

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

ОБЛЕЩУК АНДРІЙ

**СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ МАРИМБИ НА
ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТИНО ПОЛА КРЕСТОНА**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Ударні

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник -
Олійник Дмитро Борисович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
духових та ударних інструментів

Рецензент –
Максименко Лілія Василівна
доктор філософії Ph.D
старший викладач кафедри
духових та ударних інструментів

Львів -2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СВІТОВІ МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ З КОНЦЕРТАМИ ДЛЯ МАРИМБИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	6
1.1. Андерс Коппель маримба в експозиції неокласичного концерту.....	6
1.2. Сюрреалістичність у Концерті для маримби Марти Пташинської.....	8
РОЗДІЛ 2. ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ТРАКТУВАННЯ КОНЦЕРТНОЇ МАРИМБИ: ВІД ПЕРШОГО ТВОРУ ДО СУЧАСНОСТІ	15
2.1. Бразильсько-африканське позиціонування маримби у творчості Нея Розауро.....	15
2.2. Специфіка трактування Концертино для маримби Полом Крестоном – неокласичні тенденції та моменти інтерпретації.....	18
ВИСНОВКИ	32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	33
ДОДАТКИ	36

ВСТУП

Актуальність дослідження пов'язана з активним розвитком виконавства на ударних інструментах та увагою сучасних композиторів, безпосередньо, до інструменту маримба. Попри цю ситуацію активізації, музикознавчих досліджень, тим паче, комплексного зразка, українською мовою, адресованих цьому інструменту, досі не існує.

Доволі оригінально побудоване і дане наукове обґрунтування творчого проєкту, а саме: попри той факт, що Концертино для маримби написано найпершим зразком в цьому жанрі саме Полом Крестоном – дослідження містить аналіз стилістичного, музикознавчого та виконавського аспекту саме в Другій частині роботи. Такий вектор обрано з метою продемонструвати, як за період другої половини ХХ та початок ХХІ століття еволюціонував жанр. Відповідно, до аналізу було обрано абсолютно нові, різнотипні зразки творів, де Андерс Коппель експонує неокласичний підхід (що, скажімо, досить цікаво в ракурсі наслідування даної стилістики Пола Крестона), сюрреалізм, сонористику та тяжіння до живопису у своєму концертному творі демонструє Марта Пташинська, а бразило-африканські мотиви можна прослідкувати у творі Нея Розуаро, то в проєкції еволюції позиціонування маримби в концертних жанрах – дуже важливо, слушно та ціннісно.

Головна **мета** даного дослідження: виявити та дослідити, яким чином еволюціонувала маримба в концертному жанрі, відштовхуючись від своєї першої експозиції у Концертино Пола Крестона.

Згідно з поставленою метою, виникає **ряд завдань**, які необхідно вирішити для опрацювання даної проблеми, а саме:

1. **Дослідити** концертні жанри для маримби у творчості композиторів ХХ-ХХІ століття.
2. **Виявити** характерні та типові риси еволюційних процесів, що відбувались з концертними жанрами для маримби у трансляції авторів, котрі писали після виходу в світ Концертино П. Крестона.

3. **Проаналізувати** найтипівіші зразки концертних творів для маримби.

4. **Провести** підсумки, яким чином автори втілювали стилістичні, виконавські, образні риси у концертних жанрах для розгляданого інструменту.

Об'єкт дослідження: концертний репертуар для маримби у творчості композиторів ХХ-ХХІ доби

Предмет дослідження: Концертино для маримби Пола Крестона

Джерельна база дослідження сформулювалась з біографічних даних про композиторів, матеріалів згадок про мистецтво гри на дурних інструментах, аудіо- та відео-записів виконавства на маримбі, спогадів та критичних статей музикознавців, що стосуються композиторської спадщини для ударних інструментів, зокрема, і для маримби.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу скрипкового виконавства, було застосовано наступні: *історіографічний*: у дотриманні хронології дослідження творів концертного жанру для маримби в спадщині композиторів ХХ-ХХІ доби; *аналітичний*: при опрацюванні досліджень, праць, нотного та аудіо-, відео- матеріалів, котрі містять виконавські особливості концертних жанрів для маримби; *компаративний*: при порівнянні прийомів, способів, методів композиторського письма при написанні творів концертного жанру для маримби та відмінних варіантах інтерпретацій.

Результати наукового дослідження та практичне застосування можуть бути використані при освоєнні мистецтва гри на інструменті маримба в контексті навчання у музичній школі, музичному училищі та вищому спеціалізованому навчальному закладі; на спеціальних уроках з виконавства на ударних інструментах; на лекціях з інструментознавства; на лекціях з історії сучасної зарубіжної музики; на заняттях з методики викладання гри на ударних інструментах у навчальних закладах різного рівня акредитації.

Наукова **новизна роботи** полягає у спробі зробити комплексне дослідження, котре б містило цілісну інформацію про позиціонування маримби в концертних жанрах композиторів ХХ-ХХІ століття.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у курсі «Інтерпретація творів для ударних інструментів», «Спеціальний клас», «Ансамбль ударних інструментів», «Історія сучасної зарубіжної музики та виконавства на ударних інструментах».

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел складає 29 одиниць літератури.

РОЗДІЛ 1. СВІТОВІ МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ З КОНЦЕРТАМИ ДЛЯ МАРИМБИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Андерс Коппель маримба в експозиції неокласичного концерту

Серед митців-композиторів, хто звернувся до інструменту маримба та створив для нього твір концертного жанру, насправді, є невелика кількість авторів, проте, ці постаті здійснили вагомий внесок в загальне мистецтво виконання на духових інструментах. Попри той факт, що саме Пол Крестон є першим автором концертного жанру для маримби, варто розглянути й твори інших авторів задля розуміння загальної картини розвитку репертуару.

Вартісною постаттю, кого варто згадати в контексті даного дослідження, є сучасник *Андерс Коппель (нар. 1947)* — данський митець, син композитора Германа Коппеля. У дитинстві навчався грі на фортепіано та кларнеті, надалі — він почав вивчати орган, а через рік заснував рок-гурт Savage Rose, з яким гастролював Європою та США. Музикант був учасником тріо «Bazar», яке випустило дев'ять альбомів, а в 1970-х роках А. Коппель займався продюсерською діяльністю.

Приблизно в той же час митець розпочав створювати музику та заснував власний гурт: тріо «Koppel-Andersen-Koppel» разом зі своїм сином Бенджаміном, який грав і займається виконавством на саксофоні по сьогодні. Як композитор, А. Коппель написав музику до восьми балетів для Нового данського театру танцю, а також до понад 150 фільмів, 50 п'єс та трьох мюзиклів. Також, близько 90 творів для класичних ансамблів, включаючи 20 концертів, зокрема, два концерти для саксофону та чотири концерти для маримби, які виконувалися по всьому світу. Четвертий з них прем'єрно відбувся у Венеційському музичному товаристві в листопаді 2006 року. А. Коппель отримав нагороди за музику до фільмів. Таким чином, данський композитор працює як у популярній, так і в класичній музиці.

Концерт № 1 для маримби з оркестром написаний у неокласичному стилі 1995 року. Автор використовує традиційний тип концерту з трьох частин

(згідно традицій сонатно-симфонічного циклу, куди входили симфонія, соната, квартет, концерт, а кількість частин, з якої складався саме концерт, відповідала трьом – А. О.) та «архітектурні аранжування» окремих з них. Оркестр, що супроводжує сольний інструмент, має класичну інструментовку.

Неокласичні риси проявляються не лише у типових музично-виразових засобах, але й у звуковій мові. Музичний матеріал твору базується на розширеній тональності з тенденцією тяжіння до тонального центру, що чітко проявляється у зовнішніх розділах: частина I тяжіє до тональності A-Dur, а частина III – до тональності E-dur. Найбільш тонально нестабільною є середня частина, яка сильно підкреслює колористичний елемент. Провідна тема цього розділу розвивається на ступенях зменшеного септакорду, а акорд, що завершує цю частину, базується на 7-звуковому сегменті хроматичної гами.

Компонуючи музичний зміст, автор використовує повну хроматичну гаму, у цей час, півтонові прогресії відіграють дуже важливу роль у формуванні мелодії та численних фігуративних структур в цьому концерті. Він складається з трьох частин, витриманих у наступних характерах: Allegro; Adagio; Andante.

З перших нот на соліста припадає суттєва відповідальність: у короткому сольну вступі задати не лише метро-ритмічний, темп, а й загальний характер подальшого виконання, що буде підхоплене оркестром. Наступна його функція – максимально професійно та художньо зобразити ці кілька тактів, щоб сформувати перше враження про весь концерт. Велика увага на синкопи, акценти, чистоту інтонування, щоб первинна репліка маримбафоніста, а подальша – оркестру, були на одному динамічному та емоційному рівні, незважаючи на радикальну різницю в потужностях гучності.

В кожній репліці соліста після виконання оркестру головне – не загубитись в емоційному плані, адже, Концерт, апріорі, для маримби. Тому слід тримати рівень саме соліста. Сам твір автор наділяє безмежно колористичними аранжуваннями, лаконічними соло в оркестрі, кожне з яких – забарвлює твір певною фарбою. Ось чому, солісту варто не лише окреслити власну нішу у гаммі кольорів, а й дбати за технічний аспект своєї інтерпретації.

Концерт № 1 для маримби з оркестром А. Коппеля – це віртуозний твір, про що свідчить універсальне використання виконавських інструментальних прийомів. Що стосується техніки інтерпретації, то фігурація є найважливішим елементом. Композитор розробляє численні варіанти фігуративних структур: гамоподібні фігурації; фігурації зі змішаною структурою, гамоподібними рухами та гармонічними. Системним принципом у послідовності технічних засобів є практика розмежування фігуративних аранжувань з гамами, зазвичай хроматичними. Виконавство акордів у творі – зведено до мінімуму, проте, використовується повний діапазон інструменту.

1.2. Сюрреалістичність у Концерті для маримби Марти Пташинської

Ще одним композитором, кого варто згадати як авторку Концерту для маримби, є *Марта Пташинська (нар. 1943)* — одна з найвидатніших польських авторів сучасності. Вона вивчала ударні інструменти, теорію та композицію в Польщі (Познань, Варшава) та в Європі (Париж, Клівленд); здобула численні нагороди на конкурсах композиторів (ЮНЕСКО в Парижі, Товариство ударного мистецтва, Міжнародний конкурс композиторів у Нью-Йорку) та відзнаки за свою роботу; активно працює перкусіоністкою, композиторкою та викладачкою. Як перкусіоністка, на початку своєї кар'єри М. Пташинська виступала з Музичною майстернею Зигмунта Краузе та кілька років працювала з ансамблями Національної філармонії та Польського радіо у Варшаві, також, давала концерти у Франції та США.

У своїх сольних виступах виконавиця зосереджувалася на представленні авангардних творів ХХ-го століття. Будучи членом правління Товариства ударного мистецтва у Сполучених Штатах та членом журі численних конкурсів – мисткиня пропагує польську музику, виступаючи з концертами та беручи участь у організації фестивалів, а також обіймає посаду віце-президента Американського товариства польської музики. М. Пташинська викладала в американських університетах, зокрема в Музичній школі Університету Індіани в Блумінгтоні, де в 1998 році отримала довічну професорську посаду.

Широкий композиторський доробок М. Пташинської включає оркестрові та камерні твори для різноманітних ансамблів, сольні та вокальні композиції, а також мініатюри для дітей. У своїх творах композиторка робить акцент на ударних інструментах, які, зазвичай, трактуються виключно з точки зору звуку. Надзвичайно барвистий вимір її музики випливає зі здатності композиторки до синестезії (явище, коли сприйняття музики поєднується з відчуттями в іншій сенсорній сфері. Найчастіше, це кольоровий слух – А. О.), сприйняття музичних явищ у візуальному плані та, навпаки, перекладу візуальних творів на звукову мову. Ця якість проявляється як у звуковому кольорі, так і в структуруванні гармоній та текстурних аранжуваннях. Звідси, безпосередньо, походить натхнення для живопису у її творах, переважно, з сюрреалістичної (сюрреалізм – мистецтво, позбавлене раціонального мислення, де поєднується непоєднуване – А. О.) та символістської стилістик. М. Пташинська також використовує посилання на скульптуру та поезію.

Багата сфера натхнення польської композиторки також сягає математичних формул (логарифмічна спіраль: коли музичний матеріал розгортається за аналогією до логарифмічної спіралі в математиці, а саме: поступово розширюючись або звужуючись із постійним пропорційним зростанням), східного мистецтва, філософії дзен, а також гуманістичних і патріотичних ідей. Ось список деяких композицій, народжених з цих натхнень:

- Концерт для маримби та оркестру (1985), натхненний сюрреалістичними картинами;
- Сидерали для 2 ударних квінтетів та світлової проекції (1974), натхненний картинами Пауля Клее;
- Мобіл для 2 ударників (1976); — Сонети Орфея для середнього голосу та камерного оркестру, на слова Р. М. Рільке (1980–81);
- Кантата пам'яті жертв Голокосту для сопрано, мецо-сопрано, баритона, хору та оркестру, на слова Л. В. Хедлі (1992);
- Кантата «Польські листи на слова 12 поетів» для сопрано, мецо-сопрано, баритона, хору, флейти, кларнета, валторни, ударних, струнного квартету (1988).

Музична мова та форма творів М. Пташинської поєднують традиційні рішення з новими композиційними техніками. Вона опирається на усталені формальні моделі (сонатна форма, варіації, fuga), які адаптує до сучасних способів вираження. Акцент на сонористичному аспекті наближає її твори до соноризму (техніка, що зосереджується на звуковій барві (тембрі) як основному елементі музики – А. О.), водночас, вони характеризуються схильністю до тонкого, ніжного колориту, ближчого до імпресіоністичної естетики. Вона використовує гру *ad libitum* та техніку інтервального структурування [10, s. 227–230].

Значна різноманітність жанрів та однаково розмаїті джерела натхнення ускладнюють чітку стилістичну класифікацію творів мисткині. Самокоментарі композиторки підтверджують цей висновок: «Марта Пташинська висловила думку, що її композиторський стиль важко узагальнити, оскільки, кожен її твір стосується іншої проблеми та представляє різний звуковий та естетичний світ» [29, s. 5]. Автор статті, в якій обговорюється один з творів, також зазначає, що «ця композиторка використовує досить різноманітні засоби, і щоразу її техніка керується різним стилістичним баченням» [29, s. 5]. Завершуючи композиторський профіль, музикознавець наголошує на «величезній

чутливості до звуку, до чуттєвого ефекту використаних звуків та сильній порції атмосферності» [29, s. 5].

Окреслюючи стилістичний портрет композиторки вісім років потому в журналі «Studio», Т. А. Зелінський розрізняє в її творах «духовні риси», характерні для польської музики, починаючи від Ф. Шопена, М. Карловича та К. Шимановського. Відмінною рисою цієї духовності, на його думку, є певний тип звучання та виразності. Цей вид визначається як: витончений, чуттєво привабливий, чутливий до кольору та пронизаний глибокою експресією, тобто, барвистістю звуку й ліризмом. На думку тієї ж авторки, М. Пташинська продовжує естетичну традицію польської музики [29, s. 27-29].

Концерт для маримби з оркестром був написаний у 1984–85 роках. Як стверджує сама композиторка, поштовхом до написання твору стало виконавське мистецтво відомої японської маримбафоністки Кейко Абе, і він був присвячений саме цій особистості.

«Це один із тих творів, які сприяють успіху сучасної польської музики у світі», — висловлюється музикознавиця Барбара Смоленська-Зелінська, авторка великої статті, в якій обговорюється форма та звукові якості концерту.» [24, s. 8]. Ця композиція отримала дві престижні нагороди у Сполучених Штатах: спеціальну нагороду від Товариства ударних мистецтв; нагороду 1986 року від Американського товариства композиторів, авторів та видавців. Концерт є одним із тих творів, звукова аура яких, як згадувалося раніше, була натхненна живописом, зокрема мистецтвом сюрреалістів – він постає їхнім звуковим втіленням. Кожна з трьох частин твору стосується певної картини, що й отримало її назву:

Частина I, «Відлуння страху», бере назву картини французького художника *Іва Тангі (1900–1955)*, який працював у США з 1939 року. У своїх роботах цей художник часто зображував видіння величезних просторів,

подібних до морського дна, на яких він розміщував творіння унікальних форм [27, s. 1036].

Частина II, «Око тиші», стосується картини *Макса Ернста (1891–1976)*, німецького художника, графіка та скульптора, чії роботи витримані в чарівній, мрійливій атмосфері. Поширеними мотивами в його живописних видіннях були ліси, птахи та місяць, зображені в зашифрованих формах. Він також зображував світ галюцинацій або космологічних тем [22, s. 467].

Частина III, «Колючі дерева», є алюзією на картину *Грема Сазерленда (1903–1980)*, англійського художника та графіка, представника абстрактного мистецтва, автора пейзажів та портретів [26, s. 1002].

Емоційний клімат, настроїв та суто чуттєвий вимір відіграють першорядну роль у Концерті. М. Пташинська переймає парадигми типових формальних аранжувань з традиції, наповнюючи їх новою звуковою субстанцією, вражаючим кольором, ритмічним рухом та сильною, інтенсивною експресією. «Цей твір, — коментує Тадеуш А. Зелінський, — незважаючи на своє мальовниче коріння, також полонить певною метафізичною аурою, тоном філософських роздумів та — таким чужим нашій західній цивілізації — спокоєм, який найгарніше «виражається» в середній частині» [29, s. 29].

Звукова мова демонструє тенденцію до вибіркості матеріалу, особливо, щодо висоти звуку. Барбара Смоленська-Зелінська, польська музикознавиця, звертає увагу на цю технічну особливість вже у своєму вступному описі: «Окремі розділи твору часто базуються лише на кількох вибраних нотах, яких достатньо, щоб вивести з них захоплюючу музичну прогресію та виразні гармонії» [24, s. 8].

Нотація твору поєднує традиційне представлення прогресії в тактах з атакуючою грою *ad libitum*, яка використовується переважно в партії маримби. У авторській примітці до партитури композитор представляє стислий план структури твору. Він говорить: «Перша частина, що нагадує сонатно-алLEGRO

форму, побудована на низхідному тритоні В–Е. Частина складається з великої каденції, виконаної в квазі-імпровізаційному стилі. Друга частина ... привносить широку, ліричну та розширюючу лінію мелодій у аркоподібній формі. Остання частина у формі теми з сімома варіаціями надає пріоритет життєвому динамізму в сольній маримбі та в оркестрі» [24, s. 8].

Розглядаючи цей твір з «енергетичної», себто, емоційної точки зору, слід зазначити існування двох антиномічних факторів – статички та руху. Їхня взаємодія стає формоутворюючим фактором. Багатий ударний ансамбль в оркестрі надає цьому твору специфічного забарвлення. Ударні інструменти вибірково беруть участь у музичній дії, виконуючи свою основну колористичну та експресивну роль, та сприяючи створенню багатогамної гамми настроїв. Як приклад:

- похмура атмосфера початкових рівнів першої частини підкреслюється приглушеними ударами литавр і там-таму;
- моторна, яскрава дія другого рівня теми першої частини підкреслюється послідовностями дерев'яних ідіофонів – китайських блоків та храмових блоків; ксилофон відіграє аналогічну роль у наступних рівнях;
- настрої спокою та умиротворення в репризі першої частини барвисто підкреслюються оркестровими дзвонами;
- друга частина, надзвичайно колористична, доручає важливу роль вібрафону; в останньому розділі включені тонкі звуки кроталусу (дерев'яна або кістяна тріскачка, ударний інструмент групи ідіофонів) та трикутника;
- третя частина, завдяки своєму надзвичайно динамічному характеру, залучає всі ударні інструменти; більшість із них використовуються для підкреслення повторюваного мотиву;
- в партії маримби відбуваються зміни у використанні молотарок, які композитор позначає (зміна головки молотарки на деревко або

використання головки молотарки та древка по черзі в тремоло), використовуючи ці прийоми з колористичною метою.

Загалом, розкривається принцип протиставлення звуків дерев'яних ідіофонів та металевих ідіофонів.

Твір М. Пташинської представляє віртуозний жанр концерту. Партія маримби сильно підкреслена, представляючи всі основні музичні ідеї, тісно взаємодіючи з оркестром. Сама композиторка коментує власну роботу так: «Під час написання Концерту мене цікавив не лише віртуозний твір для маримби з супроводом оркестру, але й, головним чином, я хотіла створити твір, де існують гармонійні партнерські стосунки між солістом та оркестром, і вони обидва нероздільні» [24, s. 10].

РОЗДІЛ 2. ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ТРАКТУВАННЯ КОНЦЕРТНОЇ МАРИМБИ: ВІД ПЕРШОГО ТВОРУ ДО СУЧАСНОСТІ

2.1. Бразильсько-африканське позиціонування маримби у творчості Нея Розауро

Ней Розауро (р. н. 1952) — бразильський перкусіоніст та композитор. Він почав вивчати гру на ударних інструментах в своєму рідному місті, а також, композицію та диригування в Університеті Бразилія та завершив навчання ударним інструментам на майстер-класі у Вищій школі музики Вюрцбурга. Надалі, різносторонній музикант викладав ударні інструменти в Escola de Musica de Brasilia, у Федеральному університеті Санта-Марія на півдні Бразилії, де також керував ансамблем ударних інструментів та працював перкусіоністом в Оркестрі Національного театру Бразилія.

На зламі століть Н. Розауро обіймає посаду директора кафедри ударних інструментів в Університеті Маямі в США. Як композитор, він опублікував понад 50 творів для ударних інструментів та кілька методологічних робіт. Це – важлива характеристика, адже, не кожен виконавець-перкусіоніст, навіть, ударник-композитор, може бути фаховим методистом. Твори митця широко відомі та неодноразово записувалися, а *Концерт для маримби та оркестру* виконували численні ансамблі по всьому світу. Н. Розауро виступає як соліст з оркестрами в багатьох країнах та на численних престижних міжнародних фестивалях ударних інструментів.

Творчість бразильського композитора складається виключно з творів для ударних інструментів, включаючи ті, що виконуються в супроводі різних ансамблів. Серед найвагоміших композицій слід виділити наступні:

- Концерт для вібрафону та оркестру, Op. 24;
- Концерт для литавр та оркестру, Op. 37.
- Рапсодія для ударних інструментів та оркестру, Op. 17;
- Бразильська сюїта для ударних інструментів та фортепіано, Op. 29;

- Бразильська фантазія для 2 маримб, Ор. 36 (також версія з оркестром);
- твори для ударних ансамблів: Самба для ударного секстету, Ор. 8, Японська увертюра, Ор. 26, «Валенсія», Ор. 33.

У всіх творах Н. Росауро яскраво виражений стиль національної бразильської музики, що одразу відчувається при прослуховуванні. Одним з його проявів є акцент і першочергова роль ударних інструментів, що, у свою чергу, впливає з традицій африканського музичного мистецтва.

Ця музика виникла в Бразилії завдяки африканським рабам, яких століттями завозили до країни як робочу силу. Поліритмічні патерни та часті синкопи характерні для афро-бразильської музики. Дводобовий ритм, що виник в Африці, перетинався з тридобовим ритмом, поширеним у Бразилії під іспанським впливом, що призвело до розвитку певних результуючих ритмічних формул з частими, незначними синкопами. Ще одним суттєвим впливом на вираження бразильської музики були вільні метричні мелодії корінних американців, які перейняли різку, моторну пульсацію африканського походження.

Найпопулярнішим бразильським танцем є самба, що виникла приблизно в 1920 році та слугувала символом знаменитого карнавалу в Ріо-де-Жанейро. Також розвинувся варіант, самба-реггі, в результаті злиття самби з регіону Баїя з карибським реггі в 1980-х роках. Ще одним популярним варіантом цього танцю є самба-енредо [12, s. 33].

Концерт для маримби та струнного оркестру, Ор. 12, був написаний у 1986 році і у своїй оригінальній версії він був призначений для маримби та вищезгаданого типу оркестру: саме в цій версії він обговорюється в даному дослідженні. Як і багато інших творів, Концерт був аранжований у кількох версіях для супроводжуючого ансамблю:

- версія для симфонічного оркестру (включаючи фортепіанну редуцію);
- версія для ударного секстету (інструментація композитора);
- версія для духового ансамблю (інструментування Томаса Маккатчена).

Твір присвячено Марчелло Дж. Розауро, прем'єра відбулася у США, а солістом виступив композитор у супроводі симфонічного оркестру Манітовок під керівництвом Мануеля Престамо.

Концерт складається з чотирьох частин з такими назвами:

I. Saudação (Привітання),

II. Lamento (Плач),

III. Dança (Танець),

IV. Despedida (Прощання).

Музичний характер цього твору опирається на бразильську танцювальну музику. Він має оригінальні метро-ритмічні структури, що відрізняються від європейських, мелодію, що схиляється до модальності, та архітектурне розташування як цілого, так і окремих частин, що є незвичним для інструментального концерту. Лише взаємозв'язок між солістом та оркестром характерний для концертного твору.

Концерт Н. Розауро для маримби та струнного оркестру представляє дуже оригінальні рішення з точки зору метро-ритму та музичної мови, наприклад, використання елементів різних гам в одній частині. Також, автор приймає традиційні формальні моделі, переважно, репризи, проте, створює нестереотипне чотиричастинне аранжування з назвами для наступних розділів. Композитор, який також є відомим виконавцем на ударних інструментах, використовує багатий спектр технічних засобів у сольній партії, особливо, у фігуративному виконавстві. Маримба постає мелодичним інструментом, що

несе основні музичні ідеї. Опрацювання струнного ансамблю автор здійснює типовим, як для концертної форми, де він виконує роль акомпаніатора.

2.2. Специфіка трактування Концертино для маримби Полом Крестонем – неокласичні тенденції та моменти інтерпретації

Пол Крестон (1906–1985) — італо-американський композитор і педагог, як не парадоксально, за професією він був банківським клерком, вивчав музику приватно (фортепіано та орган), а у віці двадцяти шести років вирішив стати професійним музикантом, розпочавши свою кар'єру з танцювальних творів.

Ранні композиції митця (серед них – Перша симфонія), здобули широке визнання, і П. Крестон став одним із композиторів, яких найчастіше виконували у США. Він був тісно пов'язаний з музичним життям Нью-Йорка, де також, протягом кількох років, працював органістом у церкві Святого Малахії, викладаючи композицію в Центральному коледжі штату Вашингтон. Тобто, уже на даному етапі творчості митець був різноплановою особистістю не лише стилістично, а й різновекторною.

Творчість П. Крестона охоплює понад сто творів. Стилiстично його музика належить до класичної стилістики, а в енциклопедичних виданнях його змальовують наступним чином: «...музика характеризується чітко окресленими, розвиненими мелодичними лініями, змінним ритмічним акцентуванням в межах регулярної метрики та вільної гармонії [25, s. 269]. В цілому, варто узагальнити, що П. Крестон писав симфонічну, ораторіальну та камерну музику.

Концертіно для маримби з оркестром, Ор. 21, було створено в 1940 році на початку композиторської кар'єри П. Крестона, того ж року, коли він написав свою Першу симфонію. Композитор створив Концертіно на прохання Фредеріка Петрідеса, якому він був присвячений. Після прем'єри твір отримав позитивну критику, опубліковану у провідному нью-йоркському періодичному виданні *New York Times*. Рецензент Говард Таубман писав, серед іншого: «...маримба має обмежені можливості як сольний інструмент, але П. Крестон повністю їх використав. Більше того, він композитор винахідливості...»

Оркестр, що супроводжує сольний інструмент, наділений класичним складом: 2 флейти, гобой, кларнет сі-бемоль, фагот, 2 валторни, литаври, струнні квінтети. Концертіно написане у трьох частинах, побудованих за зразком класично-романтичного концерту, хоча, в цілому, твір репрезентує неокласичну стилістику.

Частина I, «Енергійна», виконана в сонатній формі. Тематичний матеріал експозиції спочатку представляє оркестр. Першу тему, ритмічно жваву та з образною мелодією, експонує група скрипок. У початкових двох фразах тематична лінія подвоюється флейтою, а в третій її підхоплюють струнні та кларнет. Тема складається з трьох частин: 1) головна вступна фраза, в якій провідний мотив відіграє найважливішу роль протягом усієї частини; 2) головна вступна фраза, де провідний мотив відіграє найважливішу роль протягом усієї частини; 2) доповнююча фраза з новою мело-ритмічною структурою та характерним пунктирним ритмом; 3) завершальна гама. Тема переходить у 6-тактовий бридж, що починається з її початкового фрагменту. Бридж закінчується мажорним акордом сі-бемоль мажор.

Друга тема, кантилена, проводиться духовими інструментами у двох частинах протягом 12-тактового розділу. Вона складається з трьох фраз: 1) вступної фрази із запитувальним характером; 2) доповнюючої фрази із відповідним характером; 3) повторення другої фрази. Лінію теми завершує

контрапункт фагота. Фон забезпечують струнні з рівномірним пульсом восьмої ноти у всіх голосах.

Після другої теми виконується бридж, що веде до експозиції основної теми в партії маримби. Бридж базується на її окремих мотивах: перший – провідний мотив, що повторюється чотири рази в наслідувальній манері у альтів та скрипок, а в його подальшому розвитку – на частковому мотиві з другого такту теми, який повторюється безліч разів у квінтеті, та у дерев'яних духових інструментах на зростаючій динаміці.

Перша тема в партії маримби вносить незначні мелоритмічні зміни стосовно оркестрового викладу. Після її виходу відбувається подальший еволюційний розвиток, причому, важливу роль відіграє новий, синкопований мотив. Формування бриджу передбачає зіставлення коротких фрагментів фігуративних прогресій, починаючи з провідного мотиву першої теми. Бриджевий хід характеризується кульмінацією в партії скрипки та її спуском, що базується на змінних фігуративних структурах.

При виконавстві музикантом слід звернути увагу на легкість інтерпретації, зокрема, слідкувати, щоб не затискалось зап'ястя, контролювати метроритміку та взаємодіяти з оркестром в якості соліста, щоб при потужній динаміці теситурно низькі інструменти не виходили на передній план. Якщо, до прикладу, порівняти виконавство *Золтана Раша* в супроводі Угорського національного оркестру [18], то маримбафоніст обирає більш жвавіший темп, аніж, скажімо, *Натан Кофман* [19] з філармонічним оркестром Портленда. До того ж, варто зазначити, що оркестр зі США взагалі притримується класичнішої манери виконання, аніж угорський, а сам соліст є стриманим та малоемоційний. З цього ж аспекту слід додати, що *Золтан* має доволі розкріпачену сценічну поведінку, і приваблює своєю харизмою, що, безумовно, впливає і на якість інтерпретації.

Друга тема у «підході» соліста, що виконується паралельними терціями, мелодично трансформується та розширюється відносно теми, інтонованої валторнами. Вихор розміреного акомпанементу збагачується додатковими фігураціями у віолончелях та духових інструментах. Розвиваються вибрані мотиви з першої теми. Розробка складається з переплетення тематичних мотивів, послідовно повторюваних, з різними фігуративними структурами. Цей план виконується сольним інструментом. Оркестр створює гармонічний фон, обрамлений синкопуючими ритмами.

Саме у цих фігуративних структурах – формується ряд труднощів, котрі повинен подолати соліст. Це не лише тремоло та ламані пасажі, широкі інтервали в швидкому темпі, а й робота з нюансами, як внутрішньофразова динаміка, емоційний аспект інтерпретації, надання виконавству образного змісту і контроль своєї позиції соліста. В моменті, де на фоні піцикато струнних у партії соліста тривалості стають дрібнішими та дещо прискорюється темп – необхідно подбати про створення локальної кульмінації, з чим дуже професійно справляється *Золтан Раш*.

Реприза відновлює першу тему, ритмічно спрощену, у новій версії (5 тактів в оркестрі). Маримба підхоплює синкопований мотив з розділу розвитку теми, не розкриваючи початок, а її еволюція проходить у новій формації. Перша тема розроблена у варіанті, відмінному від експозиції, що складається з двох фрагментів. Тематичні мотиви створені за допомогою моно-ритмічних фігур. Друга тема не з'являється у репризі. *Кода*, що завершує першу частину Концертино, складається з повторень ритмічної фігури, що походить від розвитку першої теми експозиції.

Цікавим формотворчим елементом у першій частині цього твору є тематична робота. Вона включає чотири технічні процедури: 1) виділення часткових мотивів теми та створення нових їх комбінацій; 2) зміна інтервальної структури в окремих мотивах та послідовне повторення цих трансформованих структур; 3) створення похідних мотивів; 4) доповнення

тематичного матеріалу новими образними угрупованнями. Найбільш стійкою ритмічною формою тематичних мотивів є інтервальна структура розвинених мотивів. До інтервальної структури мотивів вносяться численні зміни: *(Приклад 1. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру, частина 1)*

Фактура першої частини Концертино гомофонічна, з фрагментарними розділами, що містять контрапункт. Розташування оркестрових голосів відрізняє духову групу та квінтет. Ці групи, зазвичай, виконують окремий матеріал, хоча, в деяких розділах вони перетинаються. Партія маримби найчастіше реалізується у фігуративних структурах, а фрагменти кантилен у двочастинному аранжуванні виконуються з артикуляцією тремоло. Тут підкреслюється майстерна техніка. Звукова мова належить до розширеної тональності.

Артикуляційний аспект в інтерпретації Першої частини постає чи не одним з головних, що слід пильну увагу звернути виконавцеві. Якщо, в процесі розучування даного Концертино не вдається в темпі виконати усі фрагменти артикуляційно чітко та метро-ритмічно вірно, то слід пропрацювати ці місця окремо і в повільному темпі, можливо, попередньо проплескати чи відбити ритм без інтонування – суто, робота з ритмікою.

У послідовній прогресії поєднуються кілька-нотні мотиви, що належать до різних тональностей. Таке розташування мотивів вже присутнє в першій темі: Фраза 1 – до мажор Фраза 2 – ре мажор Фраза 3 – тонально змінний матеріал. Початковий матеріал першої теми, який неодноразово з'являється протягом першої частини, щоразу базується на першому тетрахорді різної тональності: до-дієз мажор, мі мажор, мі мінор, соль мажор, сі мінор. Хроматизм відіграє значну роль. Гармонійні аранжування мають структури третього порядку, часто серії септакордів, включаючи значну кількість акордів з великою септимою.

Частина II, «Спокій», демонструє тричастну, репризну структуру, А В А1. Ліризм та колір визначають характер цієї частини. Вступна тема складається з шести фраз, що виконуються різними інструментами: 1) вступна фраза флейти (два мотиви, другий з яких відіграє особливу роль у цій частині); 2) додаткова фраза маримба, очолювана паралельними септакордами. Ці початкові фрази утворюють основу тематичного матеріалу. 3) фраза для фагота, яка є мелосним варіантом початкової фрази, зберігаючи при цьому її ритмічну форму, з суттєвими змінами в інтервальній структурі та мелодійному напрямку; 4) фраза для маримби, яка також є розширеним варіантом другої фрази з першої проекції теми. Цей варіант переймає другий мотив першої флейтової фрази в акордовому аранжуванні; 5) фраза для струнного квінтету – розширена версія фрази 4, що наслідує візерунок маримби, очолену паралельними акордами (акордова мелодія); 6) фраза для валторни – скорочена версія фрази 5 квінтету з інтервальними змінами.

В інтерпретаційному аспекті основним виконавським моментом є створення певної атмосфери, відчуття просторовості, проте, технічний ракурс виконання при надто тихій динаміці не повинен страждати. *Золтан* дуже делікатно підходить до інтерпретації Другої частини. Він, ніби огортає слухача в цю атмосферу, яку створює приглушене звучання оркестру та сам соліст. Він бездоганно володіє динамічними відтінками тихої гучності, при цьому, демонструє високу техніку. У виконавстві Натана бракує емоцій: він настільки переймається звукоутворенням, що де в чому знижується якість інтерпретації, а саме, зникають завершення фраз – настільки тиху динаміку обирає маримбафоніст. Подекуди, фразування недослухане. Також, музикант робить акцент на технічний аспект, і недостатньо проникається емоційним, якщо порівнювати його гру із *Золтаном*.

Формування розділу А базується на еволюційному розвитку обраних тематичних ниток. Після проекції теми відбувається перша фаза її розвитку – паралельний розвиток двох шарів: партія маримби вільно розвиває другу

тематичну фразу, тоді як супровідний шар квінтету (піцикато) оперує мотивами з початкової фрази флейти. Ці мотиви з'являються в різних варіантах ритмічної форми. *(Див. Приклад 2. Пол Крестон, Концертино, частина II)*

Перша фаза розвитку тематичного матеріалу завершується комплементарною послідовністю в групі духових інструментів. Партія маримби безперервно прогресує паралельними акордами, що виконуються з використанням техніки тремоландо завдяки довшим ритмічним значенням. Побудова прогресії передбачає виділення вибраних мотивів з тематичних фраз та їх інтервальне перетворення в численних повтореннях.

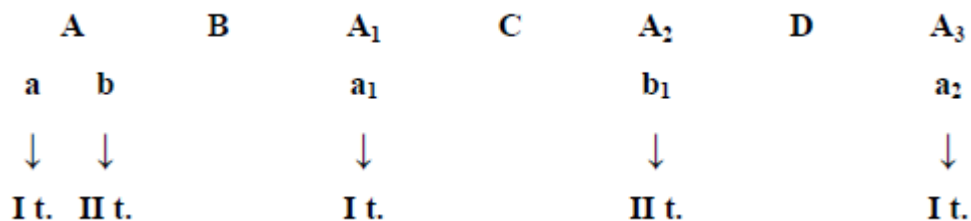
Друга фаза розвитку тематичного матеріалу подібна за фактурою до першої фази: паралельні акорди маримби на тлі фігуративних мотивів з піцикато-квінтету та заключна фраза для флейти. Обидві фази складають ланку **A**. Ланку **B** формує середній епізод; вона вводить новий кольоровий елемент, яким є фігуративний матеріал маримби. Вона побудована з чергування гаммоподібних фігурацій та розширених акордів, прогресуючи невеликими тридцяти секундними нотами, створюючи повітряні арабески. Вони об'єднані у дво- та тритактові розділи, розділені тематичними фразами на різних оркестрових інструментах. Фінальна фігурація маримби завершується всім оркестром. У кульмінації цього розділу з'являється триpletний мотив першої фрази теми. Розділ **A1** значно скорочений порівняно з розділом **A**. Він повертається до тематичного матеріалу; тут друга фраза теми в маримбі зіставляється з повторюваним триpletним мотивом початку теми у флейтах.

Основним засобом еволюційного формування в цьому руслі є мотивна робота. Вона передбачає виділення певного мотиву та трансформацію його інтервальної структури: зміну мелодійного напрямку та варіювання розміру інтервалів. Ритмічна форма залишається незмінною. Композитор обирає два мотиви, що виконуються одночасно в сольній та оркестровій частинах. Звукова мова – як і в першому руслі – структурована в межах розширеної тональності.

Тональний план теми такий: 1-ша та 2-га фрази – мі мажор 3-тя та 4-та фрази – мі мажор 5-та фраза – до мажор 6-та фраза – ля мажор.

Матеріал заданої тональності використовується в короткій частині тривалістю кілька тактів. П. Крестон часто використовує лише один тетрахорд із певної гами для побудови фрази або формули акомпанементу. У частині **В**, навпаки, фігуративні прогресії маримби підходять до модального формування інтервальних послідовностей. Гармонія використовує вибрані засоби, зокрема паралельні зміщення септакордів, створюючи «акордову мелодію». Цей прийом послідовно використовується в зовнішніх частинах партії маримби: друга фраза теми розвивається як послідовність акордів. Це підкреслюється в оркестрових інструментах, створюючи паралельні зміщення тризвуків. Септакорди також часто використовуються на завершеннях формальних частин (наприклад, фінальний акорд усієї частини: **A7**). Фактура гомофонічна, і з точки зору виконавських засобів вона чітко розрізняє матеріал соліста та оркестру.

Частина III. Жвавий фінал має характер скерцо. Динамічний прогрес базується на різноманітних фігураціях у розмірі 6/8, типовому для класично-романтичного скерцо. Форма цієї частини – сонатне рондо з такою схемою:



Такт I, Такт II, Такт I, Такт II, Такт I. Малі літери позначають основні тематичні ідеї, а цифри – різні варіанти цих ідей. Такт **A** починається з двотактового оркестрового вступу, що вводить ритмічну пульсацію. Тема 1a інтонується маримбою. Вона має 10 тактів і складається з двох елементів: основної фрази, що складається з чотирьох подібних мотивів, що відрізняються ритмічною

формою, та фігуративних доповнень в однорідному шістнадцятому русі, гамоподібних прогресіях або інтервальних фігураціях.

З перших нот Третьої частини *Золтан* демонструє повне «володіння» інструментом в ракурсі контролю якості звуку, динаміки, фразування, штрихів, складається таке враження, що він «розмовляє» з інструментом, а органіка з оркестром продемонстрована на найвищому рівні. У цей же час, в фіналі *Натан* просто експонує себе добрим маримбафоністом, не формуючи гостроти вражень та захоплення. Деякі пасажі він настільки «боязко» виконує, що втрачається і так повільно обраний темп, динаміка і його основоположні роль, як соліста.

У подальшій музичній розповіді зазвичай з'являється лише основна фраза як повернення теми. Перша проекція базується на матеріалі тональності фа-дієз мажор, а фігуративні розробки характеризуються тональною нестабільністю (багатонотні комірки належать до різних тональностей). Після експозиції теми відбувається її еволюційний розвиток. Ритмічна форма основної фрази зберігається, тоді як інтервальна структура та тональні патерни змінюються. Розвиток теми відбувається в партії маримби. Оркестр створює фон або веде фігуративні доповнення, підсилюючи прогресію сольного інструменту.

Перша тема плавно переходить до вторинної теми сі-бемоль. Всередині виділяється однотактовий мотив, який вводить іншу акцентуацію та ритмічну форму, доречну для 3/4 розміру. (Див. *Приклад 3. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру, частина III, Додаткова тема в партії маримби, Такти 28–30*)

Головна тема доповнюється синкопуючим контрапунктом у струнних, ритмічно сформованим в основному 6/8 метрі. Розташування акцентів через синкопуючий ритм у цьому однотактовому контрапункті не порушує пульсу основної теми. У міру розвитку твору додаткова тема зазнає транспозицій,

зберігаючи свою ритмічну форму та двонотне представлення в терціях. Рівень цієї теми завершується епілогом у вигляді нового ритмічного мотиву, що контрастує з самою основною темою.

Заключні такти розділу **В** розкривають фігурації, засновані на хроматичних зсувах. Соліст представляє весь тематичний матеріал: вільно маніпулює звуковисотністю, роблячи тему тонально мінливою. Розділ В – це перший куплет. Він ініціюється трансформованою головою першої теми, позначеною чистим мажорним акордом ля в скрипковій частині. Оркестр, використовуючи монотекстурний підхід, вводить рівномірний пульс восьмої ноти, який також служить гармонійною основою для нової теми куплету. Ця ідея підкреслюється маримбою. Як і в двох попередніх темах розділу А, ця ідея породжує іншу, виразну ритмічну фізіономію у двох контрастних центральних мотивах. (Див. *Приклад 4. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру, тема куплету В у партії маримби, такти 49–52.*)

Вони складають основний матеріал першого куплету. У розвитку цього матеріалу використовуються транспозиції на різних тонах до вищого регістру. Розповідь куплету розгортається у дві фази: 1) у першій маримба несе нову ідею; 2) у другій оркестр бере на себе основні мотиви нової ідеї (транспозиції зі збереженням ритмічної структури на тлі однорідних фігурацій маримби). Оркестр розвиває кожен з двох основних мотивів ширше, повторюючи їх багато разів, створюючи кульмінацію. Посилання **A1** знову вводить першу тему в партії маримби. «Приспів» побудовано таким чином, що матеріал розвитку теми спочатку представлений з точним повторенням експозиційної частини, а потім тема представлена «у своїй основній формі» з транспозицією на терцію вище. Розвиток теми, що передує самій темі, бере матеріал з експозиції.

Після проекції теми композитор буде інший розвиток, подібний за мотивним розташуванням до експозиції. Ланка С – це другий куплет, що представляє ще одну нову ідею в довших ритмічних значеннях (маримба).

Оркестровий фон створює остинато, легкий ритмічний рух. Остинато формується тритактовою мелоритмічною послідовністю, що повторюється вісім разів з використанням транспозиції. Спочатку її виконують квінтет та дерев'яні духові інструменти як вступ до нового куплету; від вступу маримби її продовжує лише квінтет. Основна ідея куплету С утворює розгорнуту фразу, що містить зміну метра-ритму. По мірі розвитку ця ідея переходить у все більш складні мелоритмічні форми. Підкреслюється високий регістр маримби (до b4). Після її завершення оркестр продовжує остинатну послідовність, вже трансформовану та гармонійно доповнену групами акордів з духових інструментів.

Розділ **A2**, третій приспів, починається з повернення вторинної теми. Він тонально транспонований відносно експозиції. Поверхня цієї теми представляє той самий матеріал, але по-іншому розвинений. Епілог вторинної теми з'являється у скороченій формі; тут розгортається заключний, фігуративний фрагмент, з метрово-ритмічною трансформацією до розміру 3/4. У ньому фігурації маримби, виконані в групах шістнадцятих нот, створюють поліметричну аранжування з акомпанементом квінтету, а пізніше також духових інструментів, однакових за розміром.

Розділ **D**, розпочатий акордом ля мажор, вводить зміну розміру на розмір 2/4 та нову, маршоподібну ідею. Оркестрова фактура створюється гострими акордовими блоками з паузами. На цьому фоні маримба виконує фігурації в невеликому пунктирному ритмі, що перемежується з нерегулярними групами. На завершення куплету квінтет і духові переймають пунктирні мотиви, створюючи каденційний поворот.

Розділ **A3**, заключний приспів, започатковує повернення головної теми – його заголовок ідентичний оригінальній версії, а пізніше створює розвиток, відмінний від експозиційного. Це також формує заключну коду концертино. Найбільш складним формальним розділом третьої частини є перший двовірш **B**. Однак центральний епізод виконується середнім двовіршом **C**, який

привносить значний контраст у матеріалі. Рондо має чотири приспіву, третій з яких займає другорядну тему. Сольний інструмент відіграє провідну роль у розвитку тематичних ідей та нових ідей для двовіршів. Партія маримби є віртуозною, базується переважно на фігуративній техніці, яка тут багато розвинена в численних типах мелодійних структур.

Другим, важливим технічним елементом гри на сольних інструментах є гра на двох нотах. Вона записана в єдиній системі та частіше підкреслює високий регістр. Вона використовує повну гаму маримби того часу (тобто з 1940-х років). Оркестр, наслідуючи класичну модель, переважно виконує роль акомпаніатора, лише зрідка вносячи свій внесок у реалізацію формоутворюючих фраз і мотивів. (Див. **Приклад 5. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру, частина III, такти 177–180**)

Елементом першочергової важливості в обговорюваному Концертино є ритм. Він, перш за все, визначає виразність тем. Характерною рисою стилю цього твору є використання змінної акцентуації, різкі зміни ритмічної форми протягом усієї фрази, зіставлення регулярних та нерегулярних груп, а також синкопа швидких послідовностей. Серії синкоп різної тривалості є типовими для Концертино. Варто тут підкреслити, що П. Крестон інтенсивно займався питанням ритму як композитор-теоретик. У 1964 році він опублікував роботу під назвою «Принципи ритму», в якій розглядає ритмічні питання. Митець розглядає свої спостереження, приклади та вправи з точки зору композиторської практики, аналізує проблему визначення ритмічного елемента, оглядаючи численні твори різних композиторів, класифікуючи їх та намагаючись забезпечити теоретичний порядок.

Спостереження П. Крестона щодо ритму цитує Вітольд Рудзінський у своїй обширній теоретичній праці «Наука музичного ритму» (PWM 1987). Завдяки своїм дослідженням та опублікованим роботам Крестон став одним із найважливіших творців теорії ритму у 20 столітті. Підкреслена роль ритмічного елемента в Концертино є результатом особливих інтересів

композитора в цьому відношенні, а також однією з головних характеристик його стилю. «Крестон зробив ритм ключовим елементом свого стилю, його техніка залежить переважно від постійного розбиття поділів звичайного метра», – стверджує автор статті енциклопедії [23, s. 33]. Численні зміни метро-ритмічної пульсації, що використовуються в третій частині твору, що складаються з плавного переходу від 6/8 до 3/4 розміру, і не позначені 3" з метричною позначкою на тактовій лінії, належать до явища так званої прихованої мультиметрії. Цей термін, який використовують теоретики ритму, включаючи П. Крестона, позначає зміни в послідовній метричній організації твору [21, s. 273].

Прихована мультиметрія, нерозкрита в тактовій нотації, передбачає різні метричні інтерпретації в межах одного загального часового значення та застосовується до всіх типів еквівалентних груп. У Концертино еквівалентними групами є 6/8 та 3/4 такти. У нотації ритмічних угруповань та акцентуації ці зміни дуже чіткі та однозначні. Фінал Концертино також неодноразово замінює тричасткову пульсацію на дихотомію, що виникає в результаті форма ритмічних мотивів та їх часті послідовні повторення. Тоді виникає розбіжність між метричними та мело-ритмічними акцентами.

Звукова мова належить до діапазону розширеної тональності. Формування мелодії та послідовностей акордів характеризується частими тональними змінами. Композитор вільно рухається в межах матеріалу хроматичної гами. Як і в частинах I та II, він створює тонально визначені багатірідне аранжування на основі розділів мажорно-мінорних гами. Зіставлення коротких мотивів або фігуративних структур, що належать до різних тональностей, створює явище, яке можна описати як послідовну політональність або синтетичну тональність. Таке формування, підпадає під концепцію розширеної тональності, а стосовно гармонії – розширеної функціональності [28, s. 111].

Гармонічні послідовності, що виникають внаслідок частих змін у матеріалі гами, створюють різні типи комбінацій акордів, які належать – у традиційному розумінні – до різних тональностей, але в інтерпретації Т. А. Зелінського являють собою специфічні функції, що мають власні назви. Акордові та фігуративні структури базуються на традиційній терційній структурі, включаючи всі явища, що розвинулися під час розвитку Гармонія мажор-мінор. У фіналі Концертино існує зв'язок між гармонійним акцентуванням та формою. Кожна ланка рондо ініціює щільний мажорний приголосний акорд, розподілений по всіх оркестрових голосах, що значно посилює плавність форми. Ці акорди є вузловими точками форми.

План цих акордів, згідно зі схемою рондо, такий: **A B A1 C A2 D A3** Фа-дієз мажор Ля мажор Ля мажор Сі-бемоль мажор До мажор Ля мажор Фа-дієз мажор Ці акорди утворюють тональні осі всієї частини, які формують каркас тонально-гармонічної структури рондо. Цей план вказує на те, що вона коливається в межах тритону Фа-дієз-До, з центром ваги на акордах Фа-дієз мажор та Ля мажор. Послідовність цих тональних осей створює майже концентричне розташування. Інструментування твору дуже класичне, прозоре та компактне. Композитор протиставляє інструментальні групи як звукові блоки, трактуючи їх як колористичні цілі.

Отже, Концертино П. Крестона для маримби з оркестром – типовий твір неокласичної стилістики, який мав численних представників в американській музиці першої половини ХХ століття. Він опирається на класичну традицію інструментальної концертної форми. Звукова мова відповідає частині, до якої він належить. Твір є значним внеском у літературу ударних інструментів. Віртуозна аранжування сольної партії підносить маримбу до рангу концертного інструменту, повністю використовуючи звукові та технічні якості маримби в тій мірі, в якій цей інструмент був у своєму розпорядженні на момент створення концертино.

ВИСНОВКИ

Згідно з окресленою метою наукового обґрунтування творчого проєкту – було виявлено та досліджено, яким чином композитори експонували маримбу в концертних жанрах, відштовхуючись від першої експозиції у Концертино Пола Крестона 1940 року. Також, вирішено ряд завдань:

Досліджено концертні жанри для маримби у творчості композиторів ХХ-ХХІ століття, а саме: Концерти Андерса Коппеля, Марти Пташинської, Нея Розауро та Пола Крестона.

Виявлено характерні та типові риси еволюційних процесів, що відбувались з концертними жанрами для маримби у трансляції авторів, котрі писали після виходу в світ Концертино П. Крестона. Зокрема, в контексті аналізу виконавства кожного з вище зазначених творів та опрацювання наявної музикознавчої літератури, сформувались певні ознаки, що характеризують звернення митців до стилістики неокласицизму (Пол Крестон, Андерс Коппель), внесення у твір сюрреалістичних принципів з живопису та сонористики – з музики (Марта Пташинська), а також, надання твору стилістики та манери бразило-африканських оригінальних жанрів (Ней Розауро)

Проаналізовано найтипівіші зразки концертних творів для маримби з окресленням в них не лише стилістично-художньої специфіки, а й зроблено акцент на виконавському аспекті.

Проведено підсумки, що автори втілювали стилістичні, виконавські, образні риси у концертних жанрах для розгляданого інструменту шляхом апелювання до музично-стилістичних напрямків минулих музичних епох, надаючи творам нового «обрамлення; апелювання до бразильської, африканської, європейської, та, національно польської культури; пошук міжмистецьких синтезів у втіленні такого художнього напрямку, як сюрреалізм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатюк О. Г. Ударні інструменти у контексті сучасного джазового мистецтва. *Джазова музика: історія та сучасність*. Дніпро: 2016. 22– 24 с.
2. Зайцев М. Д. Історія перкусійного мистецтва в українській музичній традиції. *Етнічна музика і сучасність*. Львів: 2019. 299– 301 с.
3. Замишляєв Д. Розвиток виконавства на ударних музичних інструментах: від його зародження до початку академічного визнання. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, Вип. 3. 2024. URL: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(3\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-10) .
4. Іванченко Л. В. Формування технічних навичок у виконавців на ударних інструментах. *Актуальні проблеми музичної педагогіки*. Полтава: 2015. 78-79 с.
5. Лазаренко Т. М. Ударні інструменти в сучасній академічній музиці: новітні технології гри. Інновації в мистецькій освіті та культурі. Миколаїв: 2020. 123 – 126 с.
6. Макієвський С. Школа сучасної техніки гри на ударній установці. Київ: Музична Україна, 2008. Ч.1.111 с.
7. Малишев П. О. Роль ударних інструментів у камерній музиці ХІХ століття. *Історія виконавства: теорія і практика*. Запоріжжя: 2017. 53– 55 с.
8. Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е. – початок ХХІ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 337 с.
9. Чень Наньпу. Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії. Дис. ... канд. мистецтвознавства Львів, 2019. 265 с.
10. Cichoń E. hasło: Ptaszyńska Marta. *Encyklopedia muzyczna*, red. Elżbieta Dziebowska, t. 8, pe–r, część biograficzna, PWM SA, Kraków 2004, s. 227–230.]
11. Creston P. “Concertino for Marimba, Op. 21.” New York: G. Schirmer, Inc., 1949.
12. Czekanowska A. hasło: Ameryki Południowej Muzyka. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995

13. Encyklopedia powszechna, Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński, Kraków 2001.
14. Fissinger A. "Suite for Marimba." Chicago: Percussion Arts, 1963.
15. Green G. H. "Instruction Course for Xylophone." Ft. Lauderdale, Florida: Meredith Music Publications, 1984.
16. Kurka R. "Concerto for Marimba and Orchestra, Op. 34." New York: Weintraub Music Company, 1960.
17. Liao Wan-Chun, The Rosauro Marimba Concerto: a Formal Analysis, „Percussive Notes”, June 2006.
18. Paul Creston: Concertino for marimba and orchestra (1940). URL: https://www.youtube.com/watch?v=IaJndRnwruw&list=RDIAJndRnwruw&start_radio=1 .
19. Paul Creston: Concertino for Marimba and Orchestra, Nathan Coffman, percussion. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4iEDXDVGvXc&list=RD4iEDXDVGvXc&start_radio=1 .
20. Ptaszyńska Marta, Komentarz autorski do partytury, facsimile rękopisu, bez roku wydania.
21. Rudziński W. Nauka o rytmie muzycznym, cz. I, PWM, Kraków 1987, s. 273.
22. Rzepińska M. Siedem wieków malarstwa europejskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa, 1986, s. 467.
23. Simmons W. G. hasło: Creston Paul. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume five, Macmillan Publishers Limited. 1980, s. 33.
24. Smoleńska - Zielińska B. Koncert na marimbę i orkiestrę Marty Ptaszyńskiej, „*Ruch Muzyczny*” 1988 nr. 12, s. 8.
25. Stawowy L. hasło: Creston Paul. *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 2, c–d, część biograficzna, PWM, Kraków 1984.
26. Sutherland G. Encyklopedia powszechna, s. 1002.
27. Tanguy Y. Encyklopedia powszechna, Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński, Kraków 2001.

28. Zieliński T. A. Problemy harmoniki nowoczesnej, PWM, Kraków 1983.
29. Zieliński T. A. „Opowieść zimowa” Marty Ptaszyńskiej, *„Ruch Muzyczny”* 1986, nr 10, s. 5.

ДОДАТКИ

*Приклад 1. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру,
частина 1*

а) перша фраза першої теми в оркестровій партії, такти 1–2

б) мотиви першої теми в ланці (такт 23), які є скороченням двотактової фрази з батьківської теми.

Приклад 2. Пол Крестон, Концертино, частина II

а) вступна фраза для флейти

**Приклад 3. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру,
частина III, Додаткова тема в партії маримби, Такти 28–30**



**Приклад 4. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру,
тема куплету В у партії маримби, такти 49–52.**

b)

Супровідні мотиви квінтету з першої фази, такти 25–29

*Приклад 5. Пол Крестон, Концертино для маримби та оркестру,
частина III, такти 177–180*

The image shows a musical score for measures 177-180 of the third part of a concerto for Marimba and Orchestra by Paul Creston. The score is written for five staves: Marimba, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The Marimba part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The Violin I and II parts have a more melodic line with some rests. The Viola and Violoncello/Double Bass parts provide a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes and some melodic movement.