

УДК 78.071.1(450+73):[781.66:780.616.432]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-9>

Марія ОБОЛЕНСЬКА

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0002-4044-9633

Бібліографічний опис статті: Оболенська, М. (2024). Особливості метроритму творів П. Крестона в фокусі фортепіанного супроводу. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 57–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-9>

ОСОБЛИВОСТІ МЕТРОРИТМУ ТВОРІВ П. КРЕСТОНА В ФОКУСІ ФОРТЕПІАННОГО СУПРОВОДУ

Соната для саксофона і фортепіано Пола Крестона, а також його Концертіно для марімби з оркестром (з фортепіанним акомпанементом) на сьогоднішній день є найпопулярнішими творами американського композитора. Об'єднує цих два опуси репертуарна затребуваність і високий рівень технічної складності як партій зокрема, так і ансамблевого виконавства загалом, що становить неабиякий виклик для піаніста. В процесі аналізу музичного матеріалу виникла гіпотеза про те, що ключ до вирішення виконавських труднощів міститься в розумінні особливостей метроритмічної організації творів. **Мета** – пояснити принципи метроритмічної організації в найпопулярніших творах П. Крестона, де задіяно, або може бути задіяно фортепіано. **Методи**, які допомагають вирішити поставлену мету, наступні: метод метроритмічного аналізу (необхідний для розуміння метроритмічної складової в музиці П. Крестона), компаративний метод (допомагає визначити загальні принципи мислення композитора в процесі порівняння партитур двох різножанрових творів), метод виконавського аналізу (націлений на практичне вирішення виконавських проблем, з якими може стикнутися піаніст при роботі з творами П. Крестона). **Новизна** теми дослідження полягає в першій спробі пояснити головні труднощі, з якими стикається піаніст при роботі з творами Пола Крестона, акцентуючи увагу на метроритмічній складовій музикотворчого процесу. Вперше об'єктом дослідження виступають фортепіанні партії Сонати для саксофона з фортепіано ор. 19 і Концертіно для марімби із супроводом фортепіано ор. 21. **Висновки.** Працюючи в рамках класичних форм, використовуючи традиційні романтичні прийоми музикотворення з елементами джазової стилістики, Пол Крестон ламає усталені в європейській академічній музиці принципи метричної і ритмічної організації, що робить його твори нетривіальними як для виконання, так і для сприйняття. Саме в метроритміці творів П. Крестона знаходиться ключ до розуміння їх структури, і, власне, до полегшення роботи піаніста із творами в репетиційний період.

Ключові слова: метр, ритм, фортепіанна партія, ансамбль, творчість Пола Крестона, соната для саксофона, концертіно для марімби.

Marîia OBOLENSKA

Ph.D in Art Studies, Leading accompanist, Lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-4044-9633

To cite this article: Obolenska, M. (2024). Osoblyvosti metrorytmu tvoriv P. Krestona v fokusi fortepiannoho suprovodu [Peculiarities of the metrorhythm of P. Creston's works in the focus on piano accompaniment]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 57–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-9>

PECULIARITIES OF THE METRORHYTHM OF P. CRESTON'S WORKS IN THE FOCUS ON PIANO ACCOMPANIMENT

Statement of the problem. Paul Creston's Sonata for Saxophone and Piano, as well as his Concertino for Marimba and Orchestra (with piano accompaniment) are by far the most popular works of the American composer. The unifying factor for these two opuses is that they constitute the obligatory repertoire of a professional musician and they are endowed with a high level of technical complexity. The nicety of the piano part in particular and ensemble performance in general is quite a challenge for the pianist. The hypothesis is that the key to solving performance difficulties lies

in understanding the features of the metrorhythmic organization of the presented works. Main objective is to explain the principles of metrorhythmic organization in the most popular works of P. Creston, where the piano is involved or can be involved. Methods that help to solve the set goal: the method of metrorhythmic analysis (necessary for understanding the metrorhythmic component in the music of P. Creston), the comparative method (helps to determine the general principles of the composer's thinking in the process of comparing the scores of two works of different genres), the method of performance analysis (aimed at a practical solution performing problems that a pianist may encounter when working with the works of P. Creston). The scientific novelty of the research: there is the first attempt to explain the main difficulties faced by a pianist when working with Paul Creston's music, focusing on the metrorhythmic component of the music-making process. For the first time, the piano parts of the Sonata for saxophone from piano op. 19 and Concertino for marimba with piano accompaniment op. 21 are the object of research. Conclusions. Working within the framework of classical forms, using traditional romantic music-making techniques with elements of jazz stylistics, Paul Creston breaks the principles of metric and rhythmic organization established in European academic music, which makes his works non-trivial both for performance and perception. The metrorhythm of P. Creston's works is the key to understanding their structure, and, in fact, to facilitating the pianist's work with opuses during the rehearsal period.

Key words: meter, rhythm, piano part, ensemble, music of Paul Creston, sonata for saxophone, concertino for marimba.

Актуальність проблеми. Соната для саксофона і фортепіано П. Крестона і його Концертіно для марімби з оркестром є обов'язковими творами в репертуарі професійних музикантів. В музичних закладах вищої освіти обдаровані студенти доволі часто обирають зазначені твори в якості екзаменаційних. Як показує практика, піаніст-концертмейстер, стикаючись із даним репертуаром в перший раз, відчуває певний дискомфорт, пов'язаний із концентрацією виконавських труднощів, що значно гальмує процес оволодіння партитурами творів. Пошуки способів полегшення роботи піаніста із творами П. Крестона обумовлюють актуальність теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерела, що склали теоретичну базу для даного дослідження, умовно можна поділити на два вектори: ті, в яких підіймається питання метру і ритму з позиції нейронаук і музикології, і дослідження, направлені конкретно на аналіз творів П. Крестона. Так, наприклад, в якості основи для розуміння категорії метру, був обраний труд Дж. Лондона, який спрямований на розвиток теорії музичного метру, що ґрунтується на психологічних дослідженнях сприйняття часу та моторної поведінки (London, 2004). Неоцінним джерелом для розуміння принципів композиторського мислення стала теоретична праця самого П. Крестона, присвячена темі ритму в музиці (Creston, 1961). Цікаві думки щодо виконавських проблем, пов'язаних із метроритмом, знаходимо в статті Тетяни Самої (Самая Т., 2020). Різні аспекти аналізу сонати для саксофона з фортепіано містяться в наукових працях: (Горбаль Я., 2020; Sweitzer С. К., 2010; Томео Е. Р., 2022). Відомості про Концертіно для марімби з оркестром

знаходимо в: (Conklin М. С., 2004; Owen С., 1983). В жодній з представлених робіт фортепіанна партія не є об'єктом дослідження, а проблеми метроритму в творах П. Крестона підіймає тільки К. Швейцер, акцентуючи дослідницьку увагу цілком на партії саксофона (Sweitzer С. К., 2010).

Мета – пояснити принципи метроритмічної організації в найпопулярніших творах П. Крестона, де задіяно, або може бути задіяно фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Ритм, як універсальна природна властивість, присутній всюди в нашому житті: в диханні, серцебитті, ході, мові тощо. Метрична організація ритму дозволяє нашому мозку упорядкувати інформацію з метою зробити події передбачуваними, щоб мати змогу належним чином реагувати на них. Коли людина чує звук годинника, або інший монотонно повторюваний звук, мозок наділяє звуки силою і слабкістю, яких об'єктивно не існує. Така аудіальна ілюзія демонструє, що метр є чимось, що глибоко вбудовано в наш мозок, а почуття ритму еволюційно притаманне всім здоровим людям.

