний настрій всієї частини та основні виконавські прийоми як засоби реалізації композиторського задуму. З погляду акустики, наголошуємо на необхідності вмілого варіювання динамічного плану частини, з метою легкої зміни нюансу, незалежно від масштабу його зміни. В цілому, озвучені раніше виконавські аспекти зберігають свою актуальність протягом звучання всієї третьої частини, зрідка перебудовуючись відповідно до трансформації музичного матеріалу. На особливу увагу заслуговує другий розділ, з погляду стилістики, оформлений у традиціях латиноамериканського музикування. В даному випадку, відзначаємо різку зміну манери виконання соліста, його емоційного стану та характеру звуковидобування. У контексті другого розділу третьої частини інтерпретатору надається можливість виконання у досить вільному характері, однак, лише щодо тембру та принципу звуковидобування, при якому зберігається емоційне тло, загальний характер драматургії. Озвучені вище припущення безпосередньо стосуються якісної складової тембру, тобто його інтенсивності звучання і характеру звуковидобування. Для більш доступного розуміння картини, проведемо паралель з принципом народного співу, який має на увазі звернення до різкішого, сверблячого забарвлення тембру, а також певної перебільшеної експресивності.

Четверта частина концерту має назву DESPEDIDA, що у перекладі з португальської означає «прощальний привіт». Ця частина викликає максимальну цікавість, тому що повною мірою концентрує в собі абсолютно всі техніки, специфічні прийоми виконання, а також інтонації музичного матеріалу попередніх елементів. Стосовно форми слід зазначити наявність відразу кількох контрастних епізодів, які слід плутати з розділами, оскільки їх тривалість дуже незначна. Більше того, кожен з озвучених раніше епізодів несе в собі практично ідентичне смислове навантаження, виконуючись практично внахлест, тим самим створюючи відчуття нескінченності звучання. З точки зору метроритму, слід зазначити активне використання різних змін розмірів такту: прості, складні, складно-змішані. Щодо темпу,

композитором залишена ремарка *Prestissimo* чверть = 192, що у поєднанні з дрібними тривалостями надає загальному характеру звучання контурів танцю або галопу. Початок частини ознаменований експресивним маркуванням мелодійної лінії в партії соліста, з використанням поступального висхідного руху протягом 12 тактів. Потім у вигляді появи *rit.* темп дещо сідає, створюючи сприятливий ґрунт для звучання міні-каденції з трьох тактів, основним матеріалом якого є інтонація Г. п. четвертої частини.

Головна партія частини, за аналогією з першою частиною має схожий принцип викладу музичного матеріалу: так відзначаємо проведення мелодійної лінії в правій руці партії соліста, а в лівій – строгі, певною мірою, гротескні інтервальні акорди, що виконуються остинато. Регулярні видозміни та трансформації мелодійної лінії партії соліста, окрім суто естетичного задоволення, спонукають і виконавця і слухача поринути у світ дивного звучання, навіяного впровадженними композитором архаїчними інтонаціями африканських племінних спільнот. При більш детальному дослідженні четвертої частини, суто акустично, відзначаємо наявність певних контурів мотивів, властивих африканському континенту, що нагадують обрядово-шаманське племінне музикування. Єдиний повільний епізод частини, що неабияк виділяється з контексту загального стрімкого звучання, настає ближче до середини частини, який, за своєю суттю, позиціонується як пряме посилення до другої частини *Lamento*.

Нижче наведено приклади «цитування» епізоду другої частини концерту в контексті четвертої частини:

II ч.

IV.

Слід зазначити, що дані випадки цитування далеко не рідкість, адже в рамках четвертої частини часто зустрічаються інші епізоди, причому засновані не тільки на матеріалі другої частини. Разом з тим, помилково вважати, що четверта частина складається лише з епізодів цитування, що регулярно зустрічаються. Вони швидше впливають на загальний настрій частини, привносячи відчуття спогадів або дежавю. Ще одним фактом, що заслуговує на особливу увагу, є часте використання каденції, хоча в контексті даного концерту, мова скоріше про один з трьох її різновидів – каденція-розділ. Дані каденції ґрунтуються або на новому тематичному матеріалі, або ж наділені інтонаціями музичного матеріалу з частин, що раніше звучать. Найчастіше зустрічається мелодійної лінією, регулярно що відбивається майже у кожній з чотирьох частин концерт Розауро, стає ГП першої частини, цим будучи якимось лейтмотивом всього твору. Завершальна частина концерту охарактеризована автором стрімким спадом від нюансу *pp* через *molto cresc.* до найпотужнішого *ff*.

