

СЫКТЫВКАР

Тема: «Латиноамериканская музыка для ударных на примере Первого Концерта для маримбы с оркестром Н. Розауро»

Музыка XX-XXI вв.

Пьяных Татьяна Александровна

Государственное автономное профессиональное образовательное Учреждение Московской области «Московский областной музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева»

Теория музыки, IV курс

Руководитель: Каркадиновская Нина Владимировна

Оглавление

Введение:	1
Глава 1. История и особенности формирования музыкальной культуры Латинской Америки	3
Индийская музыка.....	4
Роль испанского и португальского наследия.....	5
Африканская музыка.....	7
Глава 2. Н. Розауро: творческий портрет.....	10
Глава 3. Н. Розауро Концерт для маримбы с оркестром ор. 12.....	13
Заключение.	21
Список использованной литературы:	22
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	23

Введение:

Всегда существовавшее у исполнителей стремление к обновлению концертного репертуара в наши дни остаётся весьма актуальным. При этом музыканты ведут поиски во многих направлениях. Они либо обращаются к произведениям прошедших эпох, в своё время вытесненных с концертных подмостков новыми шедеврами, либо находят новые сочинения, созданные не только в Старом Свете. Особенно актуальны данные репертуарные поиски у исполнителей на ударных инструментах. Очевидно, что эта долго выполнявшая исключительно «служебные», ансамблевые функции группа, в наше время становится все более равноправной участницей ансамбля и часто её инструменты становятся солирующими. Они наиболее сильно испытывают «репертуарный голод».

В качестве **объекта исследования** выступает латиноамериканская музыка для ударных, в частности творчество Н. Розауро и его Концерт для маримбы с оркестром №1. Это сочинение обладает несомненными художественными достоинствами, в нем яркими красками запечатлены характерные черты латиноамериканской культуры.

Предмет исследования – претворение Н. Розауро фольклорных традиций Латинской Америки в рамках европейской концертной формы.

Цель данной работы – осветить некоторые особенности музыкального искусства Латинской Америки и представить Концерт для маримбы с оркестром №1 Н. Розауро как характерный пример взаимодействия различных культурных традиций.

Для достижения цели в работе поставлены следующие **задачи**:

- Выявить путь развития латиноамериканской музыки.
- Обозначить наиболее значимые исторические события, связанные с изменением музыкального искусства в регионе.
- Проследить основные характеристики латиноамериканской музыки и их источники.
- Изучить биографию Н. Розауро
- Изучить нотный материал концерта и проанализировать его.

Для решения этих задач избран порядок изложения материала, сочетающий хронологический и жанровый принцип.

Материалом исследования являются отечественные и зарубежные научные статьи, книги, учебные пособия, ноты и эпистолярное наследие.

Метод исследования. В работе использован комплексный подход, который сочетает обзорно-исторический и теоретический аспекты. Он позволяет, в результате подробного анализа произведения, определить направленность художественных устремлений композитора, а также проследить методы совмещения народного и академического музыкального искусства и отметить одну из её кульминационных точек в творчестве Н. Розауро.

Актуальность. Не так много научной литературы посвящено латиноамериканской музыке, в частности для ударных инструментов. Среди монументальных исследований отметим книгу «Музыка Латинской Америки и её роль в процессе колонизации» Ярослава Мара, а также диссертацию на тему «История музыки Латинской Америки XVI – XX веков» В. Р. Доценко. Творчество Н. Розауро представляет чрезвычайный интерес для отечественных исполнителей на ударных инструментах, но оно достаточно мало изучено. Концерт для маримбы с оркестром №1 Н. Розауро обладает несомненными художественными достоинствами. Это яркое произведение по праву занимает своё место на «большой» сцене. Кроме того, концерт востребован и в качестве учебного репертуара. Этим определяется актуальность данной работы.

Глава 1. История и особенности формирования музыкальной культуры Латинской Америки

Открытие, совершенное европейцами 12 октября 1492 г. стало знаменательной датой в истории человечества. Завоевание Америки испанцами и португальцами означало перелом в судьбах народов континента, в результате которого было надолго прервано их самостоятельное развитие. Волны конкистадоров, а затем колонисты и миссионеры изменили этнокультурный состав местного населения, положив начало процессу образования смешанных наций, что предопределило основную особенность латиноамериканской культуры – её интернациональный характер. При этом, культура Латинской Америки представляет собой многосоставное и противоречивое явление, образованное из смеси элементов, принадлежащих к разным временным слоям и стадиям развития, к несхожим идейно-эстетическим основам. Наиболее верным определением характера латиноамериканской культуры, представляется мысль Б.Ю. Субичуса: «Не будучи причастными к единству «синтетического» типа, различные культуры Латинской Америки, тем не менее,

образуют некую цельность. Наиболее адекватным ее обозначением служит понятие «симбиоз», указывающее на такого рода взаимодействие между феноменами, при котором они, сохраняя свою качественную определенность, вместе с тем не могут полноценно существовать вне зависимости друг от друга, поскольку каждый из них выполняет определенную важную функцию в процессе жизнедеятельности другого» [1, 12].

Это явление принято обозначать термином транскультурация¹. Транскультурация составляет основу художественного развития американской цивилизации. Это сложный, многоуровневый процесс, проанализировав который, можно выявить основные черты и особенности латиноамериканской музыкальной культуры. Обращаясь к музыке, мы обнаружим самую живую иллюстрацию этого явления.

В музыкальной культуре Латинской Америки, как и в любой другой культуре, существуют три уровня: народная, духовная и профессиональная. И на каждом из них проявляется симбиоз трёх титульных культур: индейской, европейской (в частности, Испании и Португалии) и африканской.

Индейская музыка - аутентичный, глубинный слой доколумбовой эры латиноамериканской культуры. Она характеризуется всеми качествами присущими первобытному искусству: синкретичность, неразделимость духовного и народного начал. В традиционных культурах ацтеков, майя и инков музыка являлась выражением анимистически-религиозного мира и была неотъемлемым элементом в создании необходимой звуковой атмосферы при проведении церемоний – коронавания, ритуальных обрядов, жертвоприношений, погребений, празднеств, военных действий. В представлениях аборигенов музыкальным инструментам приписывалось магическое значение. Наибольшей значимостью обладала группа ударных инструментов, которые способны передать звуки природы: мембранофоны, среди которых имелись барабаны различных типов (уэуэтпъ), а также

¹ Термин введён в 1940 г. кубинским антропологом Фернандо Ортисом для описания феномена слияния и сближения культур.

тепонацтли, своего рода прообраз ксилофона. идиофоны - ударно-шумовые инструменты, среди которых выделяются распадоры (реко-реко), изготовленные из костей животных, и мараки.

В семействе духовых инструментов, аэрофонов, имеются трубы, различные типы флейт, включая многостольную флейту Пана, а также важнейший инструмент магических ритуалов окарина (морская раковина).

Один из наиболее известных струнных музыкальных инструментов индейцев - чаранго. Он представляет собой струнный щипковый музыкальный инструмент из семейства лютневых. Первоначально в качестве корпуса инструмента использовался панцирь броненосца, что и определило впоследствии его форму.

Среди важнейших особенностей индейской составляющей, повлиявшими на уникальность латиноамериканского музыкального искусства следует назвать:

передачу звуков природы (шелест листьев, ветер, вода); импровизационность; эмоциональность исполнения.

Роль испанского и португальского наследия. Всё богатство народных и профессиональных традиций Иберийского полуострова было перенесено на местную почву. Появились различные танцы, песни, тьенто, европейские музыкальные инструменты. Это послужило основой развития местной профессиональной традиции, о чем речь пойдет дальше. Духовная, светская и народная музыка, пришедшие из Европы, наложили неизгладимый отпечаток на индейскую музыку.

Африканская музыка проникает в Латинскую Америку в XV веке, во время переселения африканских рабов, которые сохранили на чужой территории свою веру и культуру. Это было традиционное племенное искусство другой вербальности, интонационности и ритмики. Оно также развивалось в синкретическом политеистическом ключе. В афроамериканской музыке трудно переоценить роль ритма, ударности. Священный инструмент Тамбор - символ Африки - стал опорой в сохранении музыкальных традиций.

Он исполнял самые различные функции, из которых важнейшая - участие в религиозных ритуалах африканского происхождения - вуду, кандомбле и других, получивших широкое распространение на Кубе, Гаити, Бразилии, Венесуэле. Тамборам сопутствует громадное число ударно-шумовых инструментов: планчуэлас, кучаритас, кампанитас. В нашем случае важно отметить, что маримба также имеет африканские корни.

Группа духовых инструментов представлена довольно большим количеством флейт и труб, сделанных из рогов антилопы, дерева и металла.

В струнной группе следует обратить внимание на следующие инструменты: кора - шипковый инструмент с 21 струной, ардин – аналог арфы.

Эволюция латиноамериканской музыки была отмечена разнонаправленными тенденциями: с одной стороны, с большой силой проявилась защитная функция фольклора, ставшего средством выражения сплочённости каждой нации, сохранения культурной самобытности. С другой - даже самые стойкие, замкнутые на самих себя элементы американской и африканской культуры, связанные с магическими ритуалами, хотя бы частично и запоздало, но включались в общий процесс трансформации.

Из их синтеза и возник новый неповторимый музыкальный мир.

Можно выделить следующие, наиболее важные для этого синтеза черты афроамериканской музыки: преобладающую роль ударных и пения; необычайную ритмическую и динамическую активность; полиритмию и полиметрию; развитие посредством коротких ритмомелодических ячеек; принцип неограниченной повторности в открытых структурах; эффект монотонности; импровизационность; широкое употребление антифонной формы «вопроса и ответа».

Выходцы из Африки адаптировали музыку европейского происхождения, в частности приняли её ладовую структуру и элементы куплетно-вариационной

формы. Европейская основа скрепила симбиоз афроамериканской и креольской², латиноамериканской музыки.

Несколько штрихов к проблеме развития самобытной музыкальной культуры Латинской Америки

В целом развитие музыкальной культуры на континенте можно разделить на 3 периода: 1-ый – доколониальный – до XVI в. (он охарактеризован нами выше); 2-ой – колониальный XVI – XIX вв. и 3-ий – постколониальный – с XIX до наших дней. Границы двух последних периодов весьма условны, так как начавшись в XVI веке, европейская экспансия на континенте не прекращается до сих пор. И идёт она не только в экономическом, но и в культурном аспекте.

Вплоть до конца колониального периода профессиональная музыкальная культура находилась на весьма низком уровне, проходя этапы накопления ресурсов для возникновения национально-самобытных образцов музыкального творчества.

На протяжении почти всего колониального периода главной, а нередко единственной сферой профессиональной композиторской деятельности в испанских и португальских колониях в Америке была культовая, духовная музыка. Поэтому центрами формирования новой музыкальной культуры стали католические храмы. Музыкальная часть мессы включала как произведения европейских мастеров, так и местных авторов. Например, композиций бразильцев – Луиса Альвареса Пинто (1719–1789), Жозе Марии Шавьера (1819–1887) или Антонио Мартиньяно да Сильва Бемфики (1838–1904). Таким образом, возникла прочная традиция преемственности и культивирования

² Креольская музыка является важнейшей частью культуры креолов - потомков испанцев и португальцев, родившихся в Латинской Америке и подвергшихся во многих случаях генетическому смешению с индейцами и афроамериканцами. По определению мексиканского философа Самуэля Рамоса, креольская культура является производным явлением, состоящим в основном из европейских элементов, «но рожденных и выросших на другой земле...Эта культура является ответвлением от европейского ствола...это трансплантированная и акклиматизированная культура».

музыки «высокого стиля», ставшей основой для последующего формирования национальных композиторских школ.

Светская профессиональная музыка развивалась чрезвычайно медленно. На протяжении XVI – большей части XVIII века она была ограничена почти исключительно салонным любительским музицированием, эпизодическими публичными концертами и игрой духовых оркестров при городских муниципалитетах. Репертуар оркестров включал марши, танцевальную музыку (кадриль³), аранжировки популярных песен, а также всевозможные попури из опер и доступные для исполнителей отрывки из оркестровых произведений. Примером может служить творчество мексиканского композитора и скрипача итальянца Сантьяго Биллони (1700–1763), автора духовных сочинений, вильянско, фабордонес и сентиментальных арий, таких как «Невнимательная бабочка» (*Mariposa inadvertida*) для меццо-сопрано, скрипок и basso continuo (ок. 1750).

Лишь в конце XVIII в. салонное музицирование перерастает в профессиональную концертную деятельность. Наибольшего развития она достигла на рубеже XVIII-XIX веков в Мексике, Аргентине, Бразилии и на Кубе. В качестве примера можно обратиться к творчеству итальянца, жившего в Португалии, Педро Антонио Авондано (1714–1782) или Франсиско Гомеша да Роша (1745-1808) – бразильского композитора, певца и фаготиста. Начинается активное распространение итальянской оперы. Популярностью пользуются испанская тонадилля, сарсуэла и сайнета.

Вторая половина XIX века отмечена значительным расширением концертной деятельности. Латинская Америка начинает принимать известных солистов-инструменталистов, исполнявших произведения европейских композиторов. Творчество местных композиторов представлено почти

³ Кадриль (фр. quadrille от исп. cuadrilla — буквально «группа из четырёх человек») — народный и бальный парный танец французского происхождения. Он является разновидностью контрданса; возник в конце XVIII века и был весьма популярен до конца XIX века в Европе и России. Характеризуется быстрым темпом, двудольным метром (2/4, обычно перемежаются размерами 3/8 и 6/8).

исключительно камерными жанрами: фортепианными⁴ пьесами и фантазиями, в которых мелодико-гармонические и фактурные клише из оперных арий сочетались с формами и жанрами европейской романтической музыки. Ориентирами в первую очередь служили миниатюры Мендельсона, Шопена и Листа. Примером может послужить творчество Артура Наполеау (1843–1925) – португальского и бразильского композитора, пианиста и музыкального редактора. Развивается и музыкальный театр. Бразильский композитор Карлос Гомес (1836–1896) в 1871 году основал в Рио-де-Жанейро театр «Национальная бразильская опера». Большой успех имели его оперы «Fosca» и «Salvator Rosa», а «Guaranu» шла на сцене «La Scala» в Милане (1870), в Санкт-Петербурге (1878) и других городах. Также он написал и бразильский народный гимн «Il saluto del Brasile».

Этот музыкальный поток не мог не вступить во взаимодействие со слоем многонациональной народной музыки. Как сказано выше, в Америке ярче, чем где-либо проявился феномен смешения форм и средств выразительности, пришедших со Старого континента, с аборигенными, африканскими и другими экзотическими элементами. Наряду с процессом проникновения фольклора в профессиональную музыку в активную фазу вступил процесс профессионализации народной музыки. В качестве примера можно обратиться к творчеству вокальному и фортепианному творчеству аргентинца Хулиана Агирре (1868–1924), одного из основоположников данного течения.

Борьба за национальную независимость приводит и к пониманию самооценности, в том числе и ценности местной музыкальной культуры. Поэтому последние два десятилетия XIX и первые два XX в. стали периодом внутренних накоплений, эстетической переориентации композиторов от прямого подражания европейским образцам к осмыслению собственных художественных богатств. Этот процесс шел от фольклорного этнографизма к стилизации на более высоком художественном уровне типичных элементов

⁴ Фортепиано входит в моду в XIX в., и это приводит к значительному расширению репертуара и повышению уровня музыкальной культуры.

народной музыки и далее к синтезу академических европейских форм и современной композиторской техники с национальным музыкальным языком. Прекрасными тому образцами служит творчество Э. Вила-Лобоса, А. Хинастеры или А. Пьяцоллы. Богатства латиноамериканской культуры начинают цениться и творчески использоваться и в Старом свете. Ярким тому доказательством служит цикл Д. Мийо «Воспоминания о Бразилии» и бразильские ритмы, проникшие и в другие его партитуры, или вокальный цикл «Золото инков» Э.В. Денисова.

