

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

**Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЖАНР ПЕРЕКЛАДЕНЬ В ТВОРЧОСТІ ДЛЯ КСИЛОФОНА**

**Магістерська робота**

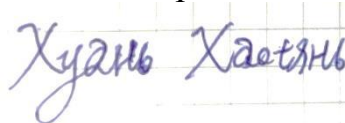
**Хуан Хаотянь**

**Науковий керівник: доктор  
мистецтвознавства, професор**

**Ніколаєвська Ю.В.**

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Хуан Хаотянь

**Харків- 2023**

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП.....</b>	<b>C.3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАДЕННЯ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ ДЛЯ КСИЛОФОНУ</b>	
<b>1.1.Теоретичні засади жанру перекладень.....</b>	<b>6</b>
<b>1.2. Сольні та оркестрові функції ксилофону в історичній динаміці</b>	<b>9</b>
<b>1.3.Жанрова система для ксилофону.....</b>	<b>13</b>
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ДЛЯ КСИЛОФОНУ.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Твори барокового репертуару.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2Твори композиторів ХІХ–ХХ ст.....</b>	<b>33</b>
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>40</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>43</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>46</b>

## ВСТУП

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

Існує не так багато оригінальних творів для ксилофона великих жанрів, але розвиток мистецтва перекладання і переоркестровка дозволяють виконувати їх в даному тембровому варіанті. Уточнимо, що переважно склалася традиція виконання перекладання скрипкових творів.

Ксилофон як інструмент академічної концертної естради став актуальним лише до середини ХХ століття й перекладення для ксилофона в історії його розвитку стали однією з форм вираження прогресивних ідей, вплинув на стильову спрямованість виконавців, збагачуючи засоби виразності і технічні прийоми гри, яскраво представляють інструмент, виявляючи його можливості не просто як сольного, а й як концертного інструмента. З природних історичних причин (пов'язаних з технологією інструменту) в більшості склалася практика виконання перекладень (особливо зручними виявилися скрипкові твори).

**Об'єктом** в дослідженні є творчість для ксилофона, **предметом** – жанрово-стильові особливості жанру перекладень в музиці для ксилофону.

**Мета дослідження** – виявлення специфічних рис виконання на ксилофоні перекладень з інших інструментів.

У завдання входить:

- сформулювати основи перекладень для ксилофона скрипкової літератури;

- проаналізувати жанр перекладень для ксилофона з точки зору жанру, форми, з точки зору жанрової стилістики та виконання.

**Матеріал дослідження:** перекладання скрипкових концертів А. Вівальді, Й. Баха, «Жайворонок» Г. Дініку, «Слов'янські танці» А. Дворжака (для двох ксилофонів та фортепіано), Концерт для скрипки з оркестром Б. Бартока, «Кіт на клавішах рояля» З. Конфрі (аранжування для ксилофона з оркестром А. Баженова). Похідно долучено інші перекладення.

У роботі використані наступні **методи:**

- *історичний*, у зв'язку з описом процесу розвитку ударних інструментів;
- *жанровий* – у зв'язку зі зверненням до похідних жанрів (перекладення, транскрипції);
- *структурно-функціональний* – при аналізі окремих творів.

**Теоретична база.** Залучені дослідження за такими напрямками, як:

- *історія розвитку інструменту та органологія* – О. Андеєва [1]; В. Котоньський [6], Дж. Блейдс/ J. Blades [13], К. Бобо/ К. Vobo [14], А. Cirone [15], Elizabeth DeDecker [19], Bartm Hopkin [21], К. Кеснер/ К. Kastner [25], А. Keiko [26], Maguraushe Wonder [27], С. Musser [31]; Parker Wesley Brant [33]; зокрема – історія розвитку ударних інструментів – О. Андрєєва [1], Reimer Benjamin N. [35]; Rich B. [36]; Rosauo N. [37]; Thamm Duane [40];

- *школи гри на ксилофоні* – Д. Лук'янов [7-8], І. Стойко [11]4 Narkong Anant [32].

Також залучені дослідження творчості композиторів, твори яких перекладаються для ксилофона, матеріали сайтів професійної спільноти перкусіоністів [34; 38; 41], відео школи [16-19; 23; 28; 29; 42; 43], інші інтернет-джерела [31], де висвітлюється діяльність виконавців на ксилофоні.

**Наукова новизна отриманих результатів** пов'язана з досвідом систематизації перекладення для ксилофону в цілісності жанрового та виконавського аналізу окремих опусів.

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

**Апробація.** Результати дослідження викладені під час двох конференцій: «Магістерські читання» (Харків, грудень 2022 р.), IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21 – 22 травня 2023 р.).

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

## РОЗДІЛ 1

### ПЕРЕКЛАДЕННЯ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ ДЛЯ КСИЛОФОНУ

Ксилофону присвячено окремі розділи у посібниках та монографіях з історії ударних інструментів та структури сучасного оркестру. Окремо розвиваються школи гри на ксилофоні. Також цей інструмент є об'єктом сучасних досліджень з органології, методики, виконавства.

Нижче звернемось до окремих досліджень для виявлення настанов такого жанру як перекладення.

#### 1.1. Теоретичні засади жанру перекладень

Власне перекладення з теоретичної точки зору привертають увагу багатьох не тільки практиків, але й теоретиків, завдячуючи популярності жанру для всіх без виключення інструментів. При перекладенні автор (часто це – виконавець) працює з обраним матеріалом, адаптуючи його під звучання іншого інструменту, узгоджуючи виконавські аспекти (питання тональності, теситури, штрихової палітри, аплікатури тощо). Також перекладення передбачає різні способи викладу фактури твору, які дають можливість пристосувати оригінал до виражальних можливостей даного інструменту; зміну звукової специфіки твору, його тембрових «барв», переосмислення артикуляції та динаміки. Однак мелодична, ладо-гармонічна основа оригіналу, а також його форма мають залишатися непорушними. Як приклад можна назвати перекладення для клавіру скрипкових концертів А.Вівальді, виконаних Й.С.Бахом.

У перекладаннях до різних інструментів переробці підлягають різні сторони музичного твору: артикуляція, штрихи, фактура, регістр, темп тощо., але у разі все підпорядковано проблемі тлумачення першоджерела.

Існують такі жанрові класифікації авторської роботи з чужим матеріалом, що так чи інакше пов'язані з жанром перекладення.

Зокрема, це транскрипція – власне перекладення, переробка музичного твору, що має самостійне художнє значення. Розрізняють два види транскрипцій:

1) пристосування твору для іншого інструменту (наприклад; фортепіанна транскрипція вокального, скрипкового, оркестрового твору або вокальна, скрипкова, оркестрова транскрипція фортепіанного твору);

2) зміна (з метою більшої зручності або більшої віртуозності) викладу без зміни інструменту (голосу), для якого призначено твір у оригіналі.

Зокрема, у транскрипціях Листа, Бузоні, Годовського піаністичний виклад, зазвичай, перебуває у відповідність до духом і змістом музики; разом з тим у викладі допускаються різні зміни деталей мелодії та гармонії, ритму та форми, реєстрування та голосоведення тощо, що викликаються специфікою нового інструменту.

Жанром транскрипції та пов'язаної з ним проблематикою займається М. Борисенко ([4], 2005). За її словами, це специфічний жанр, оскільки він формується на основі «чужої» композиції як відправної точки для якісно нового стильового трактування [4, с.1]. Автор розглядає інтерпретаційний аспект транскрипції як окрему сферу композиторської діяльності, яка поєднує елементи різних видів творчості – художньо-інтерпретаційної, аналітичної, композиторської, визначаючи значення транскрипції як «художньо повноцінний різновид композиторської творчості» [4, с. 4].

Істотним для транскрипції визначається і жанровий аспект як похідний, тобто враховує жанрові ознаки оригіналу, але повністю до них не зводиться і часто навіть формує нові ознаки. Часто транскриптор «втручається у змістовно-структурну основу чужого твору» [4, с.5].

М. Борисенко акцентує увагу на явищі «фактурної компенсації», при якому транскриптор розширює поліфонічні або вертикально-гармонічні комплекси, що бракують, на його думку, у фактурі першоджерела.

Автор дає класифікацію різних видів інтерпретаторської діяльності, виділяючи переклади, транскрипції-перекладання (вплив тембрового

фактора) та транскрипції-обробки (зміна фактурних принципів), які можуть бути строгими та вільними (за фактурним принципом). У строгих зразках транскрипцій фактурно-інтонаційні перетворення суттєво не порушують зміст первинних тематичних структур, форми та загальної композиційно-драматургічної логіки.

У транскрипціях вільного зразка фактурно-інтонаційні перетворення значно модифікуються, аж до запровадження нових тематичних структур, що призводить до суттєвих змін на композиційно-драматургічному рівні. Вільним зразкам також притаманні методи наскрізного розвитку та модифікація самого типу композиції.

В окрему групу відводяться перекладення, які виконують у більшості методико-прикладні (виконавчі) завдання і лише адаптують та деталізують текст першоджерела.

Аранжування – переклад музичного твору для іншого (порівняно з оригіналом) складу виконавців. На відміну від транскрипції, аранжування зазвичай обмежується пристосуванням фактури оригіналу до технічних можливостей будь-якого іншого інструменту, інструментального складу чи голосу, вокального ансамблю.

Більш різноманітно поділяє жанри С.Шип [12]: художня редакція, аранжування, обробка, фантазія на тему. Ці назви позначають ступінь оригінальності художнього твору та характер участі автора (або різних авторів) у його створенні. Так, слово редакція вказує на найменше внесення змін до вже створеного художнього тексту. Тут творчі дії обмежені завданням уточнення якихось нечітких деталей тексту чи виконавських засобів – темпу, артикуляції, фразування (приклад: редакції «Добре темперованого клавіра», створені Б. Муджеліні, Ф. Бузоні та інші). В аранжуванні представлені ширші можливості для втручання одного художника в текст твору, що належить іншому персональному чи колективному автору. В цьому випадку можливі зміни тембрової та регістрової палітри звучання, фактури, у певних випадках – ритміки та

мелодики початкового тексту. Фантазія на тему та обробка передбачають вільні дії художника з текстом певного твору. Таке втручання може зачіпати будь-які сторони музичної тканини та форми.

Це питання розробляє О. Жарков у статті «До проблеми тембрового смислоутворення» ([5], 2006). Автор стверджує, що «будь-яка зміна структури в тембровому аспекті є зміна тембрової композиції в цілому» [5, с. 130]. Логіку ж тембрової композиції забезпечує саме функціональність тембру. Ця робота пропонує визначити механізм смислоутворення у процесі тембрового розгортання.

Окреслені теоретичні засади жанру перекладень що висвітлюють одну проблему з різних кутів зору, підкреслюють, перш за все акцент на тембровому феномені в перекладеннях як факторі смислоутворення.

## **1.2. Сольні та оркестрові функції ксилофону в історичній динаміці**

На основі органологічних та інструментознавчих досліджень представимо огляд історії ксилофону та його міграції з автентичного (народного) інструменту у академічний простір.

Народження ксилофона, за висновком інструментознавця А. Рогаль-Левицького [10], походить від глибокої давнини – того періоду в історії, коли людина ще не навчилася виготовляти метал. Це означає, що ксилофон міг бути відомий давнім до епохи енеоліту (бронзового століття). Ця гіпотеза підтверджується наявністю різних різновидів ксилофона у найдавніших народів, а саме у племен Африки, Південно-Східної Азії, Полінезії, а також Центральної Америки. Батьківщиною інструменту вважають все ж таки Африку. Саме африканські племена досягли найвищої майстерності у виготовленні та володінні музичними інструментами з дерева<sup>1</sup> і досі ксилофон є найвідомішим інструментом. В останніх англомовних дослідженнях наводяться досить суперечливі відомості про історичне

---

<sup>1</sup> Там же з'явився один з різновидів ксилофона – маримба, основною відмінністю якого є наявність металевих резонаторів, що розташовуються під пластинками, що забезпечує м'якше звучання інструменту.

поширення ксилофонів в Африці. Вони найчастіше зустрічаються в західній Африці вище 15 градусів північної широти і Східної та Південної Африки від 5 до 12 градусів широти, хоча вони також дуже поширені в Центральній Африці. Деякі теоретики стверджують, що вони були привезені з Індонезії судами Португальської торгівлі, однак є свідчення раннього арабського мандрівника, що визначає існування ксилофонів у Нігері в 1352 році нашої ери (тобто принаймні за 300 років до прибуття португальців). Історики все ж таки припускають, що потенційний вплив індонезійської музичної практики та інструментальних ресурсів на африканську культуру є очевидним. Так, наприклад, розмір ксилофонів так званих Шорі ансамблів є унікальним серед африканських традицій, що виявляє зв'язок з індонезійською культурою Індонезії (де подібні інструменти використовувалися в танцювальних драмах, «тіньових» лялькових театрах). Все ж таки більш розхожою є думка, що навіть якщо ксилофон у південній і східній Африці майже напевно виник під впливом індонезійських мандрівників і поселенців, то цілком імовірно, що безпосередньо на континенті автентичні ксилофони, безсумнівно, були розроблені відповідно до африканської музичної практики і національну чутливість до ритму Підтвердженням є існування так званих лемельфонів, що існували паралельно ксилофонам. Подібність термінів демонструє місцеві асоціації між інструментами, що вказує на те, що обидва інструменти взаємопов'язані і не є продуктом еволюції одного з іншого (можна посплатися на схожість настоянки системи). Назвемо ще деякі з подібних інструментів: гойом та іайа марімба з Гватемали, цулаї з Гаваїв, ронат-ек з Таїланду, ронеат, ронеат-ек, ронеат-тхунг з Камбоджі, гембанг кайу з Індонезії, моккін з Японії, патала -іанг з Китаю, тетері у народів маорі з Океанії, ансан'У'нкіс у пігмеїв Африки, акадинда, ентала з Уганду, балафон з Гвінеї, дапела, мбила з Південної Африки, хандья із Західної Африки, бала з Малі та Гвінеї з Сьєрра-Леоне, балафо з Судану, амбіра з Ефіопії, база, дімба, мадімба з Конго і т.д.

З Азії в Середні віки ксилофон потрапив до Європи і до середини XIX століття залишався народним інструментом. У Європі перші згадки про

ксилофон датуються початком XVI століття: Арнольт Шлік у трактаті про музичні інструменти згадує подібний інструмент під назвою *huelte glechter*.

Але історія культури залишила багато інших свідчень про існування ксилофону в Європі. Так, чітко та ясно його зображення можна побачити у циклі гравюр по дереву Ганса Гольбейна «Танці смерті» (близько 1525 р.). На деяких зображеннях кістяк виконує похоронну пісню. Можливо, під впливом цих гравюр К. Сен-Санс в 1874 ввів в оркестр своєї симфонічної поеми «Танці смерті» ксилофон. У 1636 році Марін Мерсен у своїй енциклопедичній «Загальній гармонії» ґрунтовно описує два інструменти (під назвами *claque-bois*, *patouilles* та *echelettes*) вищого класу. Один складається з 17 пластин, по яких ударяють молоточками, що знаходяться на спеціальній панелі (причому довжина пластини найнижчого тону в п'ять разів більша за довжину найвищої пластини, так як їх тони повинні відноситися один до одного, як 5 до 1). Інший інструмент складається з 12 пластин, по яких ударяють дерев'яним молоточком. Очевидно, що Марін Мерсен розглядав ксилофон як неабиякий інструмент, стверджуючи, що він приносить багато задоволення, як і будь-який інший інструмент, якщо на ньому грати з повною віддачею. Відомий ще один документ, опублікований Джузеппе Парадоссі в 1695 році в Болоньї («Модний метод гри на «сістро», названий «тімпано»), на оригіналі титульного листа якого зображений чорно-білий малюнок ксилофона з 12-ма пластинами, і книга містить, на додаток до ретельно розробленого посвяти, 8 сторінок мелодій (головним чином народних танців). Вже в 1650 році з'явився клавіатурний ксилофон, так званий «*Tastenxilophon* Кірхера», в якому по 17-ти пластинах знизу ударяють молоточками, що приводяться в рух за допомогою клавіатури, у XVIII столітті Генріх Ніколаус Гербер (1702-1775) винайшов з діапазоном 4 октави. Клавіші відпускали дерев'яні кульки, що вдаряли по пластинах.

Загалом відзначимо: ксилофон Середніх віків був простим за облаштуванням інструментом: дерев'яні пластинки, вільно нанизані одна за одною на струни або поміщені на солом'яні валики (що послужило основою

однієї з його назв: «солом'яна скрипка») і розташовані від виконавця вперед і в один ряд.

Аж до XIX століття європейський ксилофон залишався досить примітивним інструментом, що складався з двох десятків дерев'яних брусків, що зв'язувалися в ланцюжок і для гри розкладалися на рівній поверхні. Зручність перенесення такого інструменту привертала до нього увагу бродячих музикантів.

На сучасному ксилофоні дерев'яні бруски різної величини, налаштовані на певні ноти, розташовані в два ряди на кшталт клавіш фортепіано, забезпечені резонаторами у вигляді жерстяних трубок і розміщені на спеціальному столику-стенді для зручності пересування або покладені на спеціальну підстилку, призначену для. Характерно, що ширина дерев'яного бруска немає значення, оскільки висота звуку зменшується, переважно, пропорційно квадрату збільшення його довжини. Це означає, що зі зниженням висоти звуку на октаву довжина дерев'яного брусочка збільшується в чотири рази, а з підвищенням звуку вона відповідно зменшується або замінюється зростаючою товщиною брусочка. Крім того, відомий вплив на висоту звуку надає щільність і пружність породи дерева, що застосовується, внаслідок чого для ксилофона використовується клен, горіх, ялиця, палісандр, аморанд, фернамбук, рожеве гондураське дерево. По брусках ударяють паличками з кулястими наконечниками або спеціальними молоточками, що вільно відскакують від брусків, що дозволяє виконувати тремоло, яке при бажанні може перейти в звук, що безперервно ллється.

Тембр ксилофона виходить різкий, клацаючий у форте і м'який у піано, відрізняється сухістю та різкістю, особливо у верхньому регістрі. Спеціальні резонатори, що розміщуються під брусками, дозволяють надати звуку певної теплоти. Цікаво, що в Африці як резонатори для народних ксилофонів використовуються «калебаси» – оболонки висушених гарбузів. Сухість, порожнеча і «колючість» звучання походить від незвичайного розташування натуральних пригуків, що далеко віддаляються один від одного і не мають

між собою гармонійного співвідношення. З погляду акустики описати коливання брусочків ксилофона вкрай складно. Якщо значною мірою спростити поставлене завдання, можна вважати, що у ксилофоні використовуються згинальні коливання твердих брусків. Відношення обертонів ксилофона, що коливається, до основної частоти такі: 2,76/5,4/8,9 і 13,3. Обсяг звучання ксилофона залежить кількості брусків (число їх іноді перевищує 40); Найбільш типовий діапазон – від фа малої октави до четвертої октави<sup>2</sup>.

Основний принцип гри на ксилофон полягає в точному чергуванні ударів обох рук. Основний штрих, через швидке згасання звуку, — стаккато. Звучання платівок продовжується за рахунок виконання прийому тремоло; цим прийомом виконавець користується при грі штрихом деташе і легато.

Ксилофон є технічно рухомим інструментом. На ньому добре відтворюються всілякі гамоподібні пасажі, арпеджіо, широкі інтервальні стрибки, мелодійні прикраси, подвійні ноти, тремоло та глісандо. Звук у ксилофону сухий і швидко згасаючий. Виконувати на ньому складні музичні композиції здатні лише по-справжньому віртуозні музиканти. Зазвичай професійний інструмент мають у своєму розпорядженні на спеціальній підставці різної висоти в залежності від того, як грає музикант - стоячи або сидячи. Простіші народні інструменти цього типу іноді просто розташовують на колінах.

Оркестрові та сольні функції. Незважаючи на те, що інструмент може виконати будь-які пасажі, через специфічний звук, що легко «прорізає» навіть найщільнішу тканину оркестру, його роль значною мірою обмежена. Перший відомий випадок застосування ксилофону в оркестрі — сім варіацій Фердинанда Кауера, написані в 1810 році. Його партії до своїх творів включав французький композитор Кастнер. Один із найвідоміших творів, у

---

<sup>2</sup> Нотується він у скрипковому ключі, партія раніше писалася на октаву нижче за справжнє звучання, у сучасних партитурах – у реальному звучанні під партією дзвіночків.

яких задіяний ксилофон — симфонічна поема Каміля Сен-Санса «Танець смерті» (1872). Коли його виконували вперше, деяких слухачів охопив жах: вони почули стукіт кісток, ніби справді танцювала Смерть — страшний скелет із черепом, що дивиться порожніми очницями, із заіржавленою косою в руках. З того часу цей інструмент став час від часу звучати у творах різних композиторів. Завдяки сухому, дещо кістяному забарвленню звуку, ксилофон застосовувався спочатку в образотворчих цілях: при зображенні страхітливого клацання зубами злої кікімори і Баби-яги, що стрімко несе у своїй ступі («Кікімора» і «Баба-Яга» А. Лядова, портрет білочки, що клацає золоті горішки в «Казці про царя Салтана» М. Римського-Корсакова). Нерідко тембр ксилофона навіює похмурий настрій, створює химерні, гротескні образи. Меланхолійно звучать короткі фрази ксилофона в «епізоді навали» з Сьомої симфонії Д. Шостаковича, романтично звучить Соло ксилофона з балету «Червона квітка» Р. Глієра, у Варіації з балету «Бахчисарайський фонтан» Б.Арана. у Варіації сестер із балету «Попелюшка» С. Прокоф'єва; елегійно він трактований О. Глазуновим в Карельській легенді з Симфонічної сюїти «З середніх віків», яскраву фарбу дає у виході сарацинів з балету «Раймонду» того ж автора, в Скерцо і Марші з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, в оркестровці М. Равеля «Малюнків з виставки» М. Мусоргського, не обійшли його увагою Б. Бріттен (Варіації і fuga на тему Перселла), Д. Гершвін («Порги і Бесс»), І. Стравінський (балети «Жар птиця», «Петрушка») та багато інших.

Зазначимо, що і в даний час у використанні ксилофона переважають оркестрові та ансамблеві функції, набагато рідше можна почути його як сольний інструмент (соло, соло з оркестром, соло з фортепіано), хоча остання третина ХХ–ХХІ ст. все ж достатньо збільшили кількість репертуару та увагу до інструментів ударної групи.

### **1.3. Жанрова система для ксилофону**

Як сольний та солюючий інструмент ксилофон став відомий багато в чому завдяки блискучим виконавцям. І все-таки досить очевидно, що у

сольному виконавстві та створенні оригінальної літератури ксилофон явно «запізнювався». Звичайно, таке «відставання» мало свої об'єктивні причини, що полягали в естетиці європейської музики класичного і романтичного періоду аж до ХХ століття – в мелодійному стилі, що панував, ударному інструменту була відведена цілком певна функція. І ксилофон, як мелодійний ударний інструмент, який виражав не тільки і навіть не стільки первинний музичний компонент – ритм, як інтонацію, у цьому мав завойовувати своє місце на концертній естраді поряд з такими інструментами як скрипка, фортепіано, флейта тощо.

У Європі виконувалися обробки для ксилофону п'єс Н. Паганіні, арій Дж. Россіні, варіації та попури на популярні оперні мелодії, імпровізації, російські, українські, білоруські та єврейські народні пісні та танці.

Перекладення широко використовуються в репертуарі ксилофоніста. Серед найяскравіших слід назвати:

З великої форми – «Кіт на клавішах рояля» З. Конфрі (аранжування для ксилофона з оркестром А. Баженова); Італійська полька для ксилофона з духовим оркестром С. Рахманінова (інструментування С. Буймістр); Соната для флейти, Рондо-капричіо ор. 129 Л. Бетховена (перекладення В. Снегірьова); Болгарська рапсодія «Вардар» П. Владигерова (перекладення В. Снегірьова); Концерт для фортепіано з оркестром № 1 Г. Галинін (перекладення В. Снегірьова). Концерт для скрипки з оркестром № 1, Концерт для фортепіано з оркестром № 2 Д. Шостаковича (перекладення В. Снегірьова), Молдавська рапсодія для скрипки М. Вайнберга, Скерцо-тарантела для скрипки Г. Венявського. До постійного репертуару також відносяться перекладання скрипкових концертів Й. Баха, Б. Бартока, О. Глазунова, Б. Дваріонаса, Д. Кабалевського, А. Лемана, скрипкових сонат Й. Баха, Й. Гайдна, флейтових творів Й. Баха.

З п'єс грають перекладання скрипкових творів Й. Баха (Алегро), А. Бацціні (Фантастичне скерцо), К. Бьома, К. Вебера (Безперервний рух), Г. Венявського (Мазурка ля мінор. Капріс-тарантела), Д. Кабалевського

(Рондо), Г. Кассадо (Танець зеленого диявола), Д. Кролла (Банджо і скрипка); також «Китайський тамбурин» Ф.Крейслера (перекладення К. Купинського), «Кампанеллу» Паганіні Н. - Крейслера, фортепіанні «Компанелло», Угорську рапсодію № 13 Ф.Ліста (перекладення В. Снегір'ова), «Безперервний рух» О. Новачека, Етюди ля мінор, фа мінор Ф. Шопена; Вальс з опери «Війна і мир», Швидкоплинності, Скерцо, Прелюдія С. Прокоф'єва (перекладення В. Штейман), Політ джмеля з опери М. Римського-Корсакова «Казка про царя Салтана» (перекладення В. Снегір'ова), Інтродукція і тарантела П. Сарасате (перекладення К. Купинського), Вальс-скерцо, скерцо до мінор П. Чайковського (перекладення В. Штейман); Угорські наспіви А. Ешпая (перекладення В. Снегір'ова), Фуріозо і вальс Е. Хетча.

Для ксилофона створена досить велика оригінальна література. Назвемо лише деякі твори:

«Фантазія на теми японських гравюр» для ксилофона з оркестром (ор. 211, 1964) американського композитора Алана Хованесса; «Скерцо», «Драматичний вальс», «П'єса для ксилофона з оркестром» А. Михайлова; Сонатина ор. 61 для духових, ударних і ксилофона Н. Черепніна; Фантазія на теми популярних радянських пісень для ксилофона і фортепіано М. Рославця; Концерт Ю. Шішакова, Концертіно П. Крестона, Концерт для ударних інструментів, концерт для ксилофона і марімбофона з оркестром Д. Мійо; Салмігондіс (для всіх ударних) П. Пті; Скерцо Д. Палієва, «Руський мотив» А. Уманця; «Фестивальні мелодії» А. Асламаса, «Мелодія запального танка» В. Блоку; «Наслідування» Ж. Делеклюза; Концертні п'єси А. Жака (під ред. В. Штейман), Танець В. Зверєва (під ред. В. Штеймана); Скерцо і тарантела М. Левіна; «Угорський» танець Б. Мошкова (під ред. В. Штейман); Скерцо (болгарські наспіви), «Настрій» Д. Палієва; «Сніданок» П. Петі; Скерцо О. Чішко і А. Райчева (під ред. В. Штейман); Прелюдія і скерцо М. Пташинського тощо.

Взагалі зазначимо, що творчість композиторів ХХ століття, представлена практично всіма художніми стилями та напрямками,

надзвичайно багата в образному відношенні. Концертний жанр для ксилофона не такий багатий на оригінальний репертуар. Серед найвідоміших творів, які перебувають у постійному репертуарі ксилофоністів сучасності – «Фантазія на теми японських гравюр» для ксилофону з оркестром Алана Хованесса (1964), Концерт Ю. Шишакова, Концертино П. Крестона, Концерт для ударних інструментів та ударних марок. з оркестром Д. Мійо. Названі автори використовують різні жанрові та стильові орієнтири – від романтичних тенденцій до авангардних, перетворюючи структуру, стилістику, удосконалюючи техніку гри.

На основі активного інтересу до архаїчної та традиційної музики народів світу в середині ХХ століття виникає ще одна течія — «азіатський музичний авангард». Даним поняттям позначається музика композиторів — вихідців із країн Азії, які здобули європейську освіту і використовують нові методи та техніки композиції. Серед представників азіатського авангарду другої половини століття виділяються Хосе Маседа (Філіппіни), Тору Такеміцу, Т. Мацумі (Японія). У їхній творчості в контексті взаємодії Заходу і Сходу і нового типу художньої свідомості, що формується на його основі, — бікультурного, який знаходиться одночасно і ззовні, і всередині певної культури, закріплюються неоархаїчні тенденції сучасної музики. Саме у цьому напрямі написано твір Т. Мацумі.

Як приклад, у порівнянні з жанром перекладень наведемо аналіз цього одного з яскравих оригінальних творів.

Вже початок (до ц.1 і ц.1) представляє характерний образ склав звучання ксилофона – сухого, активного, з нерівномірною пульсацією, у чомусь агресивного. Вступ звучить досить напружено через розташування партії ксилофон в одному регістрі. Тремоло ще більше нагнітає обстановку та призводить до звучання власне теми (з ц.2).

Тема (3/4) поєднує в собі риси танцювальності та моторності, та інтонаційно близька до східної музики. Ксилофон виявляє свої віртуозні властивості, постійно перегукує із партією оркестру. Ефект руху

виникає, по-перше, через розбіжність ритмічних та метричних акцентів сольної та оркестрової партії (у партії оркестру – синкопи); а по-друге, у зв'язку із постійною зміною метра (3/4, 2/4, 4/4). Синкопійований перехід до оркестрової партії (3 т. до ц.4) призводить до сполучної партії. У ній зберігається плинність метрики, але менш визначена тематично. Новий тематичний матеріал у партії оркестру (побудований на ритмоформулі восьма-дві шістнадцятих) носить колористичний характер і покликаний відтінити яскраве звучання ксилофона. Розробний епізод (з ц.6) побудований на постійних перекличках партії соліста-оркестру. Контраст звучання, який при цьому виникає, подвоює ефект «бігу один за одним», змагання, що є однією з найхарактерніших рис концертного жанру. Напруга від звучання коротких інтонацій у високому регістрі наводить і дозволяється у появі варіанта теми вступу – з характерним «остинатним» рухом (гра акордами-кластерами), що переходить у глісандіювання. Цей прийом – один із найефектніших на ксилофоні, практично завжди позначає зону кульмінації. Далі настає реприза основний теми, що у ц.9 звучить у характері танцю.

Оригінально вирішено каденцію. Композитор наче занурює нас у зовсім інший світ звучання ксилофона. Тут застосовані досить яскраві колористичні ефекти. Темп трохи сповільнюється і звучання з'являється розрідженим. Особливо ефектні швидкі наростання-спади звучності. Однак Т. Мацумі не втрачає загального пульсу – в Каденції розробляються ритмічні групи восьма-дві шістнадцяті (з головної теми), тріолі, шістнадцяті. Динамічна активна сутність інструменту яскраво проявляється у Коді 1 частини, що синтезує в інтонаційному відношенні елементи вступу, головної теми та сполучних епізодів.

Початок другої частини (*Adagietto*) занурює слухача у напівказковий світ. На тлі акордів звучить досить «нав'язлива» тема з форшлагом, що створює подвійне враження. Двоїстість не зникає і з появою теми у соліюючого ксилофона і проявляється вона на рівні розмаїття інтонацій та фактурних принципів. Ксилофон немов перехоплює атмосферу таємничості,

граючи тему прийомом тремоло та іншими паличками, тоді як в оркестрі досить сухо та скупно звучить «нав'язлива» тема. Інтонаційний контраст створюється її поєднанням із темою соліста – у ній явно чути народно-пісенні витоки, пентатонність. З ц. 13 контрастність згладжується, звучить «дуєт-згода». Композитор явно акцентує увагу слухача на інтонаціях, близьких до народної пісні, причому пісенність стає властива і оркестровій темі і лише в ц.16 знову насаджуються «тривожні» інтонації. Наприкінці частини знову у октавному тремоло звучить початкова тема, а «нав'язлива» зникає, залишаючи у себе шлейф «недомовленості», розчиняючись у тихому, майже нереальному звучанні.

Третя частина (Presto), що звучить атасса, вносить приголомшливий контраст. Вступ виписано на кшталт *perpetuum mobile*, у якому практично неможливо розрізнити соліста-оркестр. Партії практично перехоплюють одна в одну ініціативу і звучання ксилофона зачаровує вже не колористикою (як у другій частині), а здатністю нестримних віртуозних пасажів. Основна тема (ц.18) поєднує в собі риси танцювальності та скерцозності, її варіант – з характерним дрібним глісандо всередині блоку 4 восьмих (2 такти після ц.19) надає руху нестримність. Форма частини зберігає риси рондо, де перший епізод - оркестровий (за колоритом трохи нагадує розрідженість звучання другої частини), другий епізод - повертає трохи змінену тему вступу до 1 частини з її характерною остинатністю, аккордами-кластерами, що стукають у верхньому регістрі. Останнє проведення рефрену збігається з розділом коди (*Piu presto*) – основна тема третьої, втрачаючи вихідну танцювальну інтонацію, перетворюється на вихор, яким закінчується Концертино.

Резюмуючи аналітичні спостереження, вкажемо на те, що композитор в цілому слідує певній традиції жанру, дотримуючись основних параметрів, які виявляються в наступних позиціях:

- Віртуозність партії соліста є основною, домінантною, тому тип концерту визначається як віртуозний;

- барвистість оркестрових перекличок (тутті-соло) виражена достатньою мірою, проте специфіка інструменту така, що солуючий тембр все ж таки переважає;

- підвищена рельєфність тематизму підкреслена фігуративно-пасаажним матеріалом, у якому також проявляється специфіка гри на ксилофон;

- переважання ігрової логіки розвитку матеріалу (прийом «концертування-змагання», гра піано-форте, рухи-зупинки тощо).

Все вищезгадане дає підставу зарахувати Концертіно Т. Мацумі до яскравих зразків оригінального концертного жанру для ксилофона.

## **Висновки до Розділу 1**

В історії інструментальної музики етап перекладень і транскрипцій пройшли свого часу всі інструменти. Досить згадати відомі перекладання Баха, Таузіг, Ліста, Бузоні, але інших. Для деяких інструментів, наприклад, гітари, духових інструментів, перекладання становлять невід'ємну частину репертуару протягом всієї історії їх існування.

Цілком очевидно, що в репертуарі для ксилофона превалюють характерні п'єси з програмними назвами, жанрова програмність. Серед відомих перекладень для ксилофона – музика найрізноманітніших стилів, але все ж найбільш популярними є скрипкові твори епохи бароко і ХХ століття. Це пояснюється наступними факторами: в епоху бароко твір не було настільки прив'язана до тембрової сторони, як це сталося в наступні епохи. Крім того, специфіка гри на барокових скрипках контрастує багато в чому з тими принципами, які характерні для сучасних інструментів. Гра *non legato*, поширена в той час, дозволяє ксилофону бути досить близьким за звучанням до того, що задумував автор. Причому даний стиль прийнятний в музиці бароко і для віртуозних, і для повільних частин.

Жанр перекладень – вельми важливий етап у становленні репертуару для будь-якого інструменту. А тим більше він актуальний для інструментів, досить молодих на концертній естраді. Перекладення не тільки є засобом

залучення до шедеврів світової музики, розвитку естетичного смаку і художнього мислення, але показує шлях розвитку і вдосконалення техніки (в окремих прийомах, запозичених від інших інструментів). У кожному музичному творі є такі сторони, які не повинні і не можуть змінюватися в перекладенні. До них належать мелодія в її інтонаційно ритмічній і ладової основі, гармонія і структура. Але є і такі сторони, які змінюються в інших, в порівнянні з задумом композитора, умови виконання, – це фактура, тембр, динаміка, артикуляція. Блискучі зразки перекладень і транскрипцій минулого показують мистецтво співвіднесеності основного музичного змісту творів зі специфікою різних інструментів. В результаті з'являлися художньо переосмислені, переінтонування, по суті, заново написані музичні твори з творчим врахуванням особливостей інструментів. З огляду на багатогранність художніх музичних творів, перекладення для іншого інструмента стає, по суті, його освітленням кожен раз в новому аспекті.

Концертний жанр рясніє перекладаннями концертів різних стилів з переважанням все ж музики бароко і ХХ століття (твори Моцарта, Бетховена, Гайдна – швидше виняток, ніж правило).

Так, проаналізований приклад концертного жанру для ксилофона з оркестром показав певну тенденцію. Через нечисленність подібних зразків, композитори не прагнуть тотального руйнування жанрових канонів. Більшість оригінальних творів використовують або тип тричасткового або одночастинного концерту. Концертний жанр для ксилофона представлений власне одним найменуванням. Інші – ставляться до жанру концертино (ми пов'язуємо це з достатнім одноманітністю тембру ксилофона і бажанням композитора залучити ігрову логіку у малому часі звучання) і фантазій (тобто жанрів вільніших). Однак, на наш погляд, перспектива оновлення концертного жанру для ксилофон залишається ще відкритою. Шляхи його реформації – у пошуках нових тембрових рішень, симфонізації партитури, нових сонорних та колористичних ефектах, неоархаїчних пошуках та багато іншого.



## РОЗДІЛ 2

### СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ДЛЯ КСИЛОФОНУ

#### 2.1 Твори барокового репертуару

Здається досить незвичайним, що скрипкові твори часто виконуються на ксилофоні – ударному інструменті. Адже скрипка за доби бароко твердо зберігала свій статус – мелодійного інструменту. Скрипка, яка вважалася спочатку молодого «гучногоголовою вискочкою» (а у Франції – інструментом, що підходить лише для танців), витіснила віолу ренесансних часів лише тоді, коли у 18 столітті музика з віталень перейшла в концертні зали і на велику оперну сцену. За чутливістю та виразністю звучання, нескінченною різноманітністю технічних можливостей, від усіляких прийомів гри смичком до щипкових та ударних ефектів, скрипка є неперевершеним сольним інструментом – як для «співування» простої мелодії, так і для віртуозного виконання. Вона вирішувала своє історичне завдання - створення нового, мелодійного стилю в інструментальній музиці.

Тим не менш, якщо при виконанні барокової музики орієнтуватися на особливості барокового виконання, то виконання музики для струнних на ударних інструментах не видасться таким незвичайним.

По-перше, тембр як неодмінна складова образного змісту твору, став відігравати трохи пізніше – наприкінці XVIII століття. А в період розквіту бароко інструменталізм як якість мислення було основним, темброва сторона – вторинною.

По-друге, барочна скрипка набагато відрізнялася від сучасної. Основна відмінність стосувалася будови: відсутність підборіддя, обичайка меншого розміру, підставка відрізняється за формою (тонка внизу і ширша у струн), укорочений гриф, потовщена шийка, відсутність машинки. Відрізнялася також будова смичка (який був удосконалений майже на два століття пізніше скрипки) – на відміну від увігнутого сучасного, або був прямим, або,

навпаки, вигинався під натягом. Існувало навіть кілька видів смичків, що виключало стандартизацію, як у пізнішій музиці.

Не вдаючись далі в подробиці будівлі, вкажемо на те, що саме в Італії, з її передовою музичною культурою, виявилася потяг до клавішного інструменту нового – не «дотикового», а «ударного» типу (Бартоломео Крістофорі – конструктор молоточкового *piano e forte*). Таким чином, ударність як якість звуковидобування зовсім не було виключено з барокової афектності звучання. Дуже важливо, що у барочній скрипці був яскравий, контрастний звук, а бароковий смичок завдяки більш м'якому волоссю дозволяв чіткіше грати ноти нон-легато, тобто не разом, що давало цікаві півтони.

Закономірно, що в барочну епоху свого розквіту досягає жанр концерту, який, безумовно, пов'язується з іменами Вівальді та Баха. Подібно до того, як слідом за тріо-сонатою почався розвиток сонати для скрипки соло, так і після концерту для ансамблю склався скрипковий концерт. У його формуванні та розвитку провідна роль належить Вівальді, у творчості якого концертні жанри представлені широко та різноманітно. Мистецтво Вівальді виконано багатства художньої фантазії та сили темпераменту. Природу свого інструменту композитор знав досконало, як і природу оркестру. Твори Вівальді писалися на його власної скрипки, на оркестру, який став його творчою лабораторією. Концерт був його улюбленим жанром, проте *concerti grossi* становлять лише трохи більше десятої частки концертів Вівальді. Він повністю віддавав перевагу сольним творам, з яких понад 344 написані для одного інструменту і 70 для двох або трьох інструментів. Серед сольних концертів – переважна кількість скрипкових (220). Концерт, поза сумнівом, особливо приваблював композитора широтою свого впливу, доступністю великої аудиторії, динамізмом трьох приватного циклу з величезним переважанням швидких темпів, опуклими контрастами соло і tutti, блиском віртуозного викладу. Саме у скрипкових концертах Вівальді став чітко

виділяти концертне соло – головну партію соліста, яка виконувалася з віртуозним блиском.

Водночас Вівальді, будучи блискучим виконавцем, ніколи не прагнув самодостатньої, головоломної віртуозності у своїх творах: віртуозний інструментальний стиль сприяв у нього загальної яскравості вражень від образного ладу твору. Саме в цій творчій інтерпретації концерт на той час (як і оперна увертюра в Італії) був наймасштабнішим і найдоступнішим із інструментальних жанрів – і залишався таким аж до утвердження симфонії у музичному житті Західної Європи. Композитор мав гостре почуття звукового колориту, вільно звертався до багатьох інструментів та їх поєднань у рамках концертів, створював сонати для різних складів, включаючи навіть волинку. При цьому він нерідко мислив свою музику програмно. Програму того чи іншого твору композитор то обмежував певним підзаголовком («Пастушка», «Відпочинок», «Фаворит»), то розгортав як картину кожної з частин у циклі («Пори року»). І хоча у багатьох концертах жодних програмних «розшифровок» немає, їх образи сприймаються так само ясно і конкретно.

Тематизм Вівальді несе на собі яскравий відбиток народно-жанрової мелодики, ґрунтово-італійського пісенного та танцювального складу з експресивним підкресленням гострих синкопованих ритмів, з ритмічними переборами, змінами ритмічних акцентів, часом оперного драматизму. У цьому сенсі, однак, мелодико-ритмічний образ інструментальної музики Вівальді зближується зі стилістикою італійської опери-буффа, що народжувалась за його життя, як вона представлена творчістю Джованні Баттіста Перголезі.

Дослідники пишуть, що Вівальді менше тяжіє до драматичної патетики, ніж до жанровості, менш схильний до напруженої ламентозності, ніж до світлої, легкої, часом ідилічної лірики. Йому близький радше мирний чи бурхливий пейзаж, швидше жива, навіть пристрасна динаміка людських почуттів, ніж героїка у її войовничому вираженні. Його музика дієва – з деякою часткою споглядальності для контрасту, що відтіняє, їй доступний і

справжній драматизм. Це гармонійне поєднання напруженого динамізму, відкритої експресивності музичного висловлювання з яскравістю переважно світлих образів відрізняло тоді й найкращі зразки опери-буфа.

Важливо, що Вівальді у принципі стверджує поняття «теми», які в нього бувають «моторні», пісенні, аріозні і т.і. У темах Вівальді чуються часом характерні інтонації поліфонічного тематизму, наприклад «бахівські» ламані ходи, репетиції після стрибка (часті у темах фуг) тощо. У мінорних темах це відразу долається або потоками простого стрімкого руху, або плавним переходом мало не до танцювальних ритмів, або «перебивають» заданий рух повторами, секвенціями, різкою і несподіваною синкопічністю. Тема найвідомішого концерту a-moll (ор. 3 № 6) по першій інтонації могла б відкривати фугу, але потік подальших повторень і секвенцій повідомляє їй танцювальну динаміку (незважаючи на мінор!) і вигляд, що гостро запам'ятовується. Така природність руху навіть у межах першої теми, така невимушеність поєднання різних інтонаційних витоків – разюча властивість Вівальді, яка не залишає його і у більших масштабах.

Концерти Вівальді органічно втілюють його творчі засади. За всього різноманіття складів у концертах Вівальді панує єдиний тип композиції. Незалежно від того, чи пише композитор концерт для сольного інструменту чи *concerto grosso*, він вважає за краще відмежувати форму циклу від тієї, що була характерною для тріо-сонати. Вже за часів Кореллі, котрий будував свої концерти за принципом великої сонати, перша зі швидких частин циклу стала тяжіти в *concerti grossi* до рондоподібності. Чергування *tutti - soli*, протиставлення різних груп ансамблю, тобто нові методи викладу, спричинили нові принципи композиції.

З розвитком сольного концерту місце першої, фугової швидкої частини зайняло концертне рондо, що протиставляє основну тему, що повторюється, новим епізодам. Далі в протилежність чотири-п'ятичастинної композиції число елементів у циклі скоротилося до трьох, причому в загальних пропорціях і розташуванні частин переїг простий динамічний

принцип: ніяких довжин, ніяких «повторних» зіставлень: тільки швидко – повільно – швидко. Швидкий блискучий початок у формі рондо, швидкий блискучий фінал і лише одна контрастована ним повільна частина як ліричний центр циклу. Загальне враження концертного блиску, стрімкого руху, віртуозності не порушується ні на початку, ні наприкінці і лише підкреслюється, відтінюється кантиленою чи ліричною прозорістю повільної частини. Функція першої частини циклу і тут залишається особливою, як функція найбільш «розробної» частини, хоча методи її розвитку змінилися відповідно до нового жанру. Вівальді чудово володів поліфонією. Проте основою першої частини йому ставало не фугированное виклад (і фуга як така), саме концертне рондо, у якому поліфонічні закономірності були панівними у формоутворенні, хоча й могли частково виявлятися у процесі викладу та розвитку. Рондальність першої частини концерту пов'язана зазвичай у Вівальді з протиставленням власне тематичного матеріалу (*tutti* та *solo*) пасажним, фігуративним «епізодам» (*solo*). При цьому тональний план такого рондо може бути близьким до сонатного. Примітною композиційною особливістю першої частини концерту є контраст яскравішого, індивідуалізованого, який відразу захоплює увагу тематизму, і більш «об'єктивних» пасажних фрагментів. У Сонаті *da chiesa* контрасти такого характеру були між частинами циклу, у концерті він покладено основою найважливішої його частини. Тим самим її моноподібність вже похитнута у своїй чистоті, хоча художньої рівноправності між різними тематичними сферами поки що немає.

Музичний стиль Вівальді, що розглядається в історичній перспективі, справедливо оцінюється як передкласичний.

Особливості виконання скрипкового концерту Вівальді на ксилофоні розглянемо з прикладу Концерту *A-dur*.

При виконанні концертів Вівальді звертають на себе увагу такі параметри музичного твору:

- яскравий тематизм і взагалі інтонаційний лад його музики;

- природність руху музичної думки як основи формоутворення;
- пластичність розуміння форми цілого;
- характерний коло образів.

Аналізуючи виконання концерту Ля мажор на ксилофоні, необхідно відзначити наступне.

Тематизм концерту виявляє загальне різноманіття та внутрішня інтонаційна неоднорідність не перешкоджає досягненню враження єдності тем концертів. Головна тема – досить однорідна за інтонаційним складом. Вона активна, смілива, можливо, навіть наступальна, що яскраво передається в тембрі ксилофона (див. приклад 1 у Додатку 1.).

Але і в її межах все рухомо: вже в третьому такті відбувається «злам» первісного руху завдяки синкопам, а далі починається секвенційний розвиток<sup>3</sup>.

Для композиції першої частини концерту активність, енергія руху, закладена у його темі, має першорядне значення. Повторюючись в Allegro неодноразово, ніби повертаючись по колу, вона ніби підстьобує загальний рух у межах форми і одночасно скріплює її, утримуючи головне враження.

Вступ сольної партії контрастує насамперед фактурно (партію соліста виділено на противагу початку концерту, де партію соліста вписано у загальне оркестрове звучання). Соліст повинен уміти передати насамперед ритмічну різноманітність (чергування тріолей, восьмих).

Особливо мобільно-ударні властивості звучання ксилофона виявляються у другому вступі соліста (рівномірна гра шістнадцятими).

І по-третє, ми мажорному (темп загалом трохи сповільнюється через використання половинних тривалостей і солісту важливо побудувати досить протяжну мелодійну лінію.

Досить складною до виконання на ксилофоні є повільна частина (у темпі Сициліани). Вона протиставляється динамічній активності першої частини

---

<sup>3</sup> Як відомого прикладу можна назвати початкову тему concerto grosso «Весна» (з «Порин року»): танцювальний ритм, підкреслений переключками груп, визначає її характер.

циклу, у ній відчувається зосередженість. Вона відрізняється (як і більшість повільних частин концертів) внутрішньою єдністю тематизму та більшою простотою композиції. Ця частина відрізняється спокійним ідилічним характером, навіть пасторальністю, хоча ритм сиціліани передає скуту напругу почуттів. Рух музики цієї частини більш одноплановий (внутрішні контрасти не характерні ні для тематизму, ні для структури в цілому), спокійніший, але він, безперечно, присутній тут у Вівальді – у широкому розгортанні ліричного мелодизму.

Тематизм фіналу простий і внутрішньо однорідний, ближчий до народно-жанрових витоків. Швидкий рух на 3/8 ідеально передається в тембрі ксилофона, як і короткі фрази, гострий танцювальний ритм, активні запальні інтонації – все створює скерцозний початок.

Цей приклад демонструє гармонію формоутворення концертного жанру у Вівальді. У всіх частинах циклу музика Вівальді рухається по-різному, але її рух відбувається невимушено як у межах кожної частини, так і у співвідношенні частин. Це зумовлено і самим характером тематизму, і зрілістю ладогармонічного мислення в новому гомофонному складі, коли чіткість ладових функцій і ясність тяжінь активізують музичний розвиток. Це пов'язано також із класичним почуттям форми, властивим композитору, який, не уникаючи навіть різкого вторгнення місцевих народно-жанрових інтонацій, завжди прагне дотриматися вищої гармонії цілого в чергуванні контрастних зразків, у масштабах частин циклу (без довготи), у пластичності інтонаційного, у загальній драматургії циклу.

У плані технічних ресурсів показовими для стилю Вівальді є у цьому концерті і злети пасажів, і ефекти тремолювання, ігри терціями та децимами.

Загалом і образний зміст музики Вівальді, і головні її жанри, поза сумнівами, з великою повнотою відобразили провідні художні устремління свого часу, і лише однієї Італії. Поширюючись Європою, концерти Вівальді надали плідний вплив багатьох композиторів, послужили для сучасників зразками концертного жанру взагалі. Так, концерт для клавіра склався під

безперечним художнім впливом скрипкового концерту, що найкраще може бути простежено з прикладу Баха. Саме на зразках Вівальді великий Бах особливо послідовно і завзято опановував новий стиль концертного листа, відмінний від поліфонічного складу і пов'язаний з новим типом гомофонної партитури.

Опанування концертами Баха розвиває художнє мислення виконавця, вчить його вмінню проникати у суть художніх образів, драматургію, стиль, вчить навичкам побудови власної концепції, вирішення цілісності форми концертного циклу. Разом з тим, для ксилофоніста виконання скрипкового концерту Баха сприяє становленню базової техніки гри, формуванню звукової майстерності, штриховій культурі, принципам агогіки, декламаційності та інших важливих якостей, необхідних для розвитку професійних якостей, необхідних для розвитку професійних сторін інструментального виконавського мистецтва.

Скрипкові концерти Баха насамперед продовжили лінію сольних скрипкових концертів Вівальді, що виявилось насамперед у трактуванні скрипки як яскравого інструменту концертного плану.

Концертний стиль у бахівській музиці подано з великою часткою узагальненості, образної ємності. Наприклад, у концертах майже немає чистої жанровості – вона переосмислена, перетворена, ускладнена. Музичний потік у його творах мало дробиться, музичні побудови протяжні, пов'язані один з одним у єдині комплекси, що дуже важливо наголосити при виконанні. У концертах Бах створює новий яскравий інструментальний стиль, для якого характерне прагнення концертного трактування інструменту, особливо – і це важлива відмінність від концертів Вівальді – його декламаційно-динамічних якостей, співучості, фактурного розмаїття в рамках єдиного фактурного стилю. Партія солюючого інструменту не протиставляється ансамблю. Незважаючи на те, що вона тісно пов'язана із супроводом, але є головним голосом, повноцінним у образно-драматургічному відношенні.

Відомо, що Бах не пристосовував музику концертів до специфіки скрипки, тому виконання на іншому інструменті стає можливим.

Для виконання бахівських концертів важливо знати, що Бахом наказано невеликий склад камерного плану – це важливо при визначенні динамічних градацій та для позбавлення від зайвої форсованості звучання.

Важливим є знання основних скрипкових штрихів.

Особливо слід звернути увагу до поліфонічне мислення композитора. Так, у Концерті ля-мінор, який взятий нами для аналізу, здебільшого застосовується прихована поліфонія і лише зрідка з'являються імітації та реальне багатоголосся<sup>4</sup>.

При виборі засобів вираження (атака звуку, характер і інтенсивність вібрато, динамічні та агогічні акценти) слід представляти характер частин. Так, у перших частинах виконавець має виявити активний динамічний початок. Цьому сприяє тематизм. У концерті ля мінор перша тема несе в собі енергію, елементи героїки, фанфарності, підйому, вона наскрізь просочена вольовими висхідними інтонаціями – саме цей стан є визначальним.

На ксилофоні це досягається активними, синхронними ударами паличок у першому тематичному елементі та можливістю чіткого фразування (перша частка акцентована на *stacc.*, три – більше пов'язані на *non legato*). Важливо розуміти, що у Баха мелодія практично не втрачає свого декламаційного характеру, мовної сутності. Саме тому не можна виконувати восьмі ноти як слабкі затактові частки, вони повинні бути скандовані з рівною енергією, поряд з наступними чвертями. З іншого боку, незважаючи на загасаючий звук ксилофона, важливо дослухати акцентовані чверті, але не надто форсувати їх ударом. Слід пам'ятати, що Бах відносно рідко застосовував спікато та інші стрибки, що «стрибають» – це особливо важливо при виконанні на ксилофоні. Слід добиватися повноважності штриха *non legato*, враховуючи, що він не віртуозний у своїй суті. При виконанні на ксилофоні

---

<sup>4</sup> Нотні приклади – у Додатку 2.

мелодія по суті позбавлена вібрато, що відповідає особливостям вібрато на старовинних скрипках з його малою амплітудою.

Соло має достатньо контрастувати з попереднім викладом насамперед співучістю, красою. Необхідність «пов'язувати» інтонації в єдиний мелодійний потік (який складно досягається на ксилофоні), проте, не дає темі набути сентиментального відтінку (який часто з легкістю виявляється у скрипковому виконанні через спадаючі секундові інтонації). У процесі розвитку з'являється і жвавіша тема, що нагадує вокальні «ювіляції» (тема ПП). У варійованих проведеннях основної теми важливими є саме елементи концертування – переклички соло і тутті.

У розробці виникають зміни тональності, які завжди у Баха – зміни настрою, нюансів світла-тіні, просторових асоціацій. Особливо важливо, що партія солюючого інструменту має ніби «парити» над супроводом. Проте слід досягати єдиної хвилі розвитку, уникаючи зайвого нюансування.

У другій частині – варіаціях на остинатний бас – від соліста потрібно співуче і рівно грати тріолі, стежачи за рухом прихованого двоголосства (бас і секундні інтонації, що спадають,) ретельно стежити за тим, щоб не сповільнювався темп (на всьому протязі зберігається рух сарабанди).

Фінал має святковий, живий характер, стрімкість жиги поєднується зі скерцозними епізодами, створюючи картину руху, гри. Основна тема близька жанру жиги зі стрибками, що легко виконується на ксилофоні. Важливим виконання частини постає питання різноманітності відтінків – тут Бах досягає різноманітних акустичних ефектів. Так, у першому епізоді музика набуває, з одного боку, більшої співучості, а з іншого – поява шістнадцятих вносить пожвавлення (схоже на «ювіляції» ПП 1 частини); у другому бажано акцентувати першу ноту кожного угруповання (чверть-восьма), але зберігати однакову атаку звуку.

Аналізований концерт показав усю складність інтерпретації бахівської музики, але ключ до її осягнення – у її багатоголосній структурі. Варто собі усвідомити, що різні голоси незалежні один від одного. Особливо складно

часто дається виконавцю ритм. Але насправді, нотація в бахівські часи була досить умовною, вона покликана була допомогти виконавцю орієнтуватися в музичному русі (наприклад, в деяких нотах Баха вказані тривалості, які не можуть бути виконані на скрипці ні старим, ні новим смичком Отже, він явно не припускав, що вона буде виконуватися так, як він її нотував).

Для зручнішого виконання деякі ксилофоністи піднімають інструмент до рівня зап'ястя, що дає можливість зробити удар м'якшим.

## 2.2 Твори композиторів XIX–XX ст.

З творів XIX ст. виокремимо та проаналізуємо перекладення «Жайворонка» румунського композитора Г. Дініку. Блискучий стиль скрипкової музики цього композитора увиразнений у характерній жанровості (тип «хоро», притаманний румунській музиці) та неймовірній віртуозності, що заклало підвалини подальших перекладень його музики для різних інструментів (з оркестром, для труби, суто оркестр тощо). До речі, вважається, що п'єса «Жайворонок» написана А. Дініку, діда виконавця.

Для того, щоб виявити відмінність перекладення, зореседимось на механізмах викладення чужого тексту у зв'язку зі специфікою певного інструменту, і відображення індивідуального виконавського та композиторського стилю.

Власне твір написаний для скрипки й презентує віртуозність, притаманну виконавцеві – у творі багато високих позицій, подвійних нот, глісандо, рубато тощо. Незважаючи на вищесказане, твір доволі просто викладений, але можна виявити й двоплановість змісту: перший план – це образ природи, безмежних полів (тремолювання у партії фортепіано/оркестру), жайворонок – як образ природи (звукоподібність, передана через музичні засоби – трелі, тремоло, фіоритури, глісандо, флажолети тощо); другий план – внутрішній стан людини.

Транскрипція для ксилофону відбиває основну рису стилю самого Г. Дініку – віртуозність. Перекладення трохи нівелює насамперед

образотворчість у музиці (окрім 1 розділу, де тремоловання звучить природно), що перш за все пов'язано з «колючим» тембром ксилофону. П'єса стає справжньою феєричною фантазією завдяки великій кількості мелізматики; почастищенням ритмічної пульсації, наростанням динаміки. Ускладнюється й форму викладу: п'єса стає концертною фантазією з каденцією та кодою, спостерігаються риси варіаційності, рух хроматизмами. При грі на ксилофоні варто особливу увагу приділити звуковидобуванню, штрихам. На прикладі цього твору можна судити про вплив на перекладення первісного тексту іншого автора індивідуальних виконавських і композиторських якостей автора, що робить перекладення, а також про вплив специфіки інструменту, для якого воно здійснюється. На наш погляд, тембр ксилофона повністю змінює образний зміст цього твору, але надає йому нових темброво-емоційних та психологічних вимірів.

Зі скрипкових творів, що становлять окрасу романтичного репертуару, існують перекладення «Китайського тамбурина» ор.3 Ф. Крейсера.

Фантазія-експромт Ф.Шопена (ар. di Takuya Shigeta) – ще один приклад перекладення віртуозного твору, але вже для фортепіано. Фортепіанна фактура перерозподілена аранжувальником між двома інструментами. Але все ж нерівномірно. Так, основну тему віддано партії фортепіано, ксилофон додає колориту. В середній частині – ксилофон взагалі паузує, лірична тема звучить у фортепіано, в репризі ксилофон знов колоризує звучання. Взагалі це цікавий приклад адаптації фортепіанного твору, який зовсім по-новому озвучений ударним інструментом. Тут є певні паралелі з «молоточовістю» самого фортепіано, але ксилофон підсилює її.

Існують також перекладення фортепіанних творів Вальсу ор. 64 №2 Ф. Шопена.

«Два слов'янські танці» А. Дворжака є перекладенням оркестрової версії твору. Аранжувальник зробив перекладення для двох ксилофонів та фортепіано. Тут важливо не стільки колористичні властивості ксилофонів, скільки різнобарвність основного викладу п'єс (різнохарактерність розділів,

закладених композитором), але й «спілкування» двох однорізних інструментів. Так, вони грають в унісон, презентуючи основний тематизм, в тутті, підсилюючи один одного, але частіше виклад записаний як «діалог»: два інструменти доповнюють один одне, інколи сперечаючись та перехоплюючи один від одного ініціативу.

Взагалі, на наш погляд, у перекладеннях саме оркестрових творів ксилофон почувається як комфортніше. Зокрема, існують перекладення таких творів, як «Увертюра до опери «Кармен» Ж. Бізе, Вальс ФШ. Гуно з опери «Фауст», Піцкато з балету «Сильвія» Л. Деліба, в яких інструмент розкривається зовсім по-різному – лірично, колористично, емоційно, віртуозно.

З творів ХХ ст. звернемось до аналізу перекладення концерту Б. Бартока для ксилофону. Дамо декілька попередніх зауважень.

Концертний жанр завжди перебував у авангарді експериментальних композиторських пошуків. Унікальність концепцій та індивідуальне трактування іманентних жанрових засад постійно приводять до яскраво оригінальних художніх рішень. У творчості багатьох видатних майстрів концерт дивує художньою досконалістю, кардинальним переосмисленням традиційних композиційних структур, примхливістю форм наслідування національних та загальноєвропейських традицій, вільним володінням сучасною композиторською технікою, мобільністю виконавських складів.

Характерною рисою кінця ХХ століття стало те, що концерт загалом втрачає типологічні ознаки, сформовані протягом попередніх епох. Свідоме заперечення його традиційної структури торкнулося практично всіх творів, що увійшли до фази дестабілізації, міжжанрового синтезу. Асимілюючи жанровий потенціал симфонії, він перетворюється на розгорнуту масштабну форму втілення філософських концепцій. Концертність, як прояв різних типів взаємодії сольо-оркестрового звучання, нівелюється, запозичуючи від симфонізму наскрізний розвиток та якісні зміни, або навпаки – знімає будь-

які обмеження на віртуозність. Все сказане вище стосується будь-яких інструментів, у тому числі – і ксилофона.

За першу половину ХХ століття концертний жанр пройшов достатній еволюційний шлях. про експериментальні концерти авангардного стилю, про симфонізовані концерти, концерти в неокласичному стилі, концерти, що використовують класичну тричасткову структуру і близькі до фантазійно-поемного стилю (листівський тип концерту).

На етапах еволюції стилю та сольного інструментального концерту від епохи бароко до ХХ століття виникають різні численні модифікації жанру. У період романтизму формуються два типи концертів – сольо-віртуозний, де роль оркестру незначна (Н. Паганіні, Л. Шпор, А. В'єтан, Г. Венявський) та симфонізований (П. Чайковський, Я. Сібеліус, Й. Брамс, М. Брух, А. Глазунов, Є. Елгар). Останній тип скрипкового концерту успадкував форму тричасткового циклу та конкретне драматургічне навантаження кожної з частин. У той самий час формується і тенденція створення одночастинної поемної форми.

Розглядаючи концерт ХХ століття, можна констатувати дивовижну багатогранність жанрових різновидів – циклічних та одночастинних частин, монументальних та камерних та загалом – багатство та різноманітність концертного жанру. Величезного значення набувають елементи театральності, яскравої образної асоціативності, синтез концертності та симфонізму. У цьому підвищується емоційний тонус, знаходять втілення прийоми лейттемності, монотематизму, поліфонічної техніки.

В останню третину ХХ століття європейський концерт завойовує новий простір, засвоюючи багатий арсенал сонористичних та алеаторичних прийомів тощо.

Тенденція розвитку групи ударних інструментів в оркестрі ХІХ століття йде шляхом пошуку нових експресивних властивостей окремих інструментів та розширення групи ударних інструментів за рахунок збільшення інструментарію (комплектів літавр) та виконавців, які грають на них. Ударні

активізуються в процесі формоутворення, виступаючи як інтегруючий елемент елементів оркестрового твору. Значно збільшується їх роль загальної тембрової драматургії твору. Іноді ударні становлять основний елемент ритмо-мелодійного розвитку тематичного матеріалу. Так було в творчості російських композиторів роль ударних у процесі формування та драматургії музичного твору підвищується рахунок появи нових функцій: конкретно-образотворчого тембру, драматургічного елемента розмежування контрастних розділів елементів музичного твору, елемента темброво-кolorистичного варіювання. В оркестрі ХХ століття ударні займають рівноправне становище з іншими оркестровими групами. Інструментарій сучасного оркестру розростається рахунок застосування трансформованих і екзотичних інструментів. Ударні посилюють конструктивно-ритмічний початок. Композитори часом трактують інструменти без певної висоти звучання як інтонуючі. Ударні виконують функцію персоніфікації тембру. Іноді є носієм драматургічного підтексту. З'являються нові специфічні функції та трактування ударних, зокрема: вживання одного інструменту як акомпануючої групи, тематична індивідуалізація, використання групи ударних інструментів самотійно та у зв'язку з цим її ансамблеве вичленування.

Формування функцій ударних інструментів у симфонічній музиці, починаючи з першої появи в оркестровій партитурі і закінчуючи сучасним етапом, відбувалося в тісному та нерозривному зв'язку зі стилістичними особливостями творчості тих чи інших композиторів, з музичною естетикою доби. Наприклад, у Б. Бартока «ударність» є не просто колористичним прийомом, а вона пронизує оркестрову тканину. Якщо в партитурах симфонічних творів, в ансамблі ударних інструментів композитори приділяють увагу, зазвичай, всьому інструментарію групи, то сольному виконавстві набагато більший акцент робиться на використанні звуковисотних ударних інструментів.

Що ж до специфіки існування концертного жанру цього етапі розвитку мистецтва виконання на ксилофоні, слід відзначити переважання перекладів. Саме на їх основі відбувається ретельна робота над якістю звуку, інтонацією, ритмом та динамікою – найважливішими засобами музичної виразності.

Звернемось до перекладення для ксилофону Скрипкового концерту Б. Бартока №1. Зауважимо, що сам Барток педалював у своїх творах «ударність» фортепіано (зокрема, відомо щодо Концерту №1 для фортепіано з оркестром, що автор пропонував розташуватися групи ударних безпосередньо за солістом (тобто, виокремив їх, підсилюючи власну концепцію). Тому ксилофонові перекладення звучить доволі органічно, хоча всі фрагменти, де потребується тягучий звук, все ж звучать на ксилофоні більш «сухо».

Звернення до фольклорного тематизму у скрипковому концерті вплинуло на його стилістику. Не зупиняючись докладно на композиційному аналізі (структура досить проста і не виходить за рамки традиційної), звернемо увагу на скрипкову партію та її ксилофонову версію.

1 частина – *Andante sostenuto*. До речі, двочастинність є традиційною для підкреслення расподійності, що увиразнено повільним рухом, за яким слідує швидка частина.

Тема 2 частини (*Allegro giocoso*) носить діяльний характер, пройнята постійною нагнітальною пульсацією. Музика тягучості (з одного боку), а з іншого – сповнена пружності, створюючи відчуття пружини, що розгортається і стискається. Характер музики чудово передається під час виконання на ксилофоні з його «сухим» та пружним звуком. Ударному інструменту легко вдаються і скерцозність, властива фіналу, грайливість (характерна для крайніх частин) – такі, наприклад, «ігри» на повторенні однієї і тієї ж фігури, гамоподібні пасажі, такі теми фіналу (з їхньою близькістю до масових пісень, і граціозність III фіналу) і гумористична (то незграбна, то добродушно-граціозна) тема центрального епізоду.

Концерт Б. Бартока показує яскравий зразок жанрового феномена перекладення концерту з властивою йому опорою на усталену циклічну схему, з типовим семантичним змістом частин: енергійне сонатне *allegro* – пісня-романс – танцювальне рондо. Цитування народних мелодій вписується в класичну логіку побудови різних концертів. У цьому індивідуальність композиторських стилів свідомо нейтралізується, засоби висловлювання спрощуються, що має посилити комунікативні функції музичного тексту. Аналізований Концерт весь пронизаний вигадкою, безпосередністю, невимушеністю, легкістю і дуже органічно звучить на ксилофоні, набуваючи абсолютно нового тембрового вигляду.

Звернемось ще до одного цікавого перекладення – «Кишеня на клавіатурі роялю» Зеза Конфі (аранжування для ксилофону з оркестром А. Баженова).

Сама п'єса – блискуча, кінематографічна (дійсно, написана автором для супроводження німого кіно). Колоритність додає пунктирний ритм, стрибки. Достатньо проста мелодія та регулярність роблять її майже бездоганною у перекладенні для ксилофону. Виокремлення ксилофонового тембру надало можливість використання (додавання) глісандо, взагалі стук додав колориту цій п'єсі.

## **Висновки до Розділу 2**

Проаналізовані в межах розділу твори різних історичних епох, перекладені для ксилофону, дозволяють зробити такі висновки.

1. Упродовж XVII століття досягли своєї зрілості або продовжили свій шлях, склалися чи підготовлялися різні інструментальні жанри. З них поліфонічні підійшли до класичної фуги, яка, як відомо, здобула своє високе завершення у Баха. Гомофонні жанри, як сюїта чи клавірна мініатюра, пройшли через головні етапи своєї еволюції. Цикл сонати – у розумінні на той час – сформувався на початку XVIII століття, а цикл концерту, підготовлений до цього рубежі, досяг зрілості вже у XVIII столітті. Безперервність цього процесу спонукала нас в окремих випадках вийти за

рамки XVII століття та розглянути, зокрема, творчість Франсуа Куперена та Антоніо Вівальді. У своїй сукупності інструментальні жанри XVII-початку XVIII століття, з їх різними композиційними принципами та особливими прийомами викладу та розвитку, втілили широке коло музичних образів, раніше не доступних інструментальній музиці, і тим самим підняли її на перший високий щабель, нарівні з іншими жанрами синтетичного походження. У ту епоху, коли все на шляху інструментальної музики перебувало в русі, позначилися найважливіші тенденції до образної концентрації композиційних одиниць (ранньої фуґи, частин сюїти чи сонати, варіаційного циклу тощо) та до різноманіття в межах того чи іншого циклу. Можна переконатися в тому, наскільки різними були художні засоби для досягнення цих високих цілей: одні у фуґованому творі, інші у частині сюїти, нові у багаточастковому циклі. До того ж і образність, наприклад, в органних творах Букстехуде – і клавесинної музики Куперена, в сюїтах Пахельбеля – і сонатах Кореллі виявлялася, зрозуміло, неоднорідною до зіткнення з різними художніми стилями свого часу – бароко, рококо, предкласицизм.

2. Загалом суттєвіше, безсумнівно, було те, що досягнення інструментальної музики до початку XVIII століття (і частково в перші його десятиліття) відкривали великі перспективи для її подальшого руху – по одній лінії до класичної поліфонії Баха, за іншою, протяжнішою – до класичного симфонізму кінця століття.

3. У творчості Вівальді найвищого розквіту досяг *concerto grosso*. Спираючись на досягнення А. Кореллі, Вівальді встановив для *concerto grosso* найчастіше циклічну форму, виділив віртуозну партію соліста. Він створив жанр сольного інструментального концерту, сприяв розвитку віртуозної скрипкової техніки. Музичний стиль Вівальді відрізняють мелодійність, щедрість, динамічність та експресивність звучання, прозорість забарвлення письма, класична стрункість у поєднанні з емоційним багатством. Концерти Вівальді послужили зразками концертного жанру багатьом композиторів, зокрема І.С. Баха.

4. Музика Вівальді ввібрала елементи барвистого венеціанського фольклору, багатого наспівними канцонами, баркаролами, запальними танцювальними ритмами. Концерти Вівальді розширили виразні та технічні засоби скрипки та інструментального ансамблю. Цим композитор сприяв розвитку скрипкової школи.

5. Поняття концертності також поєднує такі чинники, як умови існування, соціальний та естетичний напрям творчості, виконавська майстерність, комунікативність тощо. Філософський зміст терміна визначається через досягнення естетичного задоволення через загальне ігрове дійство. Категорія концертності і відповідно жанр концерту в процесі еволюції зіставляються з симфонізмом і симфонією, сонатністю та сонатою. Концертність – похідно від жанру із властивим йому віртуозно блискучим інструменталізмом, тому в жанрі перекладень настільки часто можна зустріти зразки концертних жанрів для інших інструментів.

6. Прагнення сильного емоційного впливу, характерне риторичної ситуації епохи бароко, проявляється у властивій концертному жанру емоційної піднесеності, «плакатності виразних засобів, яскравості подачі матеріалу – усе це становить зміст терміна «концертність». Як основні параметри виділяються:

віртуозність партії соліста;

барвистість оркестрових перекличок (тутті-соло);

підвищена рельєфність тематизму, наголошена фігуративно-пасаажним матеріалом;

переважання ігрової логіки розвитку матеріалу (прийом концертування-змагання), гра піано-форте, рух-зупинка тощо.

тематична множинність (звідси – оновлення тематизму партії соліста;

просторові умови виконання, типові концертного жанру (розподіл на групи всередині оркестру, діалог соло-оркестр).

7. Гра на інструменті слід чітко розділити на процеси звуковидобування та звукоутворення. При грі на звуковисотних ударних інструментах значне

місце займає атака звуку. На характер звучання впливають різні типи палиць. Це призводить до зміни дотикових та просторово-об'ємних характеристик тембру.

## ВИСНОВКИ

Отже, розглянувши жанр перекладу концертному жанрі для ксилофона, відзначимо таке.

1. Жанр перекладення – дуже важливий етап у становленні репертуару для будь-якого інструменту. А тим більше він актуальний для інструментів досить молодих на концертній естраді. У кожному музичному творі є такі сторони, які не повинні і не можуть змінюватись у перекладі. До них належать мелодія в її інтонаційно-ритмічній та ладовій основі, гармонія та структура. Але є й такі сторони, які змінюються в інших, порівняно із задумом композитора, умовами виконання — це фактура, тембр, динаміка, артикуляція. Для творчого перекладення характерними є: відмова від засобів інструментального втілення, не властивих для нової специфіки, і збагачення оригіналу новими виразними засобами інструменту, для якого робиться перекладення. Нові темброво-інструментальні умови неминуче вносять корективи у сприйняття твору. Фактура, тембр, динаміка, штрихи, хоч і мають велике виразне і формотворче значення, не виконують самостійної ролі в організації музичного твору. Інтерпретація твору, як виконавська, і редакторська, ґрунтується переважно використанню цих засобів музичної виразності.

2. Перекладення творів інших авторів – це завжди величезна творча лабораторія. Зрозуміло, що фантазії на відомі теми та переклади класичного репертуару були найважливішими жанрами для показу технічних можливостей, і для популяризації інструменту.

3. Серед відомих перекладень для ксилофона – музика найрізноманітніших стилів, але все ж таки найбільш популярними є скрипкові твори епохи бароко та ХХ століття.

4. Це пояснюється такими факторами: в епоху бароко твір був настільки прив'язаний до тембрової сторони, як це сталося в наступні епохи. Крім того, специфіка гри на барокових скрипках багато в чому

контрастує з тими принципами, які характерні для сучасних інструментів. Гра *non legato*, поширена на той час, дозволяє ксилофону бути досить близьким за звучанням до того, що задумував автор. Причому цей стиль прийнятний у музиці бароко і для віртуозних, і повільних частин. Загальні принципи трактування барокових творів (що стосується темпових рішень, артикуляції, динаміки) все ж таки дещо різняться при розгляді окремих зразків – Вівальді та Баха. Концертний стиль цих творів при всі схожості змушує звертати увагу на певні стильові моменти, які, безумовно, слід відображати при виконанні. Так, тематизм концертів Вівальді, за всієї характерності, носить більш узагальнений характер, він внутрішньо однорідний, тематизм Баха носить риси декламаційності, мовної інтонації. Фактура (загалом гомофонно-гармонійна) ускладнюється дублями голосів у Вівальді поліфонізацією у Баха. При схожості структури концертів Вівальді і Баха (3-х частної), можна назвати велику багатоплановість у Вівальді і прагнення об'єднуючому початку всіх частин Баха. Що стосується власне концертного інструментального стилю, то він з'являється більше в концертах Баха з його прагненням до концертного трактування соло інструменту, особливо - і це важлива відмінність від концертів Вівальді - підкреслення його декламаційно-динамічних якостей, співучості, фактурного розмаїття в рамках єдиного фактурного стилю.

5. XX століття трактувало соло інструмент зовсім по-іншому, орієнтуючись і продовжуючи традиції епохи романтизму. Виділення сольної партії, наявність власної драматургічної лінії, паритетність у співвідношенні оркестру-соліста, віртуозність – це далеко не всі якості, що характеризують жанрові особливості концертів XX століття. Основа жанру – змагання з оркестром – виявилася найбільш важливою і допомогла зберегти свій вигляд за багатьох жанрових трансформацій. У концерті Д. Шостаковича партію скрипки вписано в загальний стиль радянської доби – з його плакатністю, демонстраційністю. Однак саме це (виражене на рівні тематизму та роботи з ним) дозволяє легко перетранспонувати цей

скрипковий концерт на звучання для ксилофона. Скерцозність, грайливість, ударність, стаккатність – як основні якості тематизму та звуковидобування – органічно звучать на цьому інструменті, створюючи його новий тембровий вигляд.

Таким чином, підсумуємо. Ксилофон, що залишався, в силу своєї специфіки довгий час оркестровим інструментом, накопичив у своєму арсеналі чимало зразків цього жанру. Вдосконалений тип ксилофона, з широким діапазоном і практично «фортепіанної» дворядною клавіатурою (4-х рядні ксилофони зараз не зустрічаються) дозволяє виконувати твори скрипкової і флейтової літератури, а також деякі фортепіанні твори буквально близько до оригіналу. Фактура творів для ксилофону при перекладенні складається як інтонаційна система функціонально організованих у просторовому вимірі елементів та компонентів вираження. Це фактурна та зокрема – темброва унікальність дозволяє ксилофону «мандрувати» серед історичних стилів попередніх епох, узаконюючи виконання перекладень як високохудожні зразки, актуальні у практиці сучасного музичного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева Е. Ф. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Киев: Музычна Україна, 1990. 77 с.
2. Антонова Е.Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта // Теория и история музыкального исполнительства. К., 1989. С. 132-143.
3. Биберган В. Д. К вопросу о классификации ударных: сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных // Вопросы оркестровки. 1980. Вып. 47. С. 23 – 40.
4. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2005. 195 с.
5. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования // Науковий вісник : зб.наук.пр. / Нац.муз.акад.України ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2006, – Вип.60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. – С. 129-134.
6. Котоньський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі; пер. з польської Л. Грабовського. К. : Музична Україна, 1971. 234 с.
7. Лукьянов Д. М. Характеристика основных форм движений при игре четырьмя палками на двухрядных ударных инструментах: учебно-методическое пособие. Вильнюс, 1987. 33 с.
8. Лукьянов Д. М. Основы обучения игре четырьмя палками на клавишных ударных инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. 1990. Вып. 103. С. 123 – 142.
9. Пекарский М. Ударные инструменты // Музыка и ты : альманах для школьников. М., 1988. Вып.7. С.39–44.
- 10.Рогаль-Левицький Д. Сучасний оркестр. Т. 2, М., 1953. 128 с.
- 11.Стойко И. Школа игры на ударных инструментах. Прага, 1962. 56 с.

- 12.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
- 13.Blades J. Percussion instruments and their historys. The Bold Strummer, Ltd., 2005. 515 p.
14. Bobo K. Permutations for the advanced marimbist. Indiana: Keyboard percussion publications, 2007. 125 p.
- 15.Cirone A. Master technique builders for vibraphone and marimba. Two and four mallet exercises by leading concert artists. Miami, Fl.: Belwin mills publishing corporation (ASCAP), 1985. 54 p.
- 16.Chapin J. Advanced Techniques for the Modern Drummer. Школа гри на ударній установці. N.Y., 1984.
- 17.Chapin J. Speed, Power, Control, Endurance. Відео-школа. N.Y., 1992.
- 18.Chester G. The new breed. Школа гри на ударній установці. N.J., 1985.
- 19.DeDecker Elizabeth. Professional chamber percussion ensembles: their development and importance in the modern percussion community, University of Nebraska-Lincoln, 2018. 93 p.
- 20.Gronemeier D. Advanced marimba techniques: an analysis with musical approaches to performance problems in west side suite. The University of Arizona, 1991. 109 p.
- 21.Hopkin Bartm, Scoville John. Musical Instrument Design: Principals for Instrument Making. 1996. 592 p.
- 22.Jorge Sarmientos biography. URL: <https://www.mostlymarimba.com/composer/jorge-sarmientos/>
- 23.Famularo D. It's Your Move. Школа гри на ударній установці. N.Y., 2001.
- 24.Firth V. Snare drum method. Техніка гри на малому барабані. N.Y., 1967
- 25.Kastner K. The emergence and evolution of a generalized marimba technique . Urbana, 1989. 68 p.
- 26.Keiko A. The History and Future of the Marimba in Japan // Percussive Notes. URL: <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html>.

27. Maguraushe Wonder. Musicking at home on the wood that sings: contemporary marimba performance practices in Zimbabwe (2017). URL: [https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/25339/thesis\\_maguraushe\\_w.pdf.txt?sequence=3](https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/25339/thesis_maguraushe_w.pdf.txt?sequence=3)
28. Mayer J. Secret Weapons for the Modern Drummer. Відео-школа. N.Y., 2007.
29. Morello J. Master Studies. Школа гри на ударній установці. N.J., 1989.
30. Meyer E. Multiple mallet studies for marimba. Huntington, N.Y.: HaMaR Percussion, 1975. 28 p.
31. Musser C. The Marimba-Xylophone // Percussive notes. 1999. № 37 (2). P. 11–13. URL: <http://www.pas.org>.
32. Narkong Anant. Aspects of improvisation in the classical drumming with special reference to the Taphon. University of London, 1992.
33. Parker Wesley Brant. The History and Development of the Percussion Orchestra. Florida State University, 2010. 105 p.
34. Perkussoin. URL: <https://www.pas.org>
35. Reimer Benjamin N. Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music. Schulich School of Music McGill University Montreal, 2013. 118 p.
36. Rich B. Modern interpretation of snare drum methods. Техніка гри на малому барабані. N.Y., 1942.
37. Rosauo N. Crossing Grip Extensions // Percussive Notes. URL: <http://www.pas.org/publications/latest-issues/percussivenotes.aspx>.
38. Southcott Jane. The Percussion Band – Mere Noise or Music? // British Journal of Music Education. URL: <http://journals.cambridge.org/BME>
39. Tomoya Aomori biography, URL: <https://www.juilliard.edu/faculty/aomori-tomoya>
40. Thamm, Duane. The Complete Xylophone & Marimba Method. Glenview, IL: Creative Music, 1966. 342 p.

41. Trail Shawn and other. Non-invasive sensing and gesture control for pitched percussion hyper-instruments using the Kinect // NIME- New Interfaces for Musical Expression, 2012. URL: [https://www.researchgate.net/publication/310644699\\_Non-invasive\\_sensing\\_and\\_gesture\\_control\\_for\\_pitched\\_percussion\\_hyper-instruments\\_using\\_the\\_Kinect](https://www.researchgate.net/publication/310644699_Non-invasive_sensing_and_gesture_control_for_pitched_percussion_hyper-instruments_using_the_Kinect)
42. Weckl D. Back to Basics. Відео-школа. N.Y., 1988.
43. Weckl D. Natural Evolution DVD № 1, How to Develop Technique. Відео-школа. N.Y., 2003.