З точки зору виконавської специфіки Четверта частина суттєво відмінна від попередніх трьох, насамперед за рахунок неймовірної виразності, що досягається за допомогою додаткової активізації динамічного плану, піднімання темпу та прикордонної риси емоційного напруження. Зазначимо, що характер музичного матеріалу практично визначає подальші дії інтерпретатора, змушуючи останнього з більшою віддачею і відповідальністю підходити до цього твору. Як і у випадку першої частини, тут основний акцент ставиться на вміння соліста коректно поєднувати кілька мелодійних ліній у кожній руці, неабиякого володіння інструментом, фізичною витримкою, спритністю та граціозністю рухів. Виникає гостра необхідність у цілковитій концентрації уваги, регулюванні та логіці рухів. Як і в першій частині, остинато в лівій руці значно ускладнює виконання, тому що зобов'язує соліста невпинно контролювати відразу два процеси музикування: у лівій руці, рівномірне та суворе проведення остинатного руху басу та стримано-натягнута декламація

мелодійної лінії у правій руці. Додатковим аспектом, що вимагає невинного контролю служить перманентна зміна розміру такту, з властивим їй зміщенням акцентів сильної відносно сильну, або зовсім слабку частку того чи іншого такту. Крім того, у процесі виконання четвертої частини перед солістом виникає потреба у зміні кількості і, що немало важливо, технічної характеристики малет. Так відзначаємо в контексті другого розділу четвертої частини різку зміну малет (перехід на дві палички, з твердішою головкою), з метою досягнення набагато яскравішого та щільнішого звучання маримби, здатного прорізати оркестрову фактуру. Епізоди каденції дозволяють солісту повною мірою розкрити його виконавський потенціал, блиснувши технічною підготовкою у швидких, динамічних епізодах, а також втілювати високотрагедійні образи у ліричних та повільних епізодах. Оскільки, переважно епізоди каденцій виконуються *rubato*, їх трактування і принцип вибудовування драматургії повністю залежить від соліста.

Аналіз інтерпретацій

Концерт для маримби з камерним оркестром №1 вважається одним із найскладніших представників свого жанру. Зосередивши в собі безліч різних виконавських технік і прийомів гри, цей твір вимагає від інтерпретатора неабияких професійних навичок і класу. Разом з тим концерт Розауро на наш погляд є практично ідеальним твором для максимально повного розкриття виконавського потенціалу соліста. Вміло побудована фактура партії акомпанементу помітно сприяє акустично оптимальному співвідношенню сторін, тим самим створюючи сприятливе середовище для комфортного музикування соліста-інтерпретатора. У той же час, за такий нетривалий час звучання досліджуваного нами концерту композитору вдалося сконцентрувати в його рамках відразу кілька стилістичних моделей музикування. Варто відзначити, що завдяки факту того, що Ней Розауро сам є виконавцем екстра-класу, який входить до еліти всесвітньо відомих музикантів, що спеціалізуються на ударних інструментах, якість

композиторського тексту і, як наслідок, зручність при виконанні його буквально «приречено» на успіх.

Концерт щорічно приковує до себе увагу величезної маси виконавської аудиторії. Виконавчий універсалізм цього твору криється в майстерному об'єднанні композиторського генія автора, а також його грамотної фіксації в рамках нотного тексту для досягнення максимального комфорту виконання. Разом з тим, варто відзначити, що дуже поширені випадки звернення до цього твору серед молодих, а іноді навіть зовсім юних виконавців-інтерпретаторів. Звичайно, справедливо буде стверджувати, що ці виконавські версії, як правило, не несуть у собі практично ніякої естетичної цінності, виступаючи лише як певні етюдні п'єси, що сприяють удосконаленню їх технічного оснащення, ніж інтерпретаторські версії більш іменитих колег. Проте, слід зазначити, що основна виконавська складність даного концерту, окрім віртуозної, суто технічної складової, є цілковите розуміння композиторського задуму та по-музикантично осмислене ставлення до музики. Разом з тим, у процесі більш поглибленого дослідження даного концерту та подальшого здійснення виконавського аналізу, нами був зроблений вибір кількох інтерпретаторських версій твору, які заслуговують, на наш погляд, на належну увагу. Звичайно, справедливо зазначити, що пріоритетним вибором у контексті цього наукового дослідження є професійні виконавці-перкусіоністи, які мають достатній досвід міжнародних сценічних виконань. Серед величезної кількості, що заслуговують на належну увагу, нами були відібрані три абсолютно різні інтерпретаторські версії, серед яких виконання Евелін Глені, Нея Розауро а також Тамоя Аоморі.