Метр і ритм є одними з основних будівельних елементів музики. При прослуховуванні музики ритмічний стимул діє на людину на кількох рівнях – нейронному, перцептивному, вегетативному, моторному та соціальному. При певній синхронізації з людським організмом виникає інтуїтивне розуміння ритмічних моделей (грув). Функція метру – бути основою для сприйняття ритмічних фігурацій. Як зазначає Джастін Лондон: «...метр притаманний нашій моторній поведінці, тоді як ритм притаманний феноменальним проявам звукових моделей у часі» (London, 2004, с. 75). Сприйняття

і відтворення ритму є вродженими здібностями людини. Базальні ганглії відповідають не тільки за вилучення ритму з музики, яку ми чуємо, але й за його прогнозування (Brain Rhythms, 2020). Спеціалісти з ритміки сходяться на судженні, що музичний метр розпізнається моторно-руховою функцією організму, яка забезпечує цілісність сприйняття аудіальних, чуттєвих і динамічних складових метроритмічних процесів в музичному творі (Самая, 2020, с. 370). Всі ритми, які коли-небудь були створені людиною, мають фізіологічне підґрунтя і підпорядковуються законам природи. Значною мірою на ритмічні структури впливає культура, в якій зростає і формується людина. Що для однієї культури вважається нормою в рамках традиції, для представника іншої може викликати певні труднощі сприйняття. Так, наприклад, європейцям складно з першого знайомства зрозуміти індійські або африканські ритми. Оскільки музика академічного спрямування, яку прийнято називати класичною, базується переважно на європейських традиціях, в її основі закладені певні метроритмічні закони, притаманні людям і культурі європейського континенту.

Пол Крестон є американським композитором італійського походження (ім'я при народженні – Джузеппе Гуттоведжіо), вихованим в культурних традиціях Америки першої половини ХХ століття, де широкої популярності набув джаз. Примат імпровізації зі складними ритмами стає не тільки атрибутом джазової музики, а й провідним методом композиторського мислення багатьох митців тієї епохи. На стику різних культур – американської і європейської – виникає ефект метроритмічного конфлікту, коли музикантам академічного спрямування, вихованим в європейській традиції, в якій головна музикотворча роль належить мелодії, важко налаштуватись на трансляцію складних метроритмічних утворень, притаманних джазовій музиці. Як відзначає Т. Самая, чие дослідження спрямоване на проблеми естрадного співу: «Через особливість побудови метроритмічної основи джазової музики, її контекст практичного втілення не доступний для багатьох академічних виконавців» (Самая, 2020, с. 371). Ритмічна структура музичного твору напряму пов'язана зі сферою емоцій, що дозволяє досвідченому виконавцю впливати

на психіку і емоційний стан слухача. Джазовій музиці притаманна багатошарова ритміка з наявними і латентними модусами: «Джазова ритміка формується на основі латентно протікаючих метроритмічних послідовностей, які не визначаються межами тактового розміру й чіткою математичною систематизацією ритмоінтонаційних структур» (Самая, 2020, с. 380).

Пол Крестон дуже прискіпливо відносився до метроритмічної складової музичного мистецтва, про що свідчить виданий ним підручник для студентів-композиторів «Принципи ритму» (Creston, 1961). Дефініція поняття «ритм» в версії П. Крестона є поєднанням двох визначень – Моріса Еманюеля і Платона, і звучить так: «Ритм в музиці – це організація тривалостей в упорядкованому русі» (Creston, 1961, с. 1). Також композитор наводить і власне трактування поняття «метр»: «Метр – це групування пульсації у межах одного такту або фрейму з двох чи більше тактів» (Creston, 1961, с. 3). Композитор розділяє чотири елементи ритму: метр, темп, акцент і паттерн. За його власними словами: «Ми звикли думати про акценти тільки в рамках динаміки чи агогічного виділення тону. Акцент є елементом організації ритму, що може змінити чи посилити пульсацію» (Creston, 1961, с. 28). Композитор активно використовує акценти саме в межах метроритмічної організації власних композицій, що буде продемонстровано далі в тексті статті.