Глава 2. Н. Розауро: творческий портрет

Композитор Ней Розауро – один из самых популярных перкуссионистов нашего времени. Стиль его сочинений является уникальным, так как его музыка сочетает в себе запоминающиеся мелодии и активные характерные ритмы. Для создания многих своих композиций, которые обрели мировую известность, он использует сплав элементов латиноамериканского, в частности бразильского фольклора, с европейским музыкальным языком, что делает его стиль ярким и неповторимым.

Музыка Розауро для маримбы, вибратона, различных перкуссионных (и не только) составов вводит ритмические и гармонические элементы традиционной бразильской музыки в академический контекст.

Биографические сведения о композиторе мы почерпнули на его сайте, перевод с английского автора работы [4]. Ней Розауро родился 24 октября 1952 в Рио-де-Жанейро (Бразилия). Слова композитора о своей юности: «Первый музыкальный инструмент, на котором я научился играть, была гитара. Я начал играть, когда мне было около 12 лет. К тому времени, когда мне исполнилось 18 лет, я зарабатывал на жизнь игрой на гитаре, мандолине и бас-гитаре в ночных клубах в Бразилиа. В то время я также давал частные уроки, причём в детском саду, начальной и средней школе» [4].

В университете Бразилиа он изучал композицию и симфоническое дирижирование, что существенно повлияло на его дальнейшее творчество.

Здесь он научился играть на фортепиано, скрипке, гобое, флейте и контрабасе. Заниматься перкуссией он начал только в 1977 году (в 25 лет) с артистом бразильского симфонического оркестра Рио-да-Жанейро Луисом Анунсиасаном. О начале этих занятий Ней Розауро вспоминал: «В 1977 году, за год до окончания учёбы, у меня был первый контакт с ударными инструментами. Я был настолько увлечён возможностями этих инструментов, что решил начать концентрировать все свои усилия на их изучении. В то время мне было 24 года, и обучение игре на новом инструменте было очень трудным опытом, который потребовал многих жертв в моей жизни. В течение следующих двух лет я раз в месяц совершал 22-часовую поездку на автобусе в Рио-де-Жанейро, чтобы взять уроки у Луиса. С ним я не только изучил базовую технику ударных, но и научился очень тонко и чутко обращаться с ударными инструментами» [4].

Ней Розауро получил степень магистра ударных инструментов в Высшей Школе Музыки в Вюрцбурге (Германия), где он совершенствовался под руководством перкуSSIONИСТА и композитора профессора З. Финка. «В 1980 году я получил стипендию от правительства Германии и переехал в Вюрцбург, чтобы изучать перкуSSION у профессора Зигфрида Финка. В Германии передо мной открылся совершенно новый мир перкуSSION, и в течение следующих трёх лет я узнал все, чему меня должны были научить за предыдущие 10 лет учёбы. В то время я начал писать свои первые пьесы для ударных, чтобы развить свою технику игры на маримбе» [4].

В период с 1975 по 1987 год он преподавал перкуSSION в Музыкальной школе Бразилиа и был литавристом оркестра Национального театра Бразилиа (Бразилия). «В 1985 году я вернулся в Вюрцбург, чтобы получить степень магистра. В 1986 году я написал Концерт для маримбы с оркестром в рамках моего магистерского проекта и исполнил его на своём выпускном концерте под фортепианный аккомпанемент» [4].

В период с 1987 по 2000 год он занимал должность директора отделения ударных инструментов в Федеральном университете Санта-Мария в Бразилии.

«Поскольку в то время в Бразилии не было педагогических материалов по перкуссии, я решил начать писать свою книгу по технике игры на малом барабане, а затем и этюды литавр и мультиперкуссии, которые стали моими основными инструментами обучения. Поскольку Университет Бразилиа не предоставлял возможности обучать студентов игре на ударных инструментах, в 1988 году я переехал в Санта-Марию, чтобы начать преподавать в Федеральном университете Санта-Мария (UFSM). UFSM - одно из немногих учреждений в Бразилии, в котором есть ударные инструменты. Санта-Мария стала одним из двух самых важных центров классической перкуссии в Бразилии, и студенты со всей страны переезжали туда, чтобы учиться у меня» [4].

С 2000 по 2009 год он был директором по исследованиям перкуссии в Университете Майами (Флорида, США). «Поскольку я серьёзно изучал классический перкуSSIONный и авангардный репертуар в Германии, я решил расширить свои музыкальные знания, сосредоточившись больше на изучении джаза, электромузыки и композиции» [4]. В Университете Майами Н. Розауро под руководством Фреда Викстрема защитил докторскую диссертацию. «С 2004 я регулярно занимаюсь волонтерской работой, играю на гитаре и пою в больницах, в домах престарелых, в том числе в Camillus House, известном приюте для бездомных в Майами. Мне нравится то, что я делаю, потому что это музыка, которая исходит из моего сердца и трогает сердца других людей. Люди в домах престарелых, больницах и приютах для бездомных очень одинокие люди, и они любят слушать музыку и подпевать. Я советую каждому музыканту посвятить часть своего времени волонтерской работе, потому что с помощью музыки и любви мы можем сделать этот мир лучше» [4]. «В мае 2009 года я ушёл со своей должности в U.M., чтобы посвятить своё время выступлениям и работе над новыми композициями. С 2018 года я попеременно живу между Майами и Бразилиа» [4].

Ней Розауро – автор более 100 пьес для ударных и других ансамблей. Его композиции очень популярны во всем мире и были записаны такими прославленными исполнителями как Эвелин Гленни и Лондонский

симфонический оркестр. Среди всех его работ наибольшей популярностью пользуются два концерта для маримбы с оркестром. Они же являются и самыми популярными концертами для маримбы за всю историю музыки.

Ней Розауро – блестящий исполнитель. Он выступал соло и в качестве солиста с оркестрами на концертных эстрадах более чем 45 странах мира. Участвовал во многих престижных международных фестивалях ударных инструментов. Его одиннадцать сольных альбомов получили признание критиков и были высоко оценены перкуссионистами и любителями музыки в целом. Доктор Розауро является артистом Yamaha, Sabian, MalletWorks и Contemproanea и играет исключительно барабанными палочками Vic Firth.

Глава 3. Н. Розауро Концерт для маримбы с оркестром op. 12

Премьера Первого концерта состоялась в 1986 году с участием симфонического оркестра города Манитовок (штат Висконсин, США) и Нея Розауро в качестве солиста. С тех пор концерт был записан несколькими крупными симфоническими оркестрами и исполнен многими музыкальными коллективами по всему миру.

По задумке композитора сопровождать солирующую маримбу может не только симфонический, но и струнный оркестр, перкуссионный ансамбль или фортепиано. Подобное интересное политембровое решение композиции – характерный приём композиторской практики конца 20-21 веков. Такие примеры мы находим у Ф. Караева или А. Пярта. Причём показательно, что оба музыканта также работали над синтезом европейских классических традиций с фольклором.

Композитор определил длительность звучания концерта -18 минут. Драматургия и форма сочинения аклассичны. Произведение состоит из 4 частей:

I. Saudação (Приветствие) a-moll; II. Lamento a-moll; III. Dança (Танец) C-dur; IV. Despedida (Прощание) c-moll

Драматургия строится по программно-сюитному принципу. Динамике 1 и 3 частей противостоит медитативная статика *Lamento*. Финал становится кульминацией-обобщением всего цикла. Сюда включена каденция солиста. Сонатная форма в концерте не используется, но в драматургии целого можно найти черты гайдновского бесконфликтного симфонизма (соотношение 2 и 3 части, 4-х частность). Основу структуры всех частей концерта составляет свободно трактованная трёхчастность с чертами концентрической формы, которая приобретает в каждой части новые черты. Несколько слов следует сказать и о тональном плане. Композитор пользуется в сочинении ладовой организацией. Натуральный минор и диатонический мажор противостоит здесь хроматически усложненным конструкциям. Ладовая функциональность сочетается с красочностью, в которой музыкальные образы не всегда вписываются в привычную ладовую характеристику: «мажор – весело, минор – грустно». Попевочная структура мелодики и важнейшая выразительная роль ритма стирают привычную ладовую семантику, приносят тот самый свежий латиноамериканский колорит, за который мы и ценим музыку Нового Света.

1 часть. Saudação (Приветствие)

Британский дирижёр и педагог Нил Баттерворт даёт следующее краткое описание 1 части концерта: «Приветствие» – это рондо, рефрен которого характеризует постоянная смена размера, что придаёт музыке тревожный и беспокойный характер. Есть три эпизода: последовательность диссонирующих аккордов, джазовое отступление импровизационного характера и живая синкопированная мелодия» [5].

Укажем, что данное рондо неклассично. Несмотря на доминирование первой темы, исходя из порядка разделов, можно сделать вывод: форма первой части помимо черт рондо включает в свою структуру черты концентрической или трёхчастной формы с зеркальной репризой (см. Схему 1):

Схема 1

Вст. – R – A – R – B – C – B – R – A

a-moll	Des- dur	a-moll
--------	-------------	--------

Кроме того, в форме заметны признаки барочной концертной формы: в разделах формы на первом плане поочередно оказываются то солист, то ансамбль. Первая часть начинается с небольшого вступления, которое готовит рефрен с постепенным уплотнением фактуры как у солиста, так и в партии сопровождения (см. Пример 1).

Эту тему, как было сказано ранее, характеризует постоянная смена размера (5/8, 6/8, 7/8), подвижный темп, кластеры в сопровождении, остинатность. В ней прослеживаются народные бразильские интонации и ритмы, имеющие африканские корни. Тип фактуры и метод работы с фольклорной моделью весьма напоминают русские опусы И.Ф. Стравинского. При дальнейших проведениях рефрен значительных изменений не претерпевает.

В первом коротком эпизоде (4 такта с точной репризой) преобладает красочная звукоизобразительность: звучат кластеры у солиста, мелодия передана сопровождению. Так как сочинение предполагает различные составы этого сопровождения, то в каждом варианте будет возникать свой неповторимый тембровый колорит. Из-за динамики (p) и кластерных созвучий эта тема звучит неустойчиво. Здесь также происходит смена размера: теперь чередуются 4/4 и 3/4. Но и эта полиметрия и остинатность точной репризы создают впечатление индейской звукоподражательной медитативности (см. Пример 2).

Второй эпизод, написанный в джазовом стиле, вновь ориентирован на афроамериканскую атмосферу. В то время, как в партии сопровождения повторяется один и тот же синкопированный мотив, солист исполняет джазовую мелодию, к начальной диатонике добавляется хроматика, что показывают многочисленные знаки альтерации. В метрике продолжается чередование дуолей и триолей (см. Пример 3).

Третий эпизод следует без повтора рефрена. В этой теме солист вновь отходит на второй план, его партия едва заметна: он играет кластеры восьмыми нотами приёмом *dead stroke* («мёртвый удар»), при котором и без того непродолжительный удар становится ещё более коротким и приглушённым, т.к. клавиша зажимается палочкой сразу после удара. Подвижная и лёгкая мелодия звучит у ансамбля. В аккомпанементе появляются квартовые ходы – важная интонация концерта (см. Пример 4). После этого снова звучит тема 2-го эпизода, а затем рефрен и первый эпизод.

Несмотря на большое количество неаккордовых сочетаний и кластеров музыка части тональна. Основная тональность части – *a-moll*, и меняется она только 1 раз – в центральном третьем эпизоде (буква *F* партитуры), когда появляется 5 бемолей при ключе (*Des-dur*).

2 часть. Lamento.

Динамике первой части противостоит статика второй. Процитируем слова Нила Баттерворта: «“Ламенто” - самая длинная часть концерта, она состоит из четырёх разделов, открывающихся ритмичной игрой на маримбе под аккомпанемент тремоло. Оркестр выходит на передний план во второй части, в то время как солист добавляет «стрекошущий» спуск, за которым следует соло маримбы из аккордов тремоло, прежде чем вернётся музыка вступления» [5].

Здесь мы вновь не вполне согласимся с маэстро. Композиция построена на четырёх тематических элементах, но в ней прослеживается иная драматургия: вновь важную роль играет принцип *concerto* и трёхчастная концентричность композиции, с некоторым смещением центра тяжести к точке золотого сечения. При этом, как и в 1 части, каждая из тем имеет точные границы (см. Схему 2)

Схема 2

Тема А	Тема В	Тема С	Тема D	Тема А	Тема В
Народный характер	Хорал	Тремоло	Вариации на тему С	Народный характер	Хорал

Poco adagio		Molto espressivo			
T. 1	T. 12	T. 22	T. 46	T. 70	T. 80

Тема А — это нисходящая мелодия народного характера, она проводится преимущественно в дублировке параллельными квартами на фоне тремоло оркестра. Помимо этого, у одного из инструментов ансамбля (в данной партитуре - скрипка) высоко и прозрачно (флажолетами) звучит квартовая интонация. Этот звук похож на ветер или скрип двери, что придаёт музыке загадочности. Кварту мы уже отмечали в центральном эпизоде 1 части, и далее она прослеживается во многих темах на протяжении всего концерта, становясь своего рода лейтинтонацией произведения. А в басу формируется важнейшая для данной части секундовая интонация (см. Пример 5)

Вторая тема напоминает спиричуэл. Мелодии проходит в басу у солиста в сопровождении хорального аккомпанемента. Она готовит продолжительное соло маримбы (18 тактов - 6+6+6) - Тема С. Печальная экспрессивная тема разрабатывает интонацию секунды, которая сразу дана и в горизонтали, и в вертикали, и в зеркальном движении крайних голосов, в остинато средних, а завершает фразу – кварта (см. Пример 6)

После первого 6-титакта постепенно добавляются подголоски инструментов оркестра. Этот раздел звучит как вступление к следующему разделу - D. Здесь предыдущий тематический материал С передаётся оркестру (см. Пример 7)

Этот раздел строится на повторе одного и того же материала (указанного выше) с небольшими фактурными изменениями у солиста. Его можно назвать кульминацией части, так как именно здесь происходит динамическое нарастание, которое приводит к репризе первых двух тем (см. Пример 8)

Часть 3. Dança (Танец)

««Танец», скерцо с пометкой *Molto Animato*, - блестящая токката для солиста, в которой едва хватает места, чтобы перевести дух» - считает Н.

Баттерворт [5]. И здесь мы с ним полностью согласны. Это яркая солнечная токката in C. Форма части – концентрическая (см. Схему 3)

Схема 3

Вступление	Тема А	Тема В	Тема С	Тема D	Тема С	Тема В	Тема А	Тема вступлен ия
			Фуга	Танец				
Molto Animato			Meno mosso	Molto mosso				
T. 1	T. 13	T. 26	T. 42	T. 61	T. 106	T. 113	T. 126	T. 142

В то время, как солист создаёт фон из шестнадцатых, в сопровождении звучит непринуждённая светлая мелодия в C-dur с элементами имитации. Обратим внимание на интервальный состав вертикали и горизонтали, и обнаружим в них квартовые скачки и дублировки (см. Пример 9).

Тема А строится на теме вступления - сохраняется лад, фактура и сам мотив. Однако теперь солист озвучивает тему одновременно с подголосками оркестра (ч4-м3 в верхних голосах) (см. Пример 10).

Вторая тема звучит в a-moll. Она построена на тех же интонациях, однако фактура у солиста становится другой, гармонический язык усложняется, её новому окрашивает натуральный минор (см. Пример 11).

Тема С - это фуга. Сначала её основная тема декларируется на *f* и солистом, и оркестром в унисон, и только после этого начинается полифоническое развитие. Не смотря на замедление темпа, характер здесь решительный, подвижный. Примечательно, что фуга написана в натуральном с-moll - одноимённая тональность для основной (см. Пример 12).

Наибольшее гармоническое напряжение возникает в Теме D. Диссонантные созвучия и хроматизмы раскрашивают драматургический центр композиции (см. Пример 13). Трёхдольный вальсовый аккомпанемент вполне

ясно определяет жанр данной «картинки». Перед нами предстают две знаковые крайности европейской музыкальной культуры: рациональная fuga в натуральном с-moll и экзальтированный чувственный вальс с эмоциональным хроматическим диссонансом.

После центрального эпизода все темы третьей части повторяются в обратном порядке с небольшими изменениями, или в сокращении.

Часть 4. Despedida (Прощание)

«В “Despedida” достигается захватывающая кульминация, ведущая к главной сцене. В кратком изложении вспоминается материал из предыдущих трёх частей», - пишет Н. Баттерворт [5]. Если 2-я часть – самая длинная, то финал - самая масштабная и напряжённая часть в концерте. Важнейшим отступлением от обычной формы является каденция солиста. Её обычное место в первой части цикла. В данной композиции акценты смещены, и весьма драматургически важным моментом становится то, что солист, собирая в каденции тематический материал предыдущих частей, обобщает идею произведения.

Композитор не отступает от выбранного структурного принципа: трёхчастная реприза с элементами рондо и концентрической формы. Причём её центр вновь смещён к точке золотого сечения – в данном случае на каденцию солиста. Ознакомимся с тематическим материалом части.

Тема вступления основана на призывной лейтинтонации чистой кварты, срыв в её конце определяет трагический замысел композиции (см. Пример 14)

Следует обратить внимание на переменный размер - меняется $3/4$ и $2/4$. Помимо этого, автор использует в некоторых тактах $3/4$ как $6/8$, что значит то, что чередуются не 2, а 3 метра, как и ранее этой сложной для европейского восприятия метрикой в академический контекст вводятся характерные ритмические элементы традиционной бразильской музыки.

Основная тема части вновь вырастает из вступления, в ней продолжается использование начальной интонационности и переменного размера. Но вступает солист как бы заново, преодолевая риторическую паузу. Этот момент

задаст всю линию драматического развития части. Главная тема будет трижды возобновляться после различных эмоциональных потрясений. Партия солиста представляет собой мелодию, с подчёркнутыми танцевальными окончаниями, изложенную в октаву, с самоаккомпанементом в виде остигатной пульсации. Это движение восьмых не остановится до самой каденции и возобновится в коде – такой ритмический приём напоминает работу Равеля в Болеро. Позже мелодия сменит октавную дублировку на характерную квартовую. На её фоне как бы возрождаясь, постепенно уплотняется фактура в партии сопровождения (см. Пример 15).

Её следующий наполненный хроматизмами вариант усиливает гармоническое напряжение, подчёркивает драматическую составляющую этого танца. Его колорит можно ощутить отсылку к танго А. Пьяцоллы.

Новая тема буквально врывается в этот безудержный танец. Здесь водится тональность, отстоящая от основной на тритон (c-moll - fis-moll). Новый материал при этом накладывается на продолжающуюся неизменную пульсацию из первой темы у солиста, возникают острые кластеры, но, подчиняясь ритму, по секвенции новая тема устремляется к тональному центру. Мелодия темы звучит в нисходящем и восходящем движениях в виде ответа, что очень схоже с полифонической работой из 3 части концерта (см. Пример 16). Эмоциональный всплеск завершается проведением темы А с квартовым удвоением мелодии (см. Пример 17). Она гордо воскресает в проведении tutti и постепенно сходит на нет. Драматическое действие завершено. Солист остаётся один, звучит тремоло на тонике, начинается каденция.

Это момент подведения итогов, воспоминания, медитация, в которой воскресают картины прошедшего. Звучит несколько фрагментов из каждой части, и мотивы фуги из 3 части плавно переходят в заключительный раздел, который можно назвать общей кодой концерта. Звучат вступление и основная тема 4 части. Здесь между ними нет разрыва. Они сливаются воедино, демонстрируя своеобразную неубиваемость латиноамериканского духа. Но в

отличие от равелевского Болеро, здесь нет победного финала. В конце музыка вновь уходит в тишину.

Заключение

Латиноамериканская музыкальная культура в XX веке

Несмотря на географическую отдалённость, и симбиоз трёх титульных культур: индейской, африканской и европейской, профессиональное музыкальное искусство Латинской Америки все-таки является ответвлением европейской культуры. Оно на протяжении нескольких веков (и до сих пор) развивалось, трансформировалось на основе того, что приходило из Европы. В таких условиях сформировалась основная характерная черта творчества многих латиноамериканских композиторов - это опора на закономерности классической музыки, их переосмысление и привнесение в них национального колорита. Так в стремлении выразить аутентичное латиноамериканское содержание они трансформировали универсальные модели композиции. Примером этому является Первый концерт для маримбы с оркестром Н. Розауро, в котором была переосмыслена как драматургия цикла в целом, так и каждой его части.

Развитие профессиональной музыки на континенте можно определить двумя основными тенденциями - национальной и интернациональной. Они успешно сосуществуют и дополняют друг друга в творчестве музыкантов разных стилей и направлений, в том числе и Н. Розауро. В нашем случае, в интернациональный контекст произведение ставят параллели с композиционными принципами европейского барокко, тенденция является типичной для времени создания концерта, с ритмическими находками М. Равеля, ритмико-мелодической работой И.Ф. Стравинского. В то же время, сама семантика маримбы, жанровое, ладовое, тембровое, ритмическое и динамическое решение композиции на протяжении всего сочинения указывают на его принадлежность именно к латиноамериканской культуре.

Латиноамериканские музыканты до сих пор продолжают искать и находят новые пути выражения национальной культуры в традиционных классических формах и иных способах организации звука. Яркое доказательство этого утверждения - Концерт № 1 для маримбы с оркестром Н. Розауро.