Варіант виконання твору безпосередньо самим автором, заслуговує на особливу увагу, так як автор, як ніхто інший здатний максимально розкрити композиторський задум, за допомогою виконавського таланту. При більш детальному аналізі виконавчої версії Розауро приходимо до висновку, що сам Розауро прибічник стриманішого музикування, без привнесення

метушні чи якихось спроб невинувато прискорити темп із єдиною метою поживавлення загальної драматургії.

Щодо темпу, слід відзначити спробу автора штучно дещо уповільнити темп першої частини, як і наступних швидких частин концерту. Даний прийом, на наш погляд, обумовлений бажанням виконавця уникнути дещо «клішованого» принципу прискорення динамічних епізодів з метою надати загальному характеру звучання контурів нарочито синтетичної віртуозності. Динамічні епізоди Розауро трактує як можливість дещо «відтягнути» час для максимально глибокого тембрального наповнення того чи іншого пасажу. Повільні епізоди, у його інтерпретації наділені інтонаціями роздумів і, певною мірою, туги. Це неймовірно емоційні епізоди, де кожен із звуків повністю наділений максимальним смисловим навантаженням, де навіть пауза відчувається. З погляду технічної складової, виконавська версія Розауро дещо поступається версії іншим виконанням, проте відчуття віртуозності музикування зберігається в обох випадках. Як відомо, основний принцип віртуозності полягає в абсолютному комфорті виконання найскладніших, часом трансцендентних творів, буквально нав'язуючи слухачеві думку про геніальну простоту виконуваного солістом музичного матеріалу. Заради справедливості, зазначимо, що інтерпретація Нея Розауро повною мірою відповідає даному визначенню принципу віртуозності, як еталонному зразку сольного музикування.

Шотландська перкусіоністка і композитор Евелін Глені⁶ протягом багатьох десятиліть практично одноосібно утримує пальму першості серед професійних музикантів-перкусіоністів, регулярно гастролюючи по всьому світу, як соліст або учасник різноманітних ансамблевих складів. Насамперед, варто відзначити, що вибір саме на користь Глені був зроблений нами не випадково: по-перше, її інтерпретаторська версія відрізняється підвищеною емоційністю та експресивністю, що у поєднанні з філігранною технікою становить унікальний симбіоз, що дає можливість

⁶ Її записи розміщено на сайті уданих інструментів: <https://www.pas.org/publications/percussive-notes>

перетворювати нотний текст на естетичний шедевр. По-друге, унікальність Евелін полягає в її практично вродженому дефекті - повна відсутність слуху з раннього дитячого віку. Однак Глені змогла впоратися з цим, повністю звернувшись до занять на ударних інструментах.

Її інтерпретаторська версія відрізняється, перш за все, унікальною ювелірністю техніки, де кожен звук пасажу чітко чутний, становлячи нескінченний ланцюжок мелодійного розливу. Ще однією перевагою є, на наш погляд, абсолютно геніальна здатність тонко внутрішньо відчувати динаміку твору, вміло варіюючи динамічним планом для максимально переконливого впливу на публіку. Крім того на особливу увагу заслуговує її метроритмічне орієнтування в музичному тексті, поряд з геніальним умінням грамотного вибору штрихів. З погляду естетичної цінності аналізованих нами інтерпретаторських версій, виконавська версія Евелін Глені перебуває поза конкуренцією, стаючи безперечним лідером, що заслуговує лише захоплених відгуків і захоплення.

Справедливо буде відзначити, що виконавські версії Глені і Розауро різко відрізняються одна від одної відразу за декількома критеріями, проте, що немало важливо, кожна з них абсолютно унікальна і самотня, що цілком заслуговує на своє місце у світовій історії виконавства.

Виконавська версія Тамойя Аоморі [37], поряд з озвученими раніше версіями, на наш погляд, дуже цікава через очевидні структурні відмінності всього твору. Насамперед, йдеться про привнесення безпосередньо самим солістом імпровізаційної складової. Таким чином, відзначаємо регулярні епізоди трансформації оригінального нотного тексту за допомогою його заміни на епізоди імпровізування, хоча і з застереженням на опору соліста на композиторський текст при імпровізуванні. Звичайно, цей випадок досить унікальний, в той же час він самотній і має бути, хоча і в рамках концертного виконання твору. Вочевидь, привнесення будь-яких нововведень у тих досліджуваного нами твори, лише на рівні конкурсного музикування неприпустимо. Що ж до аналізованої нами інтерпретаторської

версії концерту для маримби з камерним оркестром, відзначимо, що Тамойя Аоморі, за допомогою імпровізації робить спробу дещо розширити межі цільової аудиторії, а також якогось ототожнення даного твору з джазовими стандартами, де можливість вільно трактувати музичний матеріал. Це твердження, з погляду, дуже виправдано і обґрунтовано фактом наявності основних ознак імпровізаційності у тих твори. Таким чином, відзначаємо регулярне звернення до імпровізації Аоморі в кожній із чотирьох частин твору, а також привнесення основних характерних джазових елементів, що мають пряме відношення до мистецтва джазового музикування: штрихи, лад ладу і т.і.

Крім того, дана виконавська версія дуже цікава, ще й за рахунок привнесення солістом певних нововведень, що мають безпосередній вплив на нестандартне розширення тембральної палітри інструменту, що звучить. До таких прийомів віднесемо регулярне залучення деки маримби (її корпусу), з метою карбованого відстукування ритму тієї чи іншої епізоду частини концерту. Слід зазначити, що цей звуковий прийом дуже виправданий акустично і привносить у загальне звучання твору певний елемент нетрадиційного народного музикування, властивого племінним традиціям, що настільки явно наголошує на територіальному відношенні маримби до історичних витоків. В цілому, зазначимо, що виконавська інтерпретація Тамойя Аоморі відрізняється підвищеним інтересом до технічної складової твору, а також орієнтування на досить фривольне трактування концерту, хоч і з застереженням на повне збереження структури кожної частини, як і всього концерту в цілому.

Висновки до Розділу 2

В межах розділу здійснений огляд творчості для маримби Нея Розауро.

З точки зору жанру відмітимо академічний профіль творчості. Так, композитор пише сюїти, концерти, п'єси, цикли п'єс та інші, доволі розповсюджені жанри.

З точки зору стильової специфіки, треба позначити безумовний національний колорит, який, зі свого боку впливає й на жанри. Зокрема, йдеться про жанр «хоро», традиційний для бразильської музики, або жанри танців, які композитор залучає у своїх сюїтах. Все це робить Нея Розауро продовжувачем традицій Е. Віла-Лобоса на сучасному етапі.

Написаний в 1991 році концерт складається з чотирьох різних за між собою частин, кожна з яких, в свою чергу, ділиться на кілька контрастних розділів (епізодів). Перш за все, варто відзначити, що характерною особливістю, що відрізняє даний твір від інших, є майстерне вкраплення відразу декількох національно-етнічних музичних традицій, з властивими їм мелодизмом і ритмічними фігурами. Так, в контексті досліджуваного концерту відзначимо наявність латиноамериканських, африканських, а також азійських традиційних «архаїчних» мелодико-ритмічних моделей. Крім того, з точки зору виконавської майстерності, особливий інтерес привертає факт використання обширного «арсеналу» малет з багаторазовою їх зміною в рамках однієї частини.

Відносно партії соліста відзначимо в 1 ч. сувору послідовність розвитку мелодійного матеріалу, з переважним використанням одноголосного мелодизма, ніж акордової фактури. Головна партія соліста, при кожному наступному її повторенні завжди звучить канонічно строго і стримано, без найменших натяків в сторону її видозміни або трансформації. У 2 ч. прояв тембральної різноманітності інструменту максимально розкривається за допомогою тремолювання акордів, від найпростіших - октавне подвоєння основного тону в басу –, до насиченої акордової фактури. 4 частина повною мірою концентрує в собі абсолютно все техніки, специфічні прийоми виконання, а також частково інтонації музичного матеріалу попередніх частин.

Концерт для маримби з камерним оркестром бразильського композитора Нея Розауро вважається одним з найскладніших прикладів жанру. Зосередивши в собі величезну кількість різних виконавських технік і

прийомів гри, даний твір вимагає від інтерпретатора неабияких професійних навичок. Разом з тим, концерт Розауро є й прикладом максимально повного розкриття виконавського потенціалу соліста. Вміло вибудована фактура партії акомпанементу помітно сприяє акустично оптимальному співвідношенню сторін, тим самим створюючи сприятливе середовище для комфортного музикування соліста-інтерпретатора. Все це завдяки тому, що Ней Розауро є виконавцем екстра-класу, всесвітньо відомим музикантом, що спеціалізуються на ударних інструментах, звідси – якість композиторського тексту і, як наслідок, зручність при його виконанні.

Варіант виконання твору безпосередньо самим автором, заслуговує на особливу увагу, так як автор, як ніхто інший здатний максимально розкрити композиторський задум, за допомогою виконавського таланту. При більш детальному аналізі виконавської версії Розауро приходимо до висновку, що сам композитор є прихильником більш стриманого музикування, без привнесення суєти або будь-яких спроб не виправдано прискорити темп з метою пожвавлення загальної драматургії.

Відносно темпу, слід зазначити спробу автора штучно трохи сповільнити темп першої частини, як і наступних швидких частин концерту. Даний прийом обумовлений бажанням виконавця уникнути кілька «клішірованного» принципу прискорення динамічних епізодів з метою надати загальному характеру звучання обрисів нарочито синтетичної віртуозності. Динамічні епізоди Розауро трактує як можливість кілька «відтягнути» час для максимально глибокого тембрального наповнення того чи іншого пасажу. Повільні епізоди в його інтерпретації наділені інтонаціями роздумів і, в деякій мірі, туги. Це неймовірно емоційні епізоди, де кожен зі звуків цілком наділений максимальної смисловим навантаженням, де навіть пауза відчувається звучить. З точки зору технічної складової, виконавська версія Розауро несе відчуття віртуозності. Як відомо, основний принцип віртуозності полягає в абсолютному комфорті виконанні найскладніших, часом трансцендентних творів, буквально

нав'язуючи слухачеві думку про геніальну простоті виконуваного солістом музичного матеріалу. Інтерпретація Нея Розауро повною мірою відповідає цьому визначенню принципу віртуозності, як еталонному зразку сольного музикування.

Ней Розауро є виконавцем екстра-класу, всесвітньо відомим музикантом, що спеціалізуються на ударних інструментах. Цікаво, що сам автор виконує концерт більш стримано, без прискорень, сповільнює темпи швидких частин концерту. Повільні епізоди в його інтерпретації наділені інтонаціями роздумів.

ВИСНОВКИ

На сьогоднішній день дуже мала музичних інструментів удостоєно статусу одного з найдавніших інструментів з найбагатшою історією. Разом з тим, ще менше їхнє число має настільки розгалужене територіально-етнічне походження. Сучасна маримба, налічуючи понад 2000 років з її першої історичної згадки, є представником найдавніших народних інструментів різного генези. Можливо, має сенс позиціонувати сучасну маримбу, скоріш як своєрідний збірний образ різних етнічних культур, як якийсь підсумковий продукт симбіозу, заснованого на взаємопроникненні відразу кількох моделей традиційних народних інструментів тієї чи іншої континенту.

Пропоноване дослідження дозволило виявити основні історичні критерії та причини формування аналізованого нами музичного інструменту, як представника міжнародної культури, у тих вивчення проблематики, що з використанням латиноамериканської, азійської і африканської культур в традиційну європейську модель камерного музицирования. Поряд з цим наукова робота дозволила виявити визначальні відмінності концерту для маримби від концерту для інших інструментів:

- Стильові відмінності: у концерті для маримби виразно демонструється протиставлення академічного – джазового (використання імпровізаційної складової, блюзовий лад) та академічного – фольклорного (фольклор різних країн).

- Еволюція сфери застосування: спираючись на історичні факти, приходимо до висновку про плавний перехід від статусу «обрядно-шаманського» інструменту до статусу повноцінного академічного інструменту.

- Переважне звернення до камерного складу оркестру як акомпанемент у зв'язку з малою акустичною потужністю.

