

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»
на тему:

**РОЗВИТОК ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА НА
УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У XX СТОЛІТТІ**

Виконавець: студентка 4 курсу
денної форми навчання
профілізації «Ударні інструменти»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ДІВІНА Марта Сергіївна

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент
ОЛІЙНИК Ольга Григорівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
ОЛІЙНИК Дмитро Борисович

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА НА ВІБРАФОНІ ТА УДАРНИЙ УСТАНОВЦІ В ДЖАЗІ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ	5
РОЗДІЛ 2. ВНЕСОК ЖІНОК У РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА МАРИМБІ	12
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШИХ ЖІНОК-ЛИТАВРИСТОК В СИМФОНІЧНИХ ОРКЕСТРАХ.	19
ВИСНОВКИ.....	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	26

ВСТУП

Актуальність. У західній культурі протягом століть гра жінок на музичних інструментах обмежувалась винятково домашнім музикуванням на клавесині, фортепіано та струнних – арфі, лютні та скрипці. Виконавство жінок на духових інструментах уважалось недоречним та неприпустимим. Лише на початку XX століття першим духовим інструментом, який почали уважати прийнятним для жінок була флейта. Це пов'язано з тим, що амбушюр флейти не спотворював обличчя, як інші духові інструменти. Сьогодні флейта все ще вважається «жіночним» інструментом і є популярним вибором серед молодих дівчат. Натомість ударні інструменти в західній музиці традиційно уважались винятково «чоловічим» інструментом. Подібна тенденція гендерного обмеження спостерігалася до 1950-х років.

Становлення жіночого виконавства на ударних інструментах на початку XX століття було надзвичайно складним. Однак їм вдалося подолати стереотипи та упереджене ставлення і своєю професійною майстерністю зробити значний внесок у розвиток сучасного виконавства на ударних інструментах.

Існує велика кількість досліджень, присвячених жінкам-композиторам, диригентам та виконавицям на струнних і духових інструментах. Натомість творча діяльність визначних постатей, які стояли біля витоків становлення жіночого виконавства та їх внесок у загальний розвиток мистецтва гри на ударних інструментах є ще мало вивченими.

Мета дослідження – розглянути етапи становлення жіночого професійного виконавства на ударних інструментах та висвітлити історичне значення перших виконавиць у різних сферах музичного мистецтва.

Відповідно до мети у дослідженні ставляться такі **завдання**:

- розглянути становлення жіночого виконавства на вібрафоні та ударній установці в джазі;
- висвітлити внесок жінок у розвиток професійного виконавства на маримбі;

- розглянути маловідомі сторінки виконавської діяльності перших жінок-литавристок в симфонічних оркестрах.

Об'єкт дослідження – мистецтво гри на ударних інструментах у XX столітті.

Предмет дослідження – жіноче виконавство на ударних інструментах у XX столітті.

Методи дослідження:

- джерелознавчий та історичний – для опрацювання наукової літератури, аудіо та відео-документів, пов'язаних із висвітленням творчості
- історико-виконавський – при вивченні становлення і розвитку жіночого виконавства на ударних інструментах у XX столітті.

Структура роботи.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи складає 29 сторінок, із них – 25 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА НА ВІБРАФОНІ ТА УДАРНИЙ УСТАНОВЦІ В ДЖАЗІ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Джазове виконавство на будь-яких інструментах зокрема ударних, уважалось прерогативою чоловіків. Лише від 1940-х років зрідка, як виключення можна було зустріти жінку в джазовому колективі.

Історик джазу Джеймс Дікерсон писав: «Протягом всієї історії джазу було сексистське упередження щодо жінок» [4, с. 23].

Перші жінки, які хотіли присвятити себе джазовому виконавству, стикалися з численними труднощами, і передусім з упередженим ставленням до їх професійних якостей. Ще складніші випробовування чекали на тих жінок, які грали на традиційно чоловічих інструментах, таких як перкусія, вібрафон або ударна установка.



Однією з перших, кому вдалося подолати ці перешкоди була вібрафоністка *Марджорі Хайамс*. Її виконавська діяльність припала на 1940-і роки.

Окрім гри на вібрафоні, вона також була талановитою піаністкою та аранжувальницею. Першим, хто звернув увагу на талановиту виконавицю був знаменитий джазовий кларнетист Вуді Герман, який почув її виступ в Атлантик-Сіті. Він намагався переконати Хайамс створити свій власний гурт, але виконавиця обрала інший шлях: вона приєдналася до славетного гурту Вуді Германа і грала з ним у 1944–45 роках.

У 1945 році Хайамс покинула гурт, щоб створити жіноче тріо у складі – Мері Лу Вільямс фортепіано та Джун Ротенберг бас-гітара. Це тріо здобуло велику популярність серед слухачів. У 1947 році вона здобула чимало нагород і виступала у найпрестижніших концертних залах. Зокрема, з великим успіхом відбувся її виступ у знаменитому концертному залі Карнегіхол [3., с. 87]. У 1949

році Хайамс опинилася в центрі національної уваги, коли приєдналася до гурту Джорджа Ширинга. Під час роботи в цьому колективі вона записала свій альбом. Однак за деякий час у зв'язку із сімейними обставинами Марджорі Хайамс була змушена завершити свою виконавську кар'єру.

В одному з інтерв'ю Марджорі розповідала як складно бути жінкою в музичній професії: «У певному сенсі на тебе не дивляться як на музиканта, особливо в клубах. Було більше уваги на те, у що ти одягнена або як укладена зачіска – вони просто хотіли, щоб ти виглядала привабливою, ультра-жіночною, здебільшого тому, що ти робила щось, що вони не вважали жіночним» [3, с. 79].

Зазначимо, що необхідність демонструвати жіночність, граючи у сфері виконавства, яке уважалось виключно чоловічим, була проблемою, з якою багато жінок зіткнулися в середині 20-го століття і з якою стикаються й досі. Зовнішність виконавиці уважалася такою ж важливою, як і музичні здібності. Марджорі Хайамс була однією із перших жінок-віртуозів гри на ударних інструментах. Але нажаль, кар'єра цієї талановитої жінки тривала недостатньо довго для того, щоб вона могла у повній мірі розкрити свій талант у сфері джазу.