Концерт №1 Н. Розауро - произведение с самобытным творческим замыслом, с оригинальными, музыкальными образами, но при этом в традиционном европейском контексте, что делает это сочинение доступным и интересным для широкой аудитории.

Список использованной литературы:

1. *Доценко, В. Р.* История музыки Латинской Америки XVI – XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Виталий Романович Доценко; ФГБНИУ «Российский институт истории искусств». – Москва, 2014. – 55 с.
2. *Лазовский, А. Н.* Исполнительство на ударных инструментах: научно-методическое наследие Нея Розауро / А. Н. Лазовский // <https://cyberleninka.ru> – 2011. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelstvo-na-udarnyh-instrumentah-nauchno-metodicheskoe-nasledie-neya-rozauro/viewer> (дата обращения 23.01.2024)
3. *Розауро, Н.* Концерт № 1 для маримбы с оркестром / Н. Розауро. – Санта Мария: Pro Percussao, 1992. – 33 с.
4. Ней Розауро: официальный сайт. – URL: <https://www.neyrosauro.com> (дата обращения 30.11.2023)
5. *Zarro, D. E.* Ney Rosauero's "Concerto for Marimba and Orchestra" / D. E, Zarro. – 1999. – URL: <https://www.zarropercussion.com/wp-content/uploads/2019/11/Ney-Rosauros-Concerto.pdf> (дата обращения 23.01.2024)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Тема рефрена

Musical score for Example 1, 'Тема рефрена'. The score is for a full orchestra and includes parts for Marimba (two staves), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and D. Bass. The music is in 6/8 time and consists of six measures. The first three measures are marked 'decresc...' and the last three measures are marked 'mf'. A rehearsal mark 'A' is placed above the fourth measure. The Marimba parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. The Viola and Cello parts have a 'decresc...' marking in the first three measures.

Пример 2

Эпизод 1

Musical score for Example 2, 'Эпизод 1'. The score is for a full orchestra and includes parts for Marimba (two staves), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and D. Bass. The music is in 4/4 time and consists of eight measures. The first measure is marked 'p' and the second measure is marked 'p'. The Marimba parts feature a complex rhythmic pattern. The Violin I and II parts play a melodic line. The Viola part is silent. The Cello part plays a rhythmic pattern. The D. Bass part plays a rhythmic pattern. A rehearsal mark 'B' is placed above the first measure. A '8va' marking is placed above the eighth measure.

Пример 3

Эпизод 2

59

Marimba

Marimba

Violin I

Violin II

Viola

Cello

D.Bass

mf

p

p

p

p

Пример 4

Эпизод 3

83

Marimba

Marimba

Violin I

Violin II

Viola

Cello

D.Bass

(dead stroke)

p

f

mf

mf

mf

simile

simile

simile

Пример 5

Тема А

Poco Adagio
 $\text{♩} = 72$

Marimba
 Marimba
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello
 D. Bass

mf
P
(I vl. solo)
mf
sul pont.
sul pont.
sul pont.
Pizz.
mf

Пример 6

Тема В

Marimba
 Marimba
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello
 D. Bass

mf
mf
mf
mf

Пример 7

Тема С

C **ANDANTE/molto espressivo**
 $\text{♩} = 96$

Marimba
 Marimba

mp

Пример 8

Тема D

D

Marimba *mf*

Marimba

TUTTI (senza sordina) CONTINUE.....

Violin I *mf*

Violin II *p* (senza sordina)

Viola *p* (senza sordina)

Cello *mf* Arco

D. Bass *p*

Пример 9

Тема вступления

Molto Animato **III) DANÇA (Dance)**

$\text{♩} = 56$

1 (in 4)

Marimba *mf* decrease.. *p*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

D. Bass

Пример 10

Тема A

13 **A**

Marimba *mf*

Violin I Pizz. *p* Arco Pizz.

Violin II Pizz. *p* Arco Pizz.

Viola Pizz. *p*

Cello Pizz. *p* Pizz.

D. Bass *p*

Пример 11

Тема В

25 **B**

Marimba *f* *p* *subitissimo*

Marimba *mf*

Violin I *mf* Arco *mf*

Violin II *mf* Arco *mf*

Viola Arco *mf* Pizz. *p*

Cello *mf* *p*

D. Bass *mf* *p*

Пример 12

Тема С

41

Marimba

Marimba

Violin I

Violin II

Viola

Cello

D. Bass

f

f

f

f

f

f

f

Pizz.

Arco

Arco

Arco

Arco

Arco

Пример 13

Тема D

D **Molto Mosso**

61

Marimba

Marimba

Violin I

Violin II

Viola

Cello

D. Bass

mf

p

p

p

p

p

Arco

Arco

Arco

Arco

Arco

Пример 14

Тема вступления

Prestissimo ♩ = 192

1

Marimba (6/8) (6/8) (3/4) simile

Marimba *f*

Violin I

Violin II

Viola

Cello *f*

D. Bass *f*

Пример 15

Тема А

A TEMPO I

16

Marimba

Marimba *mf*

Violin I

Violin II

Viola

Cello *f* Pizz.

D. Bass *f*

Пример 16

Тема в цифре В

52 **B**

Marimba *mf*

Marimba *p*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

D. Bass *p*

Пример 17

Тема В

88 **C**

Marimba *p*

Marimba (1x right hand) *p*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

D. Bass *f*