Творчість для маримби Нея Розауро є надбанням сучасного мистецтва. Вони містять всі ознаки професійної композиції (нагадаємо, що композитор

навчався в Бразилії, Німеччині, США), сучасного підходу до можливостей інструменту (на що вказують методичні праці композитора і виконавця, направлені на удосконалення класичних постановок) та залучення яскравих національних мотивів (що взагалі є трендом світового репертуару для маримби, бо цей інструмент презентує саме етнічну специфіку).

Виокремлений Концерт для маримби з камерним оркестром Нея Розауро є яскравим зразком сучасного академічного концерту для маримби, який по праву поповнив скарбницю світових музичних шедеврів. Крім того, взявши до уваги той факт, що кожна з чотирьох частин твору має назву, впевнено можна стверджувати від приналежності даного концерту до категорії програмної музики. Завдяки майстерному виконавчому майстерності і композиторському генію автора, цей твір однаково концентрує у собі виконавську трансцендентність поруч із блискучою оркестровкою, цим будучи еталонним зразком свого жанру. Величезна кількість віртуозів-перкусіоністів все частіше звертаються до концерту Розауро, що на їх погляд має необхідні критерії для максимально повного розкриття їх виконавського потенціалу. Водночас, цей твір все частіше звучить на світових концертних майданчиках, у рамках різних концертів та міжнародних фестивалів. На особливу увагу заслуговує той факт, що концерт Розауро вже протягом багатьох років є обов'язковим твором у багатьох найпрестижніших міжнародних конкурсах.

З точки зору виконання концерту сам Розауро є найцікавішим музикантом та виконавцем. Але залучені виконавські версії продемонстрували інші виміри цього твору. Так, Тамойя Аоморі додає імпровізації, а шотландська виконавиця Евелін Гленні презентує ювелірну техніку, віртуозність (над швидкі темпи) та емоційність.

Отже, підсумуємо. Творчість бразильського композитора і професійного перкусіоніста Нея Розауро на сьогоднішній день є не до кінця дослідженою, хоча його композиторська спадщина – вагомий внесок в світову скарбницю музичного мистецтва.

З точки зору універсалізму його майже не можна порівняти з жодним музикантом-перкусіоністом. Так, нами були відмічені композитори (їх доволі багато), наприклад, Ching Cheng Lin, Тошіро Маузумі, Сергій Головка, Клаудіо Сантанджело. Багато хто з них водночас є й виконавцями. Є окремі виконавці, наприклад Іван Тревіно, Шота Отагуро, Лінда Максі, Е.Глені та ін. Але Н. Розауро демонструє дійсно універсальні якості творчості: він є композитором, виконавцем, науковцем, методистом, педагогом, громадським діячем та членом професійних асоціацій, диригентом, автором власної школи, яка є відомою у світі (а це можна побачити на сайті). Можна ще перелічувати його досягнення, але найголовніше, що він є презентантом сучасної маримби, інструмента з яскравим етнічним «минулим», яка в його творах набуває модерного звучання, а значить – твори відкриті до нових інтерпретацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева Е. Ф. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Киев: Музычна Україна, 1990. 77 с.
2. Антонова Е.Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта // Теория и история музыкального исполнительства. К., 1989. С. 132-143.
3. Биберган В. Д. К вопросу о классификации ударных: сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных // Вопросы оркестровки. 1980. Вып. 47. С. 23 – 40.
4. Горохов А. Н. Музпросвет: Гриоты Западной Африки. URL: <https://muzprosvet.ru/griots.html>
5. Котоньський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі; пер. з польської Л. Грабовського. К. : Музична Україна, 1971. 234 с.
6. Лазовский Антон. Исполнительство на ударных инструментах: научно-методическое наследие Нея Розауро // Культура и искусство. №10, 2017. С. 110–118.
7. Лукьянов Д. М. Характеристика основных форм движений при игре четырьмя палками на двухрядных ударных инструментах: учебно-методическое пособие. Вильнюс, 1987. 33 с.
8. Лукьянов Д. М. Основы обучения игре четырьмя палками на клавишных ударных инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. 1990. Вып. 103. С. 123 – 142.
9. Михайленко А. Г. Современная книга о маримбе. Новосибирск, 2006. 256 с.: ил.
10. Михайленко А. Г. Какая маримба лучше? // Музыкальные инструменты. 2006. № 11. С. 36 – 40.
11. Музыкальная культура стран Латинской Америки / под общ. ред. П. А. Пичугина. – М.: Музыка, 1974. – 336 с., 22 ил., с. нот.
12. Пекарский М. Ударные инструменты // Музыка и ты : альманах для школьников. М., 1988. Вып.7. С.39–44.