Однією з перших виконавиць на ударній установці в джазі була **Поліна Бредді**. Вона народилася у 1922 році і була однією з перших учасниць жіночого колективу «International Sweet-hearts of Rhythm», створеного в 1937 році в школі «Piney Woods Country Life School» [10, с. 51]. Ця школа була

заснована в Міссісіпі у 1909 році. Це була одна із перших повністю афроамериканських шкіл-інтернатів у США. Шкільний гурт «The Sweethearts» було створено з метою творчого самовираження учнів, але набрав популярності серед афроамериканського населення за її межами. Цей колектив виступав у Нью-Йорку, Чикаго та Вашингтоні.

В одному з інтерв'ю Бредді згадувала з якими труднощами їй, як виконавиці на ударній установці, приходилося стикатися. Інколи перед початком виступу скептично налаштована аудиторія починала вигукувати: «Ой, тільки не дівчина!» [10, с. 137] У 1940-х – 1950-х роках Бредді було важко знайти виконавицю на ударній установці, яка б могла надати професійні поради. Тому вона почала переймати досвід у чоловіків-ударників. Вона вивчала манеру гри та техніку виконання визначних ударників, таких як Ед Тігпен та Джин Крупа.

У 1955 році у віці тридцяти трьох років Брендді остаточно залишила «Sweethearts of Rhythm» і до кінця 1960-х. виступала з різними джазовими ансамблями. З невідомих причин, які не вдалося з'ясувати, Бредді у 1970-х роках припинила на десять років свою виконавську кар'єру. Лише у 1980 році вона вперше після тривалої паузи виступила на Жіночому джазовому фестивалі, який відбувся в Канзас-Сіті, штат Міссурі. Бредді померла у 1996 році. Поліна Бредді зробила дуже успішну кар'єру і тим самим проклала шлях для майбутніх виконавиць на ударній установці.



Дотті Доджсон була однією з найуспішніших, хоча і маловідомих барабанщиць. Вона народилася в 1929 році у місті Брі, штат Каліфорнія. Свою музичну кар'єру Доджсон розпочала як вокалістка. Її батько був барабанщиком і працював у різних джазових колективах.

Він не був проти того, щоб вона стала барабанщицею, але ніколи не давав їй уроків гри на ударній установці. Її перший чоловік, басист Марті Будвіг, не підтримував її захоплення грою на барабанах: він вважав, що це не жіноча справа [3, с. 218]. Тому свою кар'єру Дотті Доджсон розпочала як співачка.

Її кар'єра барабанщиці почалася з того, що вона як співачка часто була на сесіях у студії звукозапису, де працював її чоловік. Чекаючи на початок запису, поки не зібрались всі виконавці, вона брала палички і відстукувала ритми на твердих глянцеви́х журналах. Завдяки запізненням деяких барабанщиків, їй

вдавалося пограти на ударній установці. Пізніше Доджіон згадувала, що музиканти, які чекали на барабанщика казали їй: «Давай, Дотті, зіграй "тайм", поки барабанщик не прийде... Чоловіки-барабанщики завжди запізнювалися!»[24, с. 236]. Її другий чоловік, Джеррі Доджіон, заохочував її припинити співати і зосередитися виключно на барабанах. Вона згадувала: «Він сказав, що я повинна або співати, або грати. Інакше я закінчу як відома співачка, яка іноді грала на барабанах, або як барабанщиця, яка також співала» [32] Від початку 1960-х років, Доджіон виступала з багатьма відомими джазовими музикантами, серед яких Бенні Гудмен, Біллі Мітчелл, Ел Грей, Вайлд Білл Девісон, Рубі Брафф, Ел Кон, Зут Сімс та Річі Коул. Джеррі Доджіон не був прихильником традиційних гендерних ролей і вважав за краще, щоб Дотті реалізувала свій потенціал як музикант, а не як домогосподарка. Пізніше виконавця згадувала: «Джеррі дуже хотів, щоб я грала. Він не хотів, щоб я сиділа вдома і виконувала обов'язки дружини. Я займалася з професіоналами. Я грала з ними» [32]. Концерти не завжди давалися Доджіон легко. Вона не відчувала поваги до себе від колег. Після переїзду в 1959 році до Нью-Йорка, вона була змушена починати все спочатку і доводити свій професіоналізм в нових реаліях. Вона згадувала як їй було прикро від того, що їй відмовляли у виступах винятково через гендерну належність: «...часто замість мене брали барабанщика, який і близько не вмів добре «свінгувати», як я це робила... Це було дуже боляче. Такі речі завдавали болю»[24, с. 236].

На щастя, розчарування від гендерних стереотипів не завадило її кар'єрі. Несправедливість суджень за ознакою статі змусила її працювати ще наполегливіше, щоб досягти успіху. Вона казала: «Ви повинні бути кращими, за кращих. У всіх інституціях домінують чоловіки. Коли хлопець обертається і бачить що там сидить жінка, він вважає, що це певним чином загрожує його чоловічій гідності»[3,с.220]

Щоб боротися з цим відчуттям сексизму, Доджіон часто носила одяг, який не був жіночим, і коротко стриглася, щоб змішатися з чоловіками. Доджіон звикла бути єдиною жінкою в колективі. Вона віддавала перевагу виступам з

чоловіками, оскільки вважала, що багато жінок, які прийшли в музичний бізнес, не є серйозними. Часто гендер використовувався промоутерами як засіб для продажу записів і залучення аудиторії, і вона виявила, що з віком концерти стають ще рідшими: «Не існує ніяких трюків, щоб продати стару жінку. Якщо ти молода жінка і маєш пристойну фігуру, вони можуть продати тебе як божевільну» [6, с. 114.]

Незважаючи на негативне ставлення до всіх жіночих гуртів, Доджіон все ж наприкінці 1970-х років приєдналася до суто жіночого гурту разом із колегою Мелбою Лістон. Це був звичайний вибір для кар'єри багатьох жінок-музикантів, але Доджіон багато років чинила цьому опір, тому що вважала принизливим коли жінка через свою стать є предметом шоу-бізнесу, який можна вдало продати [6, с. 114]. Вона уважала, що музичні інструменти не мають гендерної специфіки, і що виконавці роблять собі ведмежу послугу, дотримуючись цих упереджень.