В області організації ритмічних структур П. Крестон виокремлює п'ять їх різновидів: рівномірний поділ (поділ ритмічних груп на рівні частини в межах заявленого метру), нерівномірний поділ, перекриття (розширення фрази за межі тактової лінії), перекриття з рівномірним поділом, перекриття з нерівномірним поділом (Creston, 1961, с. 53). Коли в структурі музичного твору присутній мультиметр, прийом перекриття відіграє важливу роль в побудові музичних фраз. Окрім мультиметру П. Крестон в своїй музиці широко використовує такі композиційні прийоми як мультиритм, поліметрія та поліритмія. В своїй книзі композитор неодноразово наголошує на важливості метроритмічного аналізу творів виконавцем.

Зазвичай, коли композитори прагнуть зміни метру в музичних творах, вони позначають це в нотах шляхом зміни тактових розмірів. П. Крестон йде радикально іншим шляхом. Він

ставити на початку твору, або його частини фіксований розмір, який за рідкими винятками не змінюється впродовж всієї тривалості твору. Задля зміни метру композитор використовує різні трюки з акцентами, ритмічними паттернами, нерівномірними ритмічними структурами, серед яких превалює прийом перекриття. В своїй книзі П. Крестон пояснив цей метод тим, що прагне полегшити роботу музикантів. Та як показує практика живого виконання, така гра з метроритмічною основою твору значно ускладнює його сприйняття, особливо коли мова йде про ансамблеву узгодженість партій в камерній музиці.

Аналогічно композитор чинить і в організації гармонічної мови творів, де впродовж музичного розвитку не міняються ключові знаки, але щільність модуляцій і тональних переходів настільки концентрована, що нерідко складно буває визначити тональний центр. Сам композитор визначає принципи гармонії своєї музики як «пантональні». Про особливості гармонії в саксофоновій сонаті Пола Крестона знаходимо в роботі Емідіо Ранієрі Томео. Дослідник розгорнуто викладає про особливу техніку розвитку тематичного матеріалу, яку називає «тангенціальною варіацією»: спеціальний прийом, що складається з повторення початку теми, але змінює її продовження. Механізм створює ефект, близький до джазової імпровізації (Томео, 2022). Якщо стосовно гармонії професійні музиканти звикли швидко орієнтуватися в тексті завдяки чисельним прикладам інших композиторів, то в аспекті метроритму прийом, що використовує П. Крестон, не є загально розповсюдженим в академічних зразках музичного мистецтва. Саме на ритмі, як на джерелі музичних інновацій, зосередився Пол Крестон. Він вважав, що ритмічна організація повинна була стати новою межею, яку шукало нове покоління композиторів.

В роботі дослідника Крістофера Кайла Швейцера знаходимо відомості про те, що сам композитор називає прийом, що є центральним в його ритмічних теоріях, «метр як міра» (*meter-as-measure*) (Sweitzer, 2010, с. 1). Робота дослідника націлена переробити партію саксофона в сонаті П. Крестона таким чином, щоб вона відображала метр, притаманний феноменальним сигналам музики. Ритм він визначає як абсолютну властивість феноменаль-

них сигналів, тоді як метр є сприйняттям цих сигналів слухачем: «Це важлива відмінність, оскільки вона передбачає, що метр є продуктом сприйняття слухачем або виконавцем паттернів феноменальних сигналів у реальному часі, а не абстрактною якістю хронометражу чи нотації, що забезпечується тактовим розміром» (Sweitzer, 2010, с. 2). На нашу думку, одна з проблем концепції «метр як міра» полягає в тому, що вона не враховує фізіологічну основу психіки людини, особливо когнітивні межі її сприйняття. Виконавцям принципово важко прочитати нотний текст, в якому зовнішня метроритмічна організація зі звичним поділом на такти суперечить її постійно мінливому слуховому образу. Здатність мозку передбачати майбутню метричну структуру (антиципація) не спрацьовує, що уповільнює роботу над знайомством із музичним текстом. З цього приводу читаємо у К. Швейцера наступне: «Виконавець намагається примирити два суперечливі джерела метричної інформації: письмовий тактовий розмір з чітким розмежуванням і феноменальні сигнали, створені ретельно розставленими акцентами» (Sweitzer, 2010, с. 8). Іронічно те, що Пол Крестон сам добре знав про цю проблему. Цей феномен в своїй книзі він назвав «тиранія тактових рисок» (Creston, 1961, с. 45). Та він все ж був переконаний, що з єдиним метром без частих його змін, виконавцям в решті решт має бути легше і краще.

Метр не є тільки результатом вибору композитором тактового розміру. Метр, як невід’ємна здатність людини організовувати зовнішню інформацію, стає в музичному творі чинником організації музичних подій, які сприймає виконавець чи слухач. Говорячи про сонату для саксофона і фортепіано, К. Швейцер узагальнює: «Крестон використовує різні стратегії, щоб зіграти зі сприйняттям тактів слухачем в кожній частині, знаходячи хитрі способи приховати метричну структуру та забезпечити ритмічний інтерес» (Sweitzer, 2010, с. 23).

Одним з улюблених прийомів П. Крестона є поліметрія. Дуже часто в Сонаті для саксофона і фортепіано, а також в Концертіно для марімби з оркестром можна зустріти накладення однієї поверх іншої двох різних метричних структур. Створюється ефект метричної неоднозначності, оскільки людина має здатність залучати лише одну метричну структуру. Досвідчені слу-

хачі можуть відчувати накладення двох метрів, але одночасно сприймати можуть лише один. В таких випадках одна метрична структура буде сприйматися в якості основної, а інша буде створювати додатковий шар, що розцінюватиметься як синкопи до основної метричної лінії. Так само спрацьовує механізм однопотокості й у прикладах з політональними творами, де одна тональність завжди буде превалювати над іншою в процесі їх слухового сприйняття. В представлених творах П. Крестона не важко припустити, яка метрична структура буде сприйматися в якості основної – партії сольюючих інструментів. Це накладає додаткове психологічне навантаження на піаніста, який має тримати в фокусі уваги всю партитуру тексту і не може сепаруватися задля якісного відтворення метричної структури суто своєї партії. Перейдемо до конкретних прикладів.

Соната П. Крестона для саксофона і фортепіано за наявними ознаками репрезентує класико-романтичну традицію жанру. Завдяки присутній в цій музиці джазовій стилістиці, вона маркується паном Я. Горбалем як твір, що написаний у «манері осучасненої класики» (Горбаль, 2020, с. 189). Враховуючи гнучку систему метроритмічної організації, нетерцову структуру фортепіанних акордів та імпровізаційність партії саксофона, що органічно поєднується з класичною формою і романтичними образами, можемо погодитися з наведеним визначенням.

Складність фортепіанної партії визначають декілька аспектів: часта зміна гармоній, що складаються переважно з акордів квартової структури, оркестрове викладення фактури, що передбачає декілька шарів різного смислового навантаження та характеру артикуляції, невідповідність метричної сітки, зазначеної в нотному тексті реальному звучанню, за рахунок щільного використання різноманітних ритмічних прийомів. Останній аспект також становить значні труднощі для ансамблевої узгодженості партій саксофона і фортепіано. Цю проблему визначає для себе і дослідник Я. Горбаль: «У першій та третій частинах сонати зсуви метричних акцентів у партіях саксофона і фортепіано створюють певні складності для ансамблевого виконання» (Горбаль, 2020, с. 189). Розібравшись, яким саме чином організована метрично-ритмічна складова музики П. Крестона, орі-

єнтуючись на логіку його думок, викладених в його власній книзі, виконавці значно полегшать собі роботу та скоротять час ансамблевого зігравання.

Перша частина представляє значний інтерес в плані організації гармонічної мови в партії фортепіано. Часто змінювані акорди, послідовності септакордів, подвійні ноти і оркестрова фактура, що задіює всі реєстри роялю, – все це може претендувати на статус високого рівня виконавської складності. В плані організації метроритміки перша частина не представляє надмірних труднощів для виконавців, оскільки за рахунок акордової фактури в обох руках піаніста, що збігається з усіма акцентами в партії соліста, ансамблеве узгодження партнерів не викликає суперечностей. Композитор послуговується принципом перекриття в ритмічних структурах за рахунок активної акцентуації.

Друга частина сонати, яка є ліричним центром твору, написана у розмірі 5/4. Але ритмічна організація музичного матеріалу формується за законами зміни гармоній.

Як бачимо, в конструюванні ритмічних структур превалює принцип перекриття з нерівномірним поділом. Коли вступає саксофон, спосіб фразування зберігається за рахунок характеру акомпанемента в партії фортепіано.

Рефрен третьої частини, яка написана у формі, наближеній до форми рондо, є найбільш цікавим прикладом оригінальності композиційного мислення П. Крестона. Сам композитор в своїй книзі надає в якості прикладу початок третьої частини саксофонові сонати, щоб наочно продемонструвати принцип перекриття (Creston, 1961, с. 103).

Маючи тактовий розмір 2/4, реальна пульсація перших тактів твору відповідає 5/8 та згодом постійно змінюється. Партія саксофона і партія лівої руки піаніста становлять один метричний шар, а партія правої руки – другий шар, який не є домінуючим, а вимагає підпорядкування ритміці сольюючої партії. Піаністу варто узгодити 16-ті тривалості правої руки з акцентами, що визначають реальний ритмічний малюнок, який не співпадає із ритмічною організацією нот, яку піаніст бачить в партитурі.

Наступний приклад наочно демонструє накладення один на одного двох метрів: партія саксофона має виконуватись на 2/4, а партія фортепіано відповідає руху на 3/8. В цьому



Рис. 1. П. Крестон «Соната для саксофона і фортепіано» II частина

III

p crisp

With gaiety (♩=160)

pp crisp

detached always

5/8 5/8 7/8

7/8 3/8 5/8

2/8 3/8 5/8 3/8

10

The image shows a musical score for the third part of a sonata. It consists of three systems of staves. The first system has a tempo marking 'With gaiety (♩=160)' and a dynamic marking '*p crisp*'. The second system has a dynamic marking '*pp crisp*' and a performance instruction '*detached always*'. The third system has a dynamic marking '*mf mp*'. Red vertical lines indicate time signature changes from 5/8 to 5/8, 7/8, 7/8, 3/8, 5/8, 2/8, 3/8, 5/8, and 3/8. A circled number '10' is present in the third system.

Рис. 2. П. Крестон «Соната для саксофона і фортепіано» III частина



Рис. 3. П. Крестон «Соната для саксофона і фортепіано» III частина

випадку вже немає узгодженості акцентів, як це було у першій частині сонати.

В партії фортепіано бачимо прийом перекриття з рівномірним поділом ритмічних структур. Композитор групує і акцентує матеріал таким чином, що до моменту вступу солюючого саксофона чітко вимальовується тридольний метр. Потім дводольний матеріал ігрового характеру в партії саксофона перетягує увагу на себе і стає домінуючим для сприйняття слухача. Піаністу ж треба залишатися в тридольній пульсації, при цьому контролюючи ансамблеве узгодження із партією соліста.

Концертно Крестона для марімби з оркестром створено у 1940 році спеціально для жіночого колективу *Orchestrette Classique*. Його диригентка Фредерік Петрідес воліла, щоб кожний інструмент її оркестру виступив у солюючій ролі і замовила Полу Крестону твір для марімби. Концертно писалося під конкретну особу – перкусіоністку Жанну Рут Штубер (*Jeanne Ruth Stuber*), з наміром висвітлити всі її сильні сторони і приховати слабкі. Також враховувалися конструктивні властивості саме її інструмента – чотирьох октавної марімби (Conklin, 2004). П. Крестон, який славиться своїм відношенням до ритму, наситив концертно геміолами, синкопами і поліритмікою. З перших тактів оркестрового вступу першої частини, піаніста зустрічають строкаті ритмічні фігури, що є ритмоформулами даної частини.

Внутрішня пульсація змінюється в кожному такті, що сам П. Крестон визначає як мультиметр, а починаючи з т. 7 ліва і права руки піаніста мають взагалі грати в умовах поліметрії. Оскільки природою не передбачено одночасного сприйняття двох різних метричних доріжок мозком, то піаністу треба, орієнтуючись на звучання оркестру, виокремити для себе головну і побічну лінію. В конкретному прикладі в тактах 7 і 8 буде превалювати права рука, а ліва, враховуючи характер подальшого розвитку матеріалу, стане головуючою, починаючи з середини 8-го такту, де починається секвенція на 3/8.

Друга частина Концертно не має метроритмічних складнощів, але є досить не простою в плані звуковидобування. Артикуляція піаніста в послідовностях акордів має відповідати штриху *pizzicato* струнних, що прописано в оригінальній партитурі. Ця частина неймовірно колористична і вимагає від піаніста володіння широким спектром туше.

Третя частина знову надає музикантам можливість продемонструвати різноманітні метроритмічні прийоми П. Крестона в умовах жанру Концертно. Використання геміол, синкопа та поліритмії пронизує цю частину так само, як і першу. Пульсація фіналу, тактовий розмір якого позначений як 6/8, постійно чергується в межах тридольності і дводольності. Цікавим і водночас складним в плані ансамблевого виконавства постає наступний приклад:

Рис. 4. П. Крестон «Концертино для марімби з оркестром» I частина

Рис. 5. П. Крестон «Концертино для марімби з оркестром» III частина

Знову, як і в сонаті для саксофона, партія солюючого інструмента збігається з партією лівої руки піаніста, в той час як права рука виконує іншу метричну пульсацію. В процесі розвитку тематичного матеріалу, партії марімби і правої руки піаніста міняються місцями.

Наступний приклад є найскладнішим в плані ансамблю і чудовою ілюстрацією гри композитора із метроритмом.

В той час, як в партії фортепіано остинатно розгортається улюблена п'ятидольна ритмоформула П. Крестона (2+3), партія марімби виконує мелодичний малюнок, що наділений примхливим ритмом і доволі складно узгоджується з аккомпанементом.

Ще одним цікавим прикладом з третьої частини є розробковий матеріал, в якому марімба

грає в розмірі 3/4, а фортепіано на 6/8. Завдяки тому, що викладення матеріалу в партії марімби здійснюється 16-ми, піаністу не завдає суттєвих труднощів узгодити свою партію із солюючою.

Пишучи про Концертино, Чарльз Оуен зазначає: «...немає нічого важливішого, ніж залучити послугу чудового акомпаніатора на фортепіано, який витратить власний час, щоб повністю ознайомитися з музикою, оскільки адаптація партитури в клавір є складним випробуванням для найкращих акомпаніаторів» (Owen, 1983, с. 37). Додамо до слів дослідника те, що зважаючи на той факт, що фортепіанна партія є перекладенням оркестрової партитури, піаніст сам вправі вирішувати, який матеріал фактури можна випустити, щоб полегшити собі виконання цього твору. Орієнтуючись на оркестро-



Рис. 6. П. Крестон «Концертіно для марімби з оркестром» III частина



Рис. 7. П. Крестон «Концертіно для марімби з оркестром» III частина

вий аудіо чи відео запис, піаніст має уявлення про важливі і другорядні ноти, які без шкоди для загального відтворення концепції твору сміло можна ігнорувати. Піаніст має чітко усвідомлювати, що в частинах Концертіно із швидким темпом, ритмічна і мелодична складова превалюють над фактурно-гармонічною.

Висновки. Найпопулярніші твори Пола Крестона – Соната для саксофона і фортепіано та Концертіно для марімби з оркестром (з аком-

панементом фортепіано) – насичені виконавськими труднощами як у відношенні до фортепіанної партії, так і в плані ансамблю. Однією з чисельних вимог до піаніста-концертмейстера висувається вміння охопити всю партитуру твору, володіючи досконально не тільки власною партією, а й знати матеріал інших учасників ансамблю. Аналізуючи твори П. Крестона з позиції виконавця фортепіанної партії, було виявлено, що ключ до оволодіння музичним

матеріалом в його ансамблевій єдності криється в особливостях митроритму цих творів, що ґрунтується на принципах мислення американського композитора. Пол Крестон ставив ритм у голові музикотворчого процесу, що дозволило композитору зухвало експериментувати з метричними і ритмічними структурами. Зрозумівши принципи мислення композитора і прийоми, які використовуються в його музиці, виконавець фортепіанної партії зможе по-новому подивитись на текст клавіру і, прийнявши правила гри, удосконалити власну майстерність.

Перспективи подальших досліджень. Пол Крестон залишив після себе вражаючу кількість творів різних жанрів, але окрім проаналізованих в статті двох опусів, решта залишається майже невідомою для українських музикантів і дослідників. Враховуючи шалену популярність саксофонові сонати і концертно для марімби, що впливає із художньо-естетичних переваг цієї музики, можна припустити, що і інші твори американського композитора не поступаються в майстерності, що відкриває вікно можливостей для подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горбаль Я. Соната для саксофона П. Крестона в аспекті універсальї жанру інструментальної сонати у ХХ столітті. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2020. Вип. 19. С. 181–192.
2. Самая Т. В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. АРТ-платФОРМА*. Київ, 2020. Вип. 2. Том 2. С. 367–386.
3. Brain Rhythms. How Do We Feel The Beat? (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fSbrYAwTGkA> (date of access: 03.06.24).
4. Conklin M. C. (2004). An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940–2000. Degree of Doctor of Musical Arts. University of Oklahoma. 126 p.
5. Creston P. (1961). Principles of Rhythm. Franco Colombo Inc. New York. 229 p.
6. London J. (2004). Hearing In Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford University Press. 252 p.
7. Owen C. (1983). Paul Creston's Concerto for Marimba. *Percussive Notes*. Vol. 21. 64 p.
8. Rhythm and the Brain: Surprises from Cognitive Neuroscience – Aniruddh D. Patel. (2016). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CykfMAuPCL0> (date of access: 20.06.24).
9. Sweitzer C. K. (2010). A Metrical Analysis and Rebaring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19. Degree of Master of Music. Lincoln, Nebraska. 93 p.
10. Tomeo E. R. (2022). Paul Creston Sonata op.19 for Eb Alto Saxophone and Piano: A performative, analytical and rhythmic approach. Degree of Master of Music. Koninklijk Conservatorium, Antwerpen. 69 p.

REFERENCES:

1. Horbal, Y. (2020). Sonata dlya saksofona P. Krestona v aspekti universalij zhanru instrumentalnoyi sonaty u XX stolitti [Sonata for saxophone by P. Creston in the aspect of universals for the instrumental sonata genre in the XX century]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*. Issue 19, 181–192 [in Ukrainian].
2. Samaya, T. W. (2020). Osoblyvosti muzychnogo metrorhythmu v estradnomu vokalnomu vykonavstvi. [Features of the musical metrorhythm in variety vocal performance]. *Kyivska munitsypalna akademiia estradnoho ta tsyrkovoho mystetstv. ART-platFORMA*. Issue 2. Vol. 2, 367–386 [in Ukrainian].
3. Brain Rhythms. How Do We Feel The Beat? (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fSbrYAwTGkA> [in English].
4. Conklin M. C. (2004). An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940–2000. Degree of Doctor of Musical Arts. University of Oklahoma [in English].
5. Creston P. (1961). Principles of Rhythm. Franco Colombo Inc. New York [in English].
6. London J. (2004). Hearing In Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford University Press [in English].
7. Owen C. (1983). Paul Creston's Concerto for Marimba. *Percussive Notes*. Vol. 21 [in English].
8. Rhythm and the Brain: Surprises from Cognitive Neuroscience – Aniruddh D. Patel. (2016). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CykfMAuPCL0> [in English].
9. Sweitzer C. K. (2010). A Metrical Analysis and Rebaring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19. Degree of Master of Music. Lincoln, Nebraska [in English].
10. Tomeo E. R. (2022). Paul Creston Sonata op. 19 for Eb Alto Saxophone and Piano: A performative, analytical and rhythmic approach. Degree of Master of Music. Koninklijk Conservatorium, Antwerpen [in English].