13. Снегирев В. М. Школа игры на двухрядном ксилофоне (маримбе). М.: Музыка, 1983. 126 с.
14. Стойко И. Школа игры на ударных инструментах. Прага, 1962. 56 с.
15. Blades J. Percussion instruments and their historys. The Bold Strummer, Ltd., 2005. 515 p.
16. Bobo K. Permutations for the advanced marimbist. Indiana: Keyboard percussion publications, 2007. 125 p.
17. Brenner Helmut. Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 43), Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 2007.
18. Cirone A. Master technique builders for vibraphone and marimba. Two and four mallet exercises by leading concert artists. Miami, Fl.: Belwin mills publishing corporation (ASCAP), 1985. 54 p.
19. DeDecker Elizabeth. Professional chamber percussion ensembles: their development and importance in the modern percussion community, University of Nebraska-Lincoln, 2018. 93 p.
20. Gronemeier D. Advanced marimba techniques: an analysis with musical approaches to performance problems in west side suite. The University of Arizona, 1991. 109 p.
21. Hopkin Bartm, Scoville John. Musical Instrument Design: Principals for Instrument Making. 1996. 592 p.
22. Jorge Sarmientos biography. URL: <https://www.mostlymarimba.com/composer/jorge-sarmientos/>
23. Kastner K. The emergence and evolution of a generalized marimba technique . Urbana, 1989. 68 p.
24. Keiko A. The History and Future of the Marimba in Japan // Percussive Notes. URL: <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html>.

25. Lian Wan-Chun. The Rosauo Marimba Concerto: A Formal Analysis. URL: <http://neyrosauro.com/>
26. Maguraushe Wonder. Musicking at home on the wood that sings: contemporary marimba performance practices in Zimbabwe (2017). URL: https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/25339/thesis_maguraushe_w.pdf.txt?sequence=3
27. Marimba. URL: <http://www.makeamarimba.com/buildamarimba/index.html>
28. Meyer E. Multiple mallet studies for marimba. Huntington, N.Y.: HaMaR Percussion, 1975. 28 p.
29. Musser C. The Marimba-Xylophone // Percussive notes. 1999. № 37 (2). P. 11–13. URL: <http://www.pas.org>.
30. Narkong Anant. Aspects of improvisation in thai classical drumming with special reference to the Taphon. University of London, 1992.
31. Parker Wesley Brant. The History and Development of the Percussion Orchestra. Florida State University, 2010. 105 p.
32. Perkussoin URL: <https://www.pas.org>
33. Reimer Benjamin N. Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music. Schulich School of Music McGill University Montreal, 2013. 118 p.
34. Rosauo N. URL: <https://www.neyrosauro.com/>
35. Rosauo N. Crossing Grip Extensions // Percussive Notes. URL: <http://www.pas.org/publications/latest-issues/percussivenotes.aspx>.
36. Southcott Jane. The Percussion Band – Mere Noise or Music? // British Journal of Music Education. URL: <http://journals.cambridge.org/BME>
37. Tomoya Aomori biography, URL: <https://www.juilliard.edu/faculty/aomori-tomoya>
38. Thamm, Duane. The Complete Xylophone & Marimba Method. Glenview, IL: Creative Music, 1966. 342 p.

39. Trail Shawn and other. Non-invasive sensing and gesture control for pitched percussion hyper-instruments using the Kinect // NIME- New Interfaces for Musical Expression, 2012. URL: https://www.researchgate.net/publication/310644699_Non-invasive_sensing_and_gesture_control_for_pitched_percussion_hyper-instruments_using_the_Kinect
40. Vida Chenoweth biography. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Vida_Chenoweth
41. Wonderful Marimba N. Rosauo. URL: <http://neyrosauro.com/>
42. 马林巴的演奏技巧及情感的表达方式 马茜倩 (贵州大学音乐学院, 贵州 贵阳 550000) 摘 文献标识码: A 文章编号: 2096-0905 (2021) 11-0009-02 (Ma Цяньцянь. Ігрові навички та емоційне вираження маримбы. Музична консерваторія, Університет Гуйчжоу, Гуйян. 2021.