

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів

ЦИХНЕНКО Аліна Юріївна

**ОРИГІНАЛЬНА МУЗИКА ДЛЯ ЦИМБАЛІВ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Цимбали
Магістерське дослідження

Науковий керівник – Корчинська Б. М.

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач

кафедри народних інструментів

Рецензент – Олексів Я.В.

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ЕВОЛЮЦІЯ ЦИМБАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	8
1.1. Виконавські школи: традиції та сучасність.....	8
1.2. Цимбали у творчості українських композиторів ХХ століття.....	14
1.3. Синергія виконавської та композиторської творчості у еволюції оригінального репертуару для цимбал.....	18
Висновки до Розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2 СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЦИМБАЛЬНА МУЗИКА: КОМПОЗИТОРИ, СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	24
2.1. Українські композитори ХХІ століття та їхній внесок у розвиток цимбального мистецтва.....	24
2.2. Виконавський аналіз вибраних творів для цимбал українських композиторів ХХІ століття.....	34
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46
ДОДАТКИ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Цимбали є одним із найдавніших українських народних інструментів, що пройшов складний шлях розвитку від традиційного фольклорного виконавства до активного залучення в академічну музику. Попри глибокі історичні корені, їхній професійний композиторський репертуар почав формуватися лише у XX столітті, що зумовлює необхідність ґрунтовного дослідження цього процесу.

Вивчення оригінальної музики для цимбалів українських композиторів XXI століття є важливим як для розширення знань про національну музичну спадщину, так й для осмислення загальних тенденцій розвитку виконавського та композиторського мистецтва. Сучасні українські автори все частіше звертаються до цього інструмента, експериментуючи з його тембровими можливостями, фактурою та жанровими формами, що свідчить про актуальність проблеми не лише в історичному, а й у художньо-практичному контексті.

Дослідження еволюції репертуару для цимбалів дозволяє простежити процеси трансформації виконавських традицій, синтезу фольклорних і академічних принципів, а також розширення виражальних засобів інструмента. Водночас аналіз жанрово-стильових особливостей сучасної цимбальної музики дає змогу визначити перспективи її подальшого розвитку.

Таким чином, систематизація знань про оригінальну музику для цимбалів, виявлення закономірностей її становлення та розглядування взаємозв'язків між виконавськими та композиторськими підходами сприяє як збагаченню музикознавчої науки, так і розвитку цимбального виконавства в Україні.

Метою дослідження є виявлення особливостей формування та розвитку оригінального репертуару для цимбалів в українській музиці XXI

століття.

Поставлена мета вимагає вирішення ряду дослідницьких **задач**:

1. Проаналізувати виконавські школи та традиції гри на цимбалах, простеживши їхній історичний розвиток та сучасний стан.
2. Визначити роль цимбалів у професійній композиторській творчості, дослідити основні тенденції їхнього застосування в академічній музиці.
3. Окреслити процес становлення оригінального репертуару для цимбалів у XX столітті, простеживши особливості його еволюції.
4. Проаналізувати внесок українських композиторів XX століття у розвиток цимбальної музики, