УДК 78.087. 4:780.634
DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2026.18.137

ВАСЬКО Андрій Богданович –
викладач кафедри інструментально-виконавської
майстерності (ударні інструменти)
факультету музичного мистецтва та хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID iD: https://orcid.org/0009-0005-0401-8157
e-mail: truntis@gmail.com

ЖАНР КОНЦЕРТУ В МУЗИЦІ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ МАРІМБИ І СТРУННОГО ОРКЕСТРУ Е. СЕЖУРНЕ)

ВАСЬКО Андрій Богданович. ЖАНР КОНЦЕРТУ В МУЗИЦІ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (на прикладі Концерту для марімби і струнного оркестру Е. Сежурне)

У статті розглядається поява марімби як концертного солюючого інструмента, дається музикознавчий аналіз Концерту для марімби і струнного оркестру Еммануєля Сежурне. Проаналізовано композиційну структуру кожної із двох частин Концерту, виокремлено роль солюючої марімби у розвитку тематичного матеріалу та створенні образної сфери, визначено місце твору в концертному репертуарі перкусіоністів.

Ключові слова: *інструментальний концерт, ударні інструменти, марімба, Еммануєль Сежурне*

VASKO Andrii Bohdanovych. THE CONCERTO GENRE IN MUSIC FOR PERCUSSION INSTRUMENTS (on the example of Emmanuel Séjourné's Concerto for Marimba and String Orchestra)

The instrumental concerto is one of the most complex musical genres, having undergone a long and intricate evolution from simple ensemble music at the end of the seventeenth century to a musical form based on the contrast between the virtuoso performance of a soloist and the richness of orchestral accompaniment. The evolution of the instrumental concerto as a genre was closely connected with the emergence of new musical instruments. During the eighteenth and nineteenth centuries, concertos for violin, piano, cello, and a wide range of wind instruments predominated. This tendency became particularly evident in twentieth-century music, when composers began to employ a wide variety of instrumental combinations, introducing timpani, basset horns, marimba, bayan, and other instruments as solo voices.

As a result, concertos were written for instruments previously considered unusual in a solo capacity, including percussion instruments. The creation of concertos for percussion became an urgent necessity due to the need to expand the repertoire. This was especially relevant for the marimba, which—through a complex process of reconstruction that took into account specific acoustic and technical performance requirements—evolved from an ethnic and folk instrument into an equal participant in ensemble and orchestral music. The improvement of the instrument made it possible to use the marimba in a wide variety of musical genres.

This article examines the emergence of the marimba as a solo concert instrument and presents a musicological analysis of Emmanuel Séjourné's Concerto for Marimba and String Orchestra. The compositional structure of each of the two movements of the concerto is analyzed; the role of the solo marimba in the development of thematic material and the creation of the work's imagery is identified; and the place of the concerto within the concert repertoire of percussionists is determined.

The topic of analyzing Emmanuel Séjourné's Concerto for Marimba and String Orchestra as a vivid example of the instrumental concerto genre in the music of the twentieth and early twenty-first centuries is innovative and has not yet been fully explored by scholars, which makes it both relevant and of significant academic interest.

Keywords: *instrumental concerto, percussion instruments, marimba, Emmanuel Séjourné.*

© Васько А., 2026

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Жанр концерту є одним із провідних жанрів у світовому музичному мистецтві, який гнучко відгукується на модернізацію укладу життя і пов'язані з цим соціокультурні зміни. Інструментальний концерт зародився і формувався в останній чверті XVII століття в Італії як віддзеркалення зростаючих потреб суспільства у комунікації [6, с. 17]. Моделлю кожного створеного інструментального концерту стає взаємодія яскравої творчої особистості із оркестром. Художньо переконливе втілення дуалізму змагання і партнерства, можливість продемонструвати талант, артистизм і технічну вправність у суперництві з оркестром стало домінуючим фактором посиленню зацікавленості композиторами, виконавцями і публікою цим жанром від зародження до початку XXI століття. Концерт як жанр активно відгукувався на розвиток європейського інструментарію. Перші інструментальні концерти, які витіснили Concerto grosso, писалися переважно для однієї або двох скрипок – для інструменту, який, набувши сучасної конструкції завдяки Аматі, Гварнері та Страдіварі, став провідним солюючим інструментом в професійній музиці. З появою нового інструментарію на початку XVIII століття з'являються концерти для гобоя, флейти, фагота, органу, віолончелі, клавесину. Поява сонатної форми у творчості віденських класицистів сприяла трактуванню жанру оркестру як «діалогу на рівні форми» [10, с. 359]. Солюючий інструмент бере на себе пріоритет у розвитку тематичного матеріалу на рівні із оркестром. Новий якісний рівень розвитку жанр концерту отримав у творчості композиторів-романтиків. З'явилася тенденція до широкого втілення національно-пісенних джерел, урізноманітнення самої форми концерту, посилення комунікативної взаємодії між солістом, оркестром, окремими виконавцями з його складу, диригентом і публікою. Особливої популярності жанр інструментального концерту набув у 50-70-х роках XX століття до сьогодення, створивши конкуренцію жанру симфонії. Якщо для симфонії провідною рисою є масштабність, оркестрова єдність інструментів, то концерт для сучасних композиторів залишається провідним для втілення художніх задумів у сфері симфонічної, переважно непрограмної музики, жанром для творчих експериментів. У концертах XX ст. композитори вдаються до будь-яких інструментальних комбінацій, долучаючи литаври, басетгорни, марімбу, баян тощо.

У музикознавчих розвідках розглядаються та аналізуються інструментальні концерти для інструментів, які за час свого існування зайняли достойне місце в класичному інструментарії. До сьогодні є маловивченим питання про функціонування жанру концерту у музиці для ударних інструментів. Вибір даної теми зумовлений тим, що марімба як ударний інструмент зайняла ґрунтовне місце у складі симфонічного оркестру і набуває все більшої популярності у творчості композиторів кінця XX – першої четверті XXI століть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жанр інструментального концерту для ударних інструментів майже не розглядається як українськими, так і зарубіжними музикознавцями. Пріоритетна увага сконцентровується на тенденціях виконавства на ідіофонах [3; 9]. Деякі музикознавчі розвідки присвячені ролі ударних інструментів у створенні музичних образів в українській та світовій музиці [4; 11]. Досвід виконавського аналізу творчості для марімби Н. Розауро проаналізований Сі Цзячженем [8]. Даючи виконавсько-теоретичний аналіз Концерту для марімби та струнного оркестру Е. Сежурне, дослідниця О. Віятик переслідує мету розкриття питання адаптації марімбової фактури в тембральних та фактурних умовах цимбалів [5].

Мета статті – проаналізувати Концерт для марімби №1 Еммануеля Сежурне, виокремлюючи особливості форми, специфіку засобів музичної виразності, розглянути місце і роль Концерту як у творчості композитора, так і в музиці для ударних інструментів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Марімба є ударним інструментом, звук на якому видобувають, ударяючи по дерев'яних брусках, обгорнутими вовняною ниткою паличками. Вібрафон, ксилофон та інші подібні інструменти також належать до цієї групи. Проте кожен з них має своє характерне звучання. На початку 20-го століття американський акустик і дослідник ударних інструментів Дж. К. Диган уперше почув марімбу, і вирішив почати виробництво марімб для ринку, перші з яких були виготовлені в 1918 році. На той час марімби були представлені більш широкій аудиторії в основному в джазі та інших жанрах популярної музики. Як і раніше, марімба сприймалася як різновид ксилофона, і так було до другої половини 20-го століття, коли марімба вперше з'явилася в класичній музиці. 5-октавна концертна марімба, яка сьогодні є визнаним інструментом професійної музики, була розроблена в Японії інженерами Yamaha, завдяки баченню можливостей цього

інструмента віртуозом марімби Кейко Абе. Пізніше композитори написали для неї музику, і вона довела, що марімба може використовуватись як класичний інструмент. Проте, марімби в той час ще не в повній мірі підходили для класичних виступів, тому що їм бракувало рівного виразного тембру і фізичного діапазону. У 1963 році корпорація Yamaha вирішила почати дослідження, що стосуються розробки і виробництва марімб., Після численних дискусій, компанія Yamaha визнала, що концепція марімби Кейко Абе виглядає найбільш яскравою, цілісною і корисною. Вона була також і найоригінальнішою. Вони вибрали Кейко Абе на роль головного консультанта з проблем дизайну марімби.

Абе мала цілком конкретні і дуже точні музичні вимоги до марімби. Вона порадила компанії Yamaha не копіювати існуючі інструменти, а спроєктувати абсолютно новий інструмент, враховуючи певні музичні вимоги щодо звучання та техніки виконання. П'ятиоктавна марімба стала стандартом, який використовується сьогодні багатьма композиторами і марімбістами. Удосконалення інструмента дало змогу використовувати марімбу у найрізноманітніших жанрах.

До 1930 р. в музичній літературі було зовсім мало творів циклічних жанрів для ударних інструментів, до того часу, поки французький композитор Даріус Мійо не написав Концерт для ударних з оркестром. Мійо почав ставитися до ударних інструментів дуже серйозно і експериментував з використанням ударних, застосовуючи унікальні для того часу методи звуковидобування. У 1940 році американський композитор Пол Крестон опублікував перший відомий сьогодні Концертіно для марімби з оркестром, яке ще користується великою популярністю і часто з'являється в численних концертних програмах. Його твір уперше представив його сучасникам ідею концерту для марімби і для багатьох митців став прикладом наслідування. 1947 року Д. Мійо написав свій Концерт для марімби, вібрафона та оркестру і марімбову транскрипцію Сюїти для фортепіано з оркестром. Ця композиція вважається одним з його найбільш складних творів для ударних інструментів. Дещо пізніше з'явились Концерт для марімби Джеймса Баста (1958) і Концерт для марімби з оркестром Роберта Курка (1959). Ці твори сприяли позиціонуванню марімби як концертного інструмента, започаткували для нього жанри репертуару професійної концертної музики.

Проте проблема відсутності достатньої кількості творів для марімби існує стільки ж, скільки і сам інструмент. Для участі в конкурсах гостро відчувався брак кількості концертів, серед яких ударники могли б вибирати твір. Вирішенням проблеми стала ідея відомої виконавиці на ударних інструментах Ненсі Зельцман особисто замовляти у композиторів нових творів для марімби. Проблемою відсутності репертуару активно зайнялась організація New Music Marimba, заснована в 1986 році і діяльність якої була спрямована на просування та популяризацію нової музики для марімби, на розширення репертуарного списку шляхом замовлень у композиторів.

До репертуарних творів належить Концерт для марімби і струнного оркестру французького композитора Еммануель Сежурне (1961 р.). Після закінчення навчання у Національній Консерваторії в Страсбурзі та оволодіння перкусією, митець спеціалізується як композитор та виконавець на клавішних ударних: вібрафоні і марімбі. Основні твори Е. Сежурне: Концерт для марімби і струнного оркестру, Концерт № 2 для марімби та оркестру, Концерт для вібрафона та 5 ударних, Концерт для 3 ударних і оркестру, Концерт для вібрафона та струнного оркестру, Концерт для солюючих ударних і оркестру.

Концерт для марімби і струнного оркестру написаний композитором у 2006 році на прохання австрійського марімбіста Богдана Бакану. Концерт поєднав технічні труднощі у виконанні з тематичною роботою, розкрив звукову палітру цього, ще мало відомого, інструмента. Він зайняв основне місце в концертному репертуарі марімби.

Концерт складається з двох яскраво контрастуючих частин. Перша частина *Tempo souple* за будовою є складна тричастинна форма АСА із вступом і кодою. У вступі інструменти струнного оркестру та марімба почергово проводять тематичний матеріал наступних розділів. Останні такти вступу демонструють високий технічний рівень соліста.

Розділ А є проста двочастинна форма АВ. У частині А поєднуються дві теми: лірична мелодія віолончелей і альтів висхідні хвилеподібні пасажі з постійною пульсацією вісімок у виконанні всієї струнної групи. Марімба виконує функцію супроводу і лише у перехідному епізоді до частини В бере на себе солюючу партію: сольно м'якими заворожуючими тремоло підводить до наступної теми, яку теж починає сольно.

Частина В складається з трьох проведень однієї теми, в основі якої лежить низхідний поступальний рух у «завмираючому» ритмі – 4 шістнадцятки і половинна. Постійні зупинки на довгій тривалості, ніби, передають

завмирання серця, зачарованого казковим звучанням марімби – водночас і ніжним, і емоційно схвильованим. У другому проведенні теми у партії скрипок з'являється контрапункт до основної теми, а потім скрипки підхоплюють продовження основної теми, а марімба прикрашає її технічними пасажами. У третьому проведенні під час тремолюючих довгих нот («завмирання серця») по черзі у скрипок, віолончелей і альтів з'являються яскраво виразні інтонації-репліки.

Середній розділ С досить лаконічний по відношенню до першого розділу А (відповідно 35 і 10 тактів). Його структура утворена із поєднання двох тем: світла мелодія широкого дихання у скрипок під розгорнутий супровід віолончелей і стрімкі арпеджіо марімби. У репризі у повторення основних тем включаються розгорнуті каденції марімби, в яких загальні форми руху обігрують звуки зменшеного ввідного септакорду.

Кода звучить у доволі повільному темпі. Соло марімби у спокійному русі і зворушливому «лагідному» звуковидобуванні відтворює казкову атмосферу зачарованості, яка підсилюється м'яким заключним акордом струнних на *piano*.

На відміну від ліричної попередньої друга частина Концерту є сферою ритму, активного руху: *or more if possible, rythmiqe, energique*. У другій частині збережено основну тональність c-moll, але витонченого колориту звучанню додають чисельні альтеровані акорди та далекі хроматичні відхилення. Форма частини – складна тричастинна АСА з динамізованою репризою, вступом та кодою. У 8-тактовому вступі задається провідний характер усієї частини, а саме – чітка безкомпромісна ритмічна пульсація (акорди струнного ансамблю) у сполученні зі стрімкою енергією яскравих віртуозних пасажів (марімба).

Частина А написана у простій тричастинній формі зі скороченою репризою. Тема ***a*** представляє собою калейдоскоп різних елементів, які поєднуються в цілісну структуру опорою на домінантовий органний пункт та незмінною пульсацією шістнадцятих. Тут і хвилеподібне нашарування складних акордів у низхідному русі (високі струнні), і зворотна висхідна хвиля, що поступово вибудовує інше альтероване нашарування (усі струнні і марімба), і віртуозні пасажі (марімба) у супроводі чіткої ритмічної пульсації тих самих альтерованих акордів, але вже у вигляді вертикальних комплексів.

У темі ***b*** соло марімби остинатно проводить ритмічний малюнок без чітко окресленого тематизму. Це нагадує музику до ритуальних танців диких племен, де ударні інструменти своїм незмінним зацикленим ритмом повинні створювати певний настрій і вводити танцюючих в нього. Надалі до цієї ритмо-формули приєднуються струнні, які своїм звучанням ще більше підкреслюють домінування ритму у цій частині, в якому прослуховуються джаз-рок і фламенко.

Розділ С виділяється нестандартним розміром 11/8 і різкою зміною характеру у ліричній сфері. Це, наче, проникливий монолог марімби (тремолююча мелодія із органічним поєднанням романсових інтонацій широкого дихання з віртуозними хроматичними пасажами) на фоні вальсоподібного акомпанементу струнних (формула «бас-акорд-акорд»). Задану марімбою тему підхоплюють скрипки, а в партії марімби з'являється супровід, нагадуючи тему ***b*** з попереднього розділу.

Реприза розділу А починається темою вступу. Далі проходять усі елементи теми ***a***. Проведення теми ***b*** замінено ліричною кодою. У коді послідовно проходять теми середніх розділів обох частин. Таким чином цикл набуває цілісності і завершеності. Поєднання ліричних тем і чіткого акордового ритму свідчать про рівноцінність у концерті двох сфер – ліричної та палкого темпераменту.

Висновки та перспективи подальших розвідок напряму. Не зважаючи на те, що Концерт для марімби і струнного оркестру Е. Сежурне написаний на початку XXI століття, в ній композитор дотримується чітких класичних засад. Це – логічна композиція кожної із частин Концерту, яскраве протиставлення образної сфери (лірика і експресія), відчуття тонікальності, наявність у першій частині каденції солюючого інструменту – визначальної ознаки жанру класичного концерту. Однією із сильних сторін цього Концерту є демонстрація потенціалу виразності марімби і можливості фразування цього інструменту як у рояля.

Концерт для марімби і струнного оркестру Е. Сежурне займає достойне місце в репертуарному списку перкусіоністів, є показовим зразком функціонування та трактування цього класичного жанру у творчості як композиторів, так і виконавців у музичному просторі початку XXI століття.

Перспективи подальших наукових досліджень полягають у дослідженні інших музичних творів композитора Еммануеля Сежурне, виокремлення особливостей форми та специфіку засобів музичної виразності.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Алжнєв Ю., Осадча В. Звукообраз традиційного музикування в сучасному народно-

інструментальному виконавстві. *Культура України. 2015. Вип. 51*. С. 14–25.
2. Андреєва О. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру : довідник. Київ : Музична Україна, 1990. 80 с.
3. Бєлова Є. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. статей.* Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 120–139.
4. Бондаренко О. Образ Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х – 1980-х років. *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.* Київський столичний університет ім. Бориса Грінченка. 2025. 246 с.
5. Віятик О. «Жанр перекладу в репертуарі цимбального виконавства України». Львів, НМА ім. М. Лисенка 2024 р. 64 с.
6. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: ґенеза, класифікація, оркестр. *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво».* Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021. 625 с.
7. Рало О. Особливості звукоутворення на марімбі. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р.* Одеса : Видавничий дім «Гель-ветика», 2021. С. 207–210.
8. Сі Цзячжень. Творчість для марімби Н. Розауро: досвід виконавського аналізу. *Магістерська робота на правах рукопису.* Харків, ХНУМ ім. І. Котляревського. 2022. 52 с.
9. Ткачук Б. Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі 20-21 століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 31 (1). С. 234–239. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_31%281%29__35
10. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 2. С. 355–360.
11. Шенько І. Темброобразна семантика ударних інструментів у творчості українських композиторів XX початку XXI століття. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2025. 81 с.
12. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
13. Офіційний сайт Еммануеля Сежурне. Інтернет-ресурс. Режим доступу: http://www.emmanuelsejourne.com/ biographie/.

REFERENCES

1. Alzhniev, Yu., Osadcha, V. (2015). *Zvukoobraz tradytsiinoho muzykuvannia v suchasnomu narodno-instrumentalnomu vykonavstvi.* [Sound image of traditional music-making in contemporary folk-instrumental performance]. Kyiv.
2. Andreieva, O. (1990). *Udarni instrumenty suchasnoho symfonichnoho orkestru: dovidnyk.* [Percussion instruments of the modern sym-phony orchestra: a reference guide]. Kyiv.
3. Bielova, Ye. (2020). *Zvukoobrazy udarnykh instrumentiv: suchasnist ta retrospektsii.* [Sound images of percussion instruments: modernity and retrospections]. Kharkiv.
4. Bondarenko, O. (2025). *Obraz Kyivskoi Rusi v ukrainskii instrumentalnii muzytsi 1960–1980-kh rokiv.* [The image of Kyivan Rus in Ukrainian instrumental music of the 1960s–1980s]. Kyiv.
5. Viiatyk, O. (2024). *Zhanr perekladu v repertuari tsymbalnoho vykonavstva Ukrainy.* [The genre of transcription in the repertoire of Ukrainian cimbalom performance]. Lviv.
6. Rakochi, V. (2021). *Instrumentalnyi kontsert XVII–XVIII stolit: heneza, klasyfikatsiia, orkestr.* [The instrumental concerto of the 17th–18th centuries: genesis, classification, orchestra]. Doctoral dissertation (manuscript). Lviv.
7. Ralo, O. (2021). *Osoblyvosti zvukoutvorennia na marimbi.* [Peculiarities of sound production on the marimba]. Odesa.
8. Si Jiazhen. (2022). *Tvorchist dlia marimby N. Rosauro: dosvid vykonavskoho analizu.* [Marim-ba works by N. Rosauro: experience of performance analysis]. Kharkiv.
9. Tkachuk, B. (2020). *Priorytetni tendentsii vykonavstva na idiofonakh na mezhi XX–XXI sto-littia.* [Priority trends in idiophone performance at the turn of the 20th–21st centuries]. Kyiv.
10. Zhang, Jinqiu. (2024). *Instrumentalnyi kontsert vid baroko do klasytsyzmu: shliakhy modyfikatsii zhanru.* [The instrumental concerto from Baroque to Classicism: ways of genre modi-fication]. Kyiv.
11. Shenko I. (2025). *Tembroobrazna semantyka udarnykh instrumentiv u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv XX – pochatku XXI stolittia.* [Timbral-figurative semantics of percussion instruments in the works of Ukrainian composers of the 20th – early 21st centuries]. Kyiv.
12. Ship, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu.* [Musical form: from sound to style: textbook]. Kyiv.
13. Official website of Emmanuel Séjourné. Biography.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ВАСЬКО Андрій Богданович – викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності (ударні інструменти) факультету музичного мистецтва та хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: історія музичної освіти, професійне виконавство на ударних інструментах, регіональні виконавські школи.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

VASKO Andrii Bohdanovych – Lecturer at the Department of Instrumental Performance Mastery (Percussion Instruments) Faculty of Musical Arts and Choreography Kyiv BorysGrinchenko Metropolitan University.

Circle of scientific interests: history of music education, professional percussion performance, regional performance schools.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2026 р.