Дотті Доджіон, як і її попередниця Поліна Бредді вдосконалювала свою майстерність, слухаючи виконання визначних барабанщиків, таких як Біллі Хіггінс, Ел (Туті) Хіт і Міккі Рокер. Найбільший вплив на стиль її виконавства мав Кенні Кларк. Коли її запитали про Бадді Річа, вона відповіла: «Він грає добре, як для чоловіка» [6, с. 114]

За словами історика джазу Лінди Даль, Дотті Доджіон була першою барабанщицею серед жінок джазисток [3, с. 224]. Вона кинула виклик гендерним стереотипам про барабани як про чоловічий інструмент і протягом усієї своєї кар'єри боролася з хибними уявленнями про себе як про жінку барабанщицю. «Що стосується прийняття, я не думаю, що це сталося раптово. Думаю, це був довгий, повільний процес; думаю, він все ще триває у багатьох випадках» [6, с. 127].



Террі Лайн Керрінгтон розпочала свою кар'єру в той самий час, коли Дотті Доджіон її закінчувала. Вона народилась у 1965 році в Медфорді, штат Массачусетс. Грати на барабанах Керрінгтон почала у віці п'яти років. Великий вплив на її розвиток як виконавиці на ударних інструментах мав батько Сонні Керрінгтон, джазовий музикант. Він був у захваті від здібностей доньки, продемонстрованих у такому ранньому віці. Террі згадувала, як батько сказав їй: «У тебе природжений талант. Ти одразу відчула ритм, тож я подумав, що в тебе є здібності». Він показав мені кілька речей. Я робила успіхи і швидко прогресувала, тому він відправив мене до вчителя [9, с.131]. Батько Каррінгтон був головним стимулом для її омріяної кар'єри в джазі. Вона згадувала: «Я не могла не надихатися джазом, оскільки мій батько завжди його грав» [1, с. 32–34]. В їх будинку було багато різних інструментів, однак її увагу привернула ударна установка її дідуся, який був джазовим барабанщиком.

Успіх прийшов до Керрінгтон стрімко. У віці десяти років вона грала для Бадді Річа. В одинадцять вона стала наймолодшою студенткою, яка отримала стипендію в Музичному коледжі Берклі у Бостоні. У дванадцять років Керрінгтон стала наймолодшим музикантом, який коли-небудь співпрацював з фірмою барабанів *Slingerland Drums* і тарілок *Zildjian Cymbals*.

Творчі досягнення супроводжували Каррінгтон протягом усієї її кар'єри. Її альбом «*Real Life Story*» був номінований на Греммі в категорії найкращий ф'южн-джаз. Крім гри на ударній установці Каррінгтон також пише музику та аранжування. Своїм кумиром, якого вона наслідує і вважає своїм наставником є барабанщик Джек Де Джоннетт. Як і у випадку з Дотті Доджіон та Поліною Бредді, Каррінгтон вдосконалюючи свою майстерність вивчала манеру гри чоловіків-ударників. У статті, яку вона написала про життя жінки-барабанщиці, Каррінгтон згадує: «Я дуже зраділа, коли побачила по телевізору барабанщицю

Карен Карпентер. Принаймні, я зрозуміла що не одинока у своїй професії» [2, с. 19–20]. Навіть у своїй віковій групі Карінгтон відчувала, що жінок-барабанщиць було менше, ніж чоловіків, і вони були недостатньо представлені. У своїй статті вона писала: «Протягом багатьох років я відчувала, що перебуваю в клубі сама по собі. Якщо я зустрічала інших дівчат, які грали на барабанах, то вони жили в інших містах. Це ускладнювало налагодження дружніх стосунків та спілкування» [2, с. 20] Вона вважає, що крайня меншість жінок у професії барабанщиці була зумовлена нормами встановлених американським суспільством. Барабани вважаються дуже агресивним і домінуючим інструментом, а «жінки були виховані так, щоб не робити речей, які здаються агресивними або чоловічими» [2, с. 19].

В інтерв'ю, яке Каррінгтон дала істориками джазу Вейну Енстісону та Дженіс Стокгауз вона зізналася, що проблеми, з якими стикалися жінки в професії барабанщиці в минулому, існують і сьогодні. «Зараз багато жінок грають на барабанах, і деякі з них, безумовно, стикаються з таким типом опору» [6, с. 61] Визнаючи, що гендерні стереотипи щодо барабанної установки все ще існують, Каррінгтон пояснила, що вона не вважає доцільним зовнішньо наслідувати чоловіків. Вона зазначила, що багато жінок, прагнуть до того, щоб їх сприймали як рівних, тому перебирають на себе образи та погляди своїх колег чоловіків [2, с. 19]. На її думку, саме жіноча естетика зробить наш внесок іншим і принесе іншу перспективу в індустрію – перспективу, необхідну для балансу [2, с. 19]

Своєю виконавською діяльністю Керрінгтон зробила значний внесок у розвиток жіночого виконавства на ударній установці. Вона і сьогодні залишається надихаючим прикладом для наслідування.

РОЗДІЛ 2. ВНЕСОК ЖІНОК У РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА МАРИМБІ

На початку ХХ століття єдиним ударним інструментом, гра на якому не викликала опору серед чоловіків була маримба. Видатний перкусист Джордж Лоуренс Стоун у 1923 році опублікував статтю, в якій заохочував жінок займатися перкусією, але лише в певних жанрах. Він писав: «Безумовно, це досить важко для представниць прекрасної статі грати джазову музику... але це жодним чином не повинно відштовхувати їх від професії ..., адже існує багато інших можливостей, які є набагато легшими з фізичної точки зору» [30, с. 91–92.]. Однією з таких можливостей, про яку він говорив, була гра на маримбі. Антіонетт Генді у своїй книзі про жінок в американських оркестрах робить схоже спостереження про інструментальне виконавство початку 20-го століття: «Жіноча гра на ударних вважалася такою ж «нежіночою», як і гра на духових, за винятком клавішних ударних» [11, с. 204].

Першим і найпоширенішим виходом для жінок-маримбісток стали ансамблі маримби, які почали виникати по всій країні. У 1929 році Клер Омар Мюссер організував один із перших жіночих ансамблів маримб. Його перша група складалася з двадцяти п'яти жінок, які зіграли свій єдиний виступ на відкритті Східного театру «Paramount Pictures» у Чикаго [7, с. 100].

Одним із найпопулярнішим ансамблів маримб був організований у 1930 році «Reg Kehoe and His Marimba Queens». Редж Кехо з Редінга, штат Пенсильванія, заснував ансамбль і навчив кожен з учасниць грати на маримбі. За тридцять два роки ансамбль дав близько 4 000 концертів. Концертні майданчики варіювалися від державних ярмарків до бродвейських вистав, радіопередач і навіть короткометражних фільмів, які показували американським військам за кордоном у Другій світовій війні. Репертуар ансамблю складався з творів популярної музики в аранжуванні для ансамблю маримб. Крім ансамблю маримб у цих шоу виступали співаки, танцюристи, акробати та інші виконавці [7, с. 68]. Редж Кехо приписував успіх створеного ним ансамблю гарним дівчатам, які вміють грати справді гарну музику і, водночас, демонструвати гарні фігури та

голі ноги" [7, с. 68]. Отже, для успіху, на його думку, фізичні дані жінок були більш важливими, ніж їхні здібності як маримбісток.

Іншим жіночий ансамбль маримб «Arlene Stouder and Her Marimba Band» був створений Арлін Стоудер у Бремені (штат Індіана) наприкінці 1930-х років. Цей ансамбль брав участь у численних виступах, зокрема на радіо, а також на танцювальних вечорах і в клубних концертах [16, с. 54].

Першими видатними маримбістками, які стояли біля витоків сольного академічного виконавства на маримбі були Рут Стьюбер Жанне, Доріс Стоктон та Віда Ченовет.



Рут Стьюбер Жанне народилась в Чикаго. Свою виконавську кар'єру вона розпочала як литавристка в жіночому оркестрі «Orchestrette Classique», але з часом вирішила присвятити себе грі на маримбі.

Від 1933 року вона почала навчаючись грі на маримбі у видатного маримбіста Клера Омара Массера. У тому ж році вона вперше виступила на Всесвітній виставці у складі створеного Массером оркестру маримб «Століття прогресу». Пізніше Рут Стьюбер Жанне згадувала наскільки важливим для неї в її житті було творче спілкування з вчителем: «Саме у Массера я навчилася справжнього артистизму [27, с. 62–65]. Наприкінці 1930-х років Р. Стьюбер Жанне переїхала до Нью-Йорка, де розпочала активну виконавську діяльність. Вона виступала в різних клубах у складі тріо маримб. а також як солістка. В Нью-Йорку вона познайомилась з відомим виконавцем у стилі популярної та джазової музики Джорджем Гамільтоном Гріном і брала в нього уроки гри на маримбі. Згодом їй вдалося отримати посаду литавристки в «Orchestrette Classique», а також виступити на одному з перших концертів Джона Кейджа для ударних інструментів [27, с. 63]. Федерік Петрідес, диригент «Orchestrette Classique», уважав Стьюбер Жанне найвидатнішою жінкою-литавристкою в Америці [14, с. 22–23.]. Петрідес також високо цінував її як виконавицю на маримбі. Оскільки на той час не існувало

концертів для маримби, він запропонував Полу Крестону написати концерт для маримби. Композитор погодився. У процесі написання твору Крестон співпрацював з виконавицею. Він надсилав Стьюбер Жанне копії партії і вона робила в ній поправки. Прем'єра твору відбулася 29 квітня 1940 року в Карнегі-холі і пройшла з величезним успіхом. «Концертіно для маримби з оркестром» надихнуло композитора на створення серії концертів для таких інструментів, як тромбон, саксофон та акордеон. Успішний прем'єрний виступ Стьюбер Жанне отримав у пресі шквал позитивних відгуків, однак серед них були і такі, які акцентували більшу увагу на важливості зовнішнього вигляду для жінки-виконавиці. Зокрема Говард Таубман з «Нью-Йорк Таймс» писав: «Міс Стьюбер, яка виглядала підтягнутою і шикарною у пишній жовтій сукні, була приємною на вигляд, а також на слух» [14, с. 22]. Таким чином опис її здібностей як виконавиці відходив на другий план по відношенню до її вбрання. У 1942 році Стьюбер вийшла заміж і переїхала до Огайо. Там вона заснувала аматорський ансамбль маримб. Оскільки було важко знайти музику для ансамблю, їй довелося робити власні аранжування. За майже десятирічну кар'єру маримбістки Рут Стьюбер Жанне досягла великого успіху і як солістка, і як камерний музикант. Однак її найбільшим внеском у розвиток мистецтва гри на маримбі була співпраця з Полом Крестоном у створенні і виконанні першого в історії концерту для маримби з оркестром.



Доріс Стоктон народилася в Чикаго. Як і Рут Стьюбер Жанне, вона навчалася гри на маримбі у Клера Омара Массера. Массер уважав її однією з найталановитіших учениць і присвятив їй свій «Етюд ля-бемоль, ор. 6, № 2». Від 1940-х років Стоктон була однією з найбільш відомих виконавців на маримбі. Її виконавська діяльність тривала до 1960-х років. Вона виступала як солістка та у супроводі оркестру в різних великих містах США. У

1940-х роках вона також створила дует маримб, з яким здійснювала концертні

турне країною. У 1948 році Стоктон випустила чотири платівки під назвою «Marimba Classics» [17, с. 50–54]. До них увійшли транскрипції класичної музики в перекладі для маримби. Важливим кроком, який допоміг їй розпочати кар'єру солістки на маримбі, став виступ у мерії Нью-Йорка в 1945 році. Цей сольний концерт складався з транскрипцій класичної музики для маримби, яку Стоктон виконувала у супроводі камерного оркестру Нью-Йоркської філармонії. У записі 1952 року, зробленому фірмою «Life Records», Доріс Стоктон була названа «першою леді маримби».



Найвідомішою серед жінок маримбісток є ***Vida Chenoweth***. Вона народилася у 1928 році в Еніді (штат Оклахома). Вона була однією з найвпливовіших виконавиць, завдяки якій маримба набула нинішнього статусу академічного концертного інструменту. Перкусіоністка Ненсі Зельцман у статті «Роздуми про маримбу та її вивчення» підкреслила значення, яке відіграла творчість Ченовет в еволюції виконавства на маримби. Вона зазначила, що: «...артистизм, музикальність і дбайливе ставлення Ченовет до свого репертуару призвели до того, що вона пододала суспільний скептицизм щодо маримби як серйозного засобу вираження» [33, с. 52]. У статті, написаній для журналу «Percussive Notes», Джеймс Стрейн також підкреслював велике значення творчості Віди Ченовет, якій вдалося поставити академічне виконавство на маримбі в один ряд з класичними інструментами – скрипкою, фортепіано та гітарою [31, с. 9].

Велике враження на маленьку Віду справили розповіді батьків, які були присутніми на виступі оркестру маримб Клера Омара Массера, який відбувся у 1941 році на фестивалі трьох штатів [18, с. 171]. Батько Ченовет був власником музичної крамниці, де також продавались і маримби. Тому шукати інструмент не прийшлося. Початкові ази гри на маримбі вона отримала в 1941 році у місцевого вчителя музики та органіста Сіднея Девіда. Перед вступом до коледжу Ченовет почала брати уроки у Массера в Північно-Західному університеті і стала

учасницею його оркестру маримб. У 1948 році цей оркестр вже складався із 200 виконавців на маримбах. Після коледжу Ченовет поступила Північно-Західного університету, де отримала ступінь бакалавра з гри на маримбі та з музичної критики. Після університету Ченовет вступила до Американської консерваторії в Чикаго, де навчалась гри на маримбі у Джеймса Даттона і в 1953 році здобула ступінь магістра з ударних інструментів та теорії музики.

В інтерв'ю з маримбістом Лі Говардом Стівенсом, Ченовет розповіла що вершиною своєї виконавської кар'єри вона вважає 1957 рік, коли її сприйняла концертна аудиторія Гватемали, де маримба була національним інструментом і високо цінувалось мистецтво гри на ній. Другим піком своєї кар'єри вона вважає 1963 рік, коли до неї прийшов успіх у Нью-Йорку та Європі [28, с. 22]. У 1959 році в Нью-Йорку відбулась прем'єр «Концерту для маримби з оркестром» Роберта Курки. Цей твір був написаний у 1956 спеціально для В. Ченовет. Прем'єра відбулася у супроводі «Оркестру Америки» в Карнегі-холі. Зв'язок між композитором та виконавицею встановився завдяки спільній дружбі менеджера Ченавет, який запропонував Курці написати для неї концерт. Вона згадувала: «У нас обох не було грошей, але ми обоє хотіли написати концерт для маримби» [28, с. 22]. На жаль, Курка помер від лейкемії перед самою прем'єрою і чув Концерт лише тоді, коли Ченовет його розучувала. Цей концерт був першим із багатьох творів, написаних для виконавиці. Твори для неї писали такі композитори, як Бернард Роджерс, Юджин Ульріх, Гал Моммзен, Гаррі Х'юїт та Хорхе Сармьєнтос. Ченовет спеціально не замовляла написання творів для маримби. Композитори, вражені її виконанням самі пропонували свою музику та співпрацю під час написання твору. Перкусіоністка Кетлін Кастнер зазначала, що під час такої роботи, Ченовет надзвичайно ретельно обговорювала з композитором кожен деталь партитури, застосування різних виконавських прийомів що в кінцевому результаті дозволило підняти репертуар маримби та виконавську техніку на новий рівень [16, с. 27].

Після серйозної травми руки у 1962 році, коли їй було 30 років, Віда Ченовет зосередилася на етномузикології. Як пізніше вона згадувала, інтерес до

етномузикології виник через зацікавлення історією маримби: звідки вона з'явилася, де на ній грають, хто і яку музику виконує [28, с. 22]. Відповіді на ці питання вона шукала і врешті-решт знайшла та описала у своїй книзі «Маримби Гватемали», опублікованій у 1974 році. Вона вирішила офіційно продовжити кар'єру в етномузикології і отримала ступінь доктора філософії в Оклендському університеті.

За свої досягнення в галузі мистецтва гри на маримбі та наукових досягнень Віда Ченовет була удостоєна найвищої нагороди. Її ім'я в 1994 році було викарбуване у Залі Слави. Вона стала другою жінкою, яка удостоїлася такої честі.



Карен Ервін Першинг народилась в Каліфорнії у 1943 році. Пік її виконавської діяльності припав на 1979–1980-і роки. На той час її уважали однією з найвідоміших сольних перкусіоністок у Сполучених Штатах [23, с. 23]. В початковій школі та в молодших класах середньої школи вона займалася грою на фортепіано. Перкусія повільно увійшла в її життя, коли вона час від часу грала партії ударних в оркестрі, коли не грала на фортепіано. Лише у випускному класі середньої школи вона почала зосереджуватися на перкусії. Пізніше вона згадувала, що її захопила гра на ударних інструментах, але батьки були категорично проти того, щоб дівчина грала на перкусії [23, с. 23]. Однак вона все ж вирішила займатися перкусією і обрала маримбу своїм основним інструментом, а додатково вивчала скрипку в шкільному оркестрі. Батьки змушені були погодитися з цим вибором, оскільки, на їх думку, маримба була тим інструментом, який все ще дозволяв підтримувати прийнятний рівень жіночності.

Ступінь бакалавра з перкусії вона отримала в Університеті Південної Каліфорнії, де навчалася у Вільяма Крафта, який мав великий вплив на її формування як виконавиці та мистецтва загалом. Як зазначала виконавиця, Вільям Крафт для неї був не лише вчителем гри на литаврах та маримбі: уроки

були набагато глибшими і стосувалися життя та мистецтва, а також того, що означає музика [23, с. 23]. Вийшовши заміж Карен покинула магістратуру і переїхала з чоловіком до Вірджинії. Там вона завоювала міжнародний авторитет як солістка на маримбі, посівши друге місце на Міжнародному конкурсі музичного виконавства в Женеві (Швейцарія). Після розлучення у 1976 році вона переїхала до Арізони, де здобувала ступінь магістра з композиції. Того ж року вона розпочала свою викладацьку кар'єру в Каліфорнійському державному університеті в Нортріджі. У 1976–80 роках Карен Ервін вела активну сольну концертну діяльність, щороку даючи близько тридцяти концертів в різних містах Сполучених Штатів [20]. Вона також була членом Ради директорів і віцепрезидентом Товариства перкусійних мистецтв (PAS) та писала статті до журналів «Modern Percussionist» і «Modern Drummer». Вона також опублікувала кілька методичних посібників для маримби, зокрема «Сучасні соло» (Contemporary Solos) для 4-х паличок, Дуети для учня та вчителя та Сучасні дуети. Першинг також почала керувати Studio 4 Music, яка належала Джоелу Лічу і спеціалізувалася на видавництві перкусійної музики. Вона придбала компанію в 1996 році. Після її смерті у 2004 році Studio 4 Music було продано компанії Marimba Productions, Inc.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШИХ ЖІНОК-ЛИТАВРИСТОК В СИМФОНІЧНИХ ОРКЕСТРАХ.

Починаючи від середини 1920-х років у Сполучених Штатах з'являються перші жіночі оркестри. На піку свого розвитку їх налічувалося близько тридцяти. Хоча цим колективам бракувало належної фінансової підтримки, що призводило до нижчої оплати праці, ніж у великих симфонічних оркестрах, вони надавали можливості для виступів багатьом жінкам. Жіночі оркестри були досить популярними серед широкої публіки, але все ж розглядалися як «новинка» [13, с. 34].

Музикознавець Бет Абельсон Маклеод пояснював популярність цих оркестрів «їхньою незвичністю, дивністю, що походила від сприйняття невідповідності жінок, які грають на інструментах, зазвичай призначених для чоловіків [21, с. 298]. У той час вважалося дивним, що жінка грає на будь-якому інструменті в симфонічному оркестрі, особливо на духових та ударних.

До появи жіночих оркестрів у жінок не було можливості виступати, оскільки їм не дозволялося приєднуватися до чоловічих симфонічних оркестрів. Друга світова війна дозволила відкрити вакансії для жінок у цих суто чоловічих оркестрах у зв'язку з мобілізацією їхніх членів. Під час війни кількість жінок в оркестрах зросла з 2 до 8 відсотків. Однак, ці нові посади, які отримали жінки, не було збережено за ними, коли повернулися чоловіки. Першою жінкою, яка в 1952 році зайняла головну посаду в духовій та ударній секціях Бостонського симфонічного оркестру, стала флейтистка та литавристка Доріот Ентоні Двайер [8, с. 10].

Більшість слухачів і критиків вважали литаври фізично важким для жінок інструментом. У статті, написаній Реймондом Пейджем у 1952 році для журналу «Етюд», він стверджував, що жінкам не варто обирати гру на будь-якому інструменті. Він також пояснював: «Інструменти, що вимагають фізичної сили, є сумнівним вибором, частково тому, що жінкам бракує сили для них, частково тому, що видовище дівчини, яка займається такими фізичними зусиллями, не є привабливим» [22, с. 14].

Зазначимо, що 1950-х роках жінок все ще не цінували за їхні здібності як музикантів, але вважали цінним товаром для публічного обличчя оркестру. Квінтанс Ітон у статті для журналу «Musical America» зневажливо пояснює призначення жінок «брати участь у роботі комітетів і бути в курсі всіх новин про людей, які цікавляться життям, народжують дітей, дають кулінарні поради, беруть участь у модних показах тощо».[5, с. 30, 179, 183.]

Ще в 1962 році в статті Джона Шермана в американському журналі «String Teacher» стверджувалося, що віолончель і арфа є найбільш підходящими інструментами для гри жінок, оскільки вигини інструментів відповідають вигинам жіночого тіла. Що стосується ударних інструментів, він стверджував, що жінки-барабанщиці і литавристки мене лякають. Вони схожі на амазонок... Просто їхня ударна сила і точність, не кажучи вже про добре розвинені м'язи рук, не поєднуються з місячним сяйвом і трояндами [26, с. 102]

Важливим проривом для жінок стало запровадження екранів у процесі прослуховування. З початку 1970-х років більшість великих оркестрів проводили прослуховування наосліп. Кількість жінок у симфонічних оркестрах різко зросла, в тому числі на ударних і литаврах. Тим не менш, певні гендерні стереотипи продовжували існувати.

Однією з найбільш визначних литавристок була *Елейн Джонс*. Вона народилася у 1928 році в Нью-Йорку. У віці шести років вона навчалася гри на фортепіано. Від 1942 по 1945 рік Джонс навчалась у середній школі музики та мистецтва в Нью-Йорку, після закінчення якої вона одразу ж була прийнята до Джульярду на стипендію, яку спонсорував Дюк Еллінгтон.

Під час навчання в Джульярді її викладачами з перкусії були Моріс Голденберг та Сол Гудман. Під час перебування в Нью-Йорку Джонс виступала з численними колективами, такими як Симфонічний оркестр CBS, Бруклінський філармонічний оркестр, Фестивальний оркестр Карамура, Симфонічний оркестр повітря, Бостонський жіночий симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Нью-Джерсі, Вестчестерський симфонічний оркестр та Філармонічний оркестр

Лонг-Айленда, а також була однією з дев'яти засновників Симфонії Нового Світу [19, с. 137].

Джонс стала першою жінкою-литавристкою в оркестрі Нью-Йоркської опери, в якому пропрацювала двадцять два роки [12, с. 17]. Вона також десять років (1962 – 1972) з моменту заснування працювала литавристкою Американського симфонічного оркестру.

Засновник Американського симфонічного оркестру, видатний диригент Леопольд Стоковський стверджував, що: «Елейн Джонс... дуже великий артист. Я знаю литавристок в інших країнах, і деякі з них дуже великі, але вона не менш велика. Вона одна з найкращих у світі за своїм інструментом, за технікою, але особливо за уявою, тому що партії литавр на папері іноді виглядають дуже сухими... Вона повинна змусити його звучати; вона повинна змусити його натякати на певні таємничі речі або дуже потужні речі, і вона робить це переконливо» [29, с. 11].

Окрім численних оркестрових виступів, Джонс викладала в Метрополітенській музичній школі, Громадському коледжі Бронкса та Вестчестерській консерваторії. Вона також читала лекції-демонстрації з мистецтва гри на ударних інструментах.

У 1972 році Джонс отримала найпрестижнішу в своїй кар'єрі посаду литавристки Симфонічного оркестру Сан-Франциско. Пройшовши складний процес прослуховування, Джонс обійшла сорок інших претендентів на цю посаду. Не просто перша жінка, вона стала першою афроамериканкою, яка зайняла головну позицію у великому симфонічному оркестрі.

Як вона згадувала, що це була довга боротьба проти упереджень: як темношкірій американці їй потрібно було довести, що музику може грати кожен, хто її любить і не можна було допускати жодної помилки, яка прощалась музикантам іншого кольору шкіри [25, с. 188].

Однією з найуспішніших жінок-литавристок в оркестровому мистецтві була **Паула Калп**. Вона народилася в 1941 році у Форт-Сміті (штат Арканзас). Гру на ударних та литаврах вона вивчала у Моцартеум у Зальцбурзі, а ступінь бакалавра

отримала в 1963 році в Оберліні, де навчалася у Клойда Даффа. Ступінь магістра вона отримала у 1965 році в Університеті Індіани під керівництвом Джорджа Габера.

Її кар'єра литавристки розпочалася одразу після закінчення аспірантури, коли вона отримала посаду в Метрополітен-опера. Після двох років роботи в оперній трупі, у 1967 році вона стала головною литавристкою Симфонічного оркестру Індіани. Пропрацювавши там лише один сезон, Калп у 1968 році розпочала свою співпрацю з Симфонічним оркестром Міннесоти, яка тривала до виходу її на пенсію у 1992 році.

Окрім виступів, Калп вела активну викладацьку діяльність. Вона була професором класу ударних інструментів в Університеті ДеПо, а також в Університеті Міннесоти.

Її учні ділилися враженням про її викладання. Вони відзначали її велику працездатність і досить прискіпливе ставлення до деталей та бездоганності у виконанні твору. Вона вимагала від студентів наполегливої праці над технічними труднощами [15, с. 112].

ВИСНОВКИ

Протягом століть у західній культурі гра жінок на багатьох інструментах, окрім фортепіано, вважалася недоречною.

Жіноче виконавство на ударних інструментах почало формуватися в Сполучених Штатах у другій половині 1930-х років. Перші жінки, які присвятили себе джазовому виконавству, стикалися з численними труднощами, і передусім з упередженим ставленням до їх професійних якостей, особливо це стосувалося виконавства на «суто чоловічих» інструментах – вібрафоні та ударній установці.

Однією з перших, кому вдалося подолати ці перешкоди була вібрафоністка Марджорі Хайамс. Її виконавська діяльність припала на 1940-і роки. Завдяки наполегливій праці та віртуозній техніці Хайамс вдалося подолати стереотипи. Вона здобула чимало нагород і виступала у найпрестижніших концертних залах, зокрема Карнегіхолі.

Прийняття у світ джазу було ще більш складним для жінок, які грали на традиційно чоловічому інструменті – ударній установці. Першим виконавицям на ударній установці в джазі – Поліні Бредді та Дотті Доджіон, які кинули виклик гендерним стереотипам, вдалося досягнути значних успіхів та стати прикладом для наступного покоління. Террі Лайн Керрінгтон, початок творчої кар'єри якої припав на 1970-і роки. Її альбом «Real Life Story» був номінований на Греммі в категорії найкращий ф'южн-джаз. Своєю виконавською діяльністю зробила значний внесок у розвиток жіночого виконавства на ударній установці в джазі.

На початку XX століття єдиним ударним інструментом, гра на якому не викликала опору серед чоловіків була маримба. Першим і найпоширенішим виходом для жінок-маримбісток стали ансамблі маримби, які почали виникати по всій країні. У 1929 році Клер Омар Мюссер організував один із перших жіночих ансамблів маримб.

Першими видатними марімбістками, які стояли біля витоків сольного академічного виконавства на маримбі були Рут Стьюбер Жанне, Доріс Стоктон та Віда Ченовет.

Найбільшим внеском Рут Стьюбер Жанне у розвиток мистецтва гри на маримбі стала співпраця з композитором Полом Крестоном у створенні і виконанні першого в історії концерту для маримби з оркестром.

Доріс Стоктон була однією з найбільш відомих виконавиць на маримбі. Її виконавська діяльність тривала до 1960-х років. Стоктон виступала в різних великих містах США як із сольними програмами, так і в супроводі оркестру. Марімбістка записала чотири платівки під назвою «Marimba Classics», до яких увійшли транскрипції класичної музики в перекладі для маримби.

Найвідомішою серед жінок марімбісток є Віда Ченовет – одна з найвпливовіших виконавиць, завдяки якій маримба набула нинішнього статусу академічного концертного інструменту. Надзвичайно натхненне та бездоганне виконання Відою Ченовет класичних творів у перекладі для маримби, надихнули композиторів на написання творів для маримби, які присвячували цій виконавиці. Першим крупним твором, присвяченим Ченовет став Концерт для маримби з оркестром Роберта Курки. Він став першим із багатьох творів, написаних для виконавиці. Твори для неї писали такі композитори, як Бернард Роджерс, Юджин Ульріх, Гал Моммзен, Гаррі Х'юїт та Хорхе Сармьєнтос. Ченовет надзвичайно ретельно обговорювала з композитором кожен деталь партитури, застосування різних виконавських прийомів що в кінцевому результаті дозволило підняти репертуар маримби та виконавську техніку на новий рівень. Ці твори дотепер входять до концертного репертуару багатьох виконавців на маримбі.

Починаючи від середини 1920-х років у Сполучених Штатах з'являються перші жіночі оркестри, в яких розпочалося формування жіночого виконавства на литаврах, оскільки шлях до симфонічних оркестрів їм був закритий. Більшість слухачів і критиків вважали литаври фізично важким для жінок інструментом.

Важливим проривом для жінок стало запровадження екранів у процесі прослуховування. З початку 1970-х років більшість великих оркестрів проводили прослуховування наосліп. Кількість жінок у симфонічних оркестрах різко зросла, в тому числі на ударних і литаврах. Тим не менш, певні гендерні стереотипи продовжували існувати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Brown R. Terri Lynne Carrington // Down Beat, 1979. №46. March 22, pp. 32–34.
2. Carrington T. L. A View From My Side of the Drumset // Percussive Notes, 2003. № 41. pp. 19–20. URL: <https://pas.org/publication-articles/percussive-notes-vol-41-no-3-june-2003-complete-issue/>
3. Dahl L. Stormy Weather: The Music and Lives percussive notes of a Century of Jazzwomen. New York: Pantheon Books, 1984. URL: <https://www.lindadahlbooks.com/books/stormyweather>
4. Dickerson J. L. Just for a Thrill: Lil Hardin Armstrong, First Lady of Jazz. New York: Cooper Square Press, 2002. 150 p. URL: https://www.goodreads.com/book/show/702159.Just_for_a_Thrill
5. Eaton Qu. Women Come Into Their Own in Our Orchestras // Musical America, 1955 pp. 75– 183. URL: https://archive.org/details/sim_musical-america_1955-04_75_6
6. Enstine W., Stockhouse J. Jazzwomen: Conversations with Twenty-one Musicians. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 220 p.
7. Eyler D. P. The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States. Louisiana State University Press, 1986. 158 p. URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/4091/
8. Gilbert A. C. Women in the Big Five Orchestras: An Exploratory Study of the Factors Affecting Career Development. Akron: University of Akron Press, 1994. 174 p.
9. Gourse L. Madame Jazz: Contemporary Women Instrumentalists. New York: Oxford University Press, 1995. 130 p. URL: https://archive.org/details/madamejazzcontem0000gour_t9n8/page/n1/mode/2up
10. Handy D. A. The International Sweethearts of Rhythm: The Ladies Jazz Band from Piney Woods Country Life School. Lanham: Scarecrow Press, 1998. 98 p.

URL: <https://www.iberlibro.com/9780810831605/International-Sweethearts-Rhythm-Ladies-Jazz-0810831600/plp>

11. Handy D. A. *Black Women in American Bands and Orchestras*. 2nd ed. Lanham: Scarecrow Press, 1998. 87 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Black_Women_in_American_Bands_and_Orches.html
12. Harvey D. *People in Percussion*; Elayne Jones—Timpanist // *Percussive Notes*, 1973. No 12. pp. 17–18. URL: <https://pas.org/publication-articles/percussive-notes-vol-11-no-2-winter-1973-complete-issue/>
13. Hinley M. *The Uphill Climb of Women in American Music: Performers and Teachers* // *Music Educators Journal*, 1984. No 70. Pp. 31–35. URL: <https://www.jstor.org/stable/i367982>
14. Hixson S. *From Whence Came Paul Creston's Concertino for Marimba Opus 21: An Interview with Ruth Stuber Jeanne* // *Percussive Notes*, 1975. No 14, pp. 22–23. URL: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/pnv14n1.22-23.pdf>
15. Jezer R. *Women in Academe: A Qualitative Study of Women in Music Departments*. Syracuse: University Press, 1995. 175 p.
16. Kastner K. Sh. *The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique*. Illinois: University of Illinois Press, 1989. 156 p. URL: https://pas.org/wp-content/uploads/2024/03/Kastner_KathleenS.pdf
17. Kite R. *The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935–62* // *Percussive Notes*, 2005. No 43, pp. 50–54. URL: <https://pas.org/publication-articles/percussive-notes-vol-43-no-1-february-2005-complete-issue/>
18. Kite R. *Keiko Abe: A Virtuositic Life*. Leesburg: GP Percussion, 2007. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Keiko_Abe.html?id=xXIIAQAAIAAJ&redir_esc=y
19. Larrick G. *Biographical Essays on Twentieth Century Percussionists*. Lewiston, NY: Edwin Mellin Press, 1992. 322 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Biographical_Essays_on_Twentieth_century.html

20. Lyman K. In Memoriam: Karen Ervin Pershing // Percussive Arts Society.
URL: <http://pasic.org/News/memoriam/pershing.cfm>.]
21. Macleod B. A. Whence Come the Lady Tympanist? Gender and Instrumental Musicians in America, 1853-1990 // Journal of Social History, 1993. No27, pp. 291–308. URL: <https://www.jstor.org/stable/i292587>
22. Paige R. Why Not Women in Orchestras? // Etude, 1952. No70, pp. 14–15.
URL: https://archive.org/details/etude-magazine_1952-08_70_8
23. Petercsak Ji. I Love to Play... PAS Interview with Karen Ervin, Solo Percussionist // Percussive Notes, 1977. No15, pp. 23–24. URL: <https://pas.org/publication-articles/percussive-notes-vol-15-no-1-february-1977-complete-issue/>
24. Placksin S. American Women in Jazz: 1900 to the Present, Their Words, Lives and Music. New York: Seaview Books, 1982. 230 p.
25. Reed T. L. Black Women in Art Music: More than the Blues, 179–196. Edited by Eileen M. Hayes and Linda F. Williams. Urbana: University of Illinois Press, 2007. 240 p.
26. Sherman J. K. Women Harpist or Cellist is Top Sight at Concerts // American String Teacher, 1962. No12, p. 102. URL: <https://journals.sagepub.com/toc/staa/12/1>
27. Smith S. The Birth of the Creston Marimba Concerto: An Interview with Ruth Jeanne // Percussive Notes, 1996. No34, pp. 62–65. URL: <https://pas.org/publication-articles/percussive-notes-vol-34-no-1-february-1996-complete-issue/>
28. Stevens L. H. An Interview with Vida Chenoweth // Percussive Notes, 1977. No15, pp. 22–25. URL: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/81.04.70-74.pdf>
29. Stokowski L. They Are Always Nervous // Music and Artists, 1972. No4, pp. 11–12.
30. Stone G. L. For Ladies Only // Jacobs' Orchestra Monthly, 1923. No8, pp. 91–92. URL: <https://www.abebooks.com/magazines-periodicals/Jacobs-Orchestra-Monthly-Music-Magazine-Vol/31099339605/bd>

31. Strain J. A. Vida Chenoweth // *Percussive Notes*, 1994. No31, pp. 8–9. URL: <https://pas.org/vida-chenoweth-2/>
32. West H. I. A Different Drummer: The Crisp Jazz Beat of Dottie Dodgion // *Washington Post*, 1979, May. No 18, B1. URL: <https://jazzmf.com/wiki/harolds-rogue-and-jar/>
33. Zeltsman N. Musings on the Marimba and Its Study, 1997/Part 1. // *Percussive Notes*, 1997. No35, pp. 51–59. URL: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/9710.51-59.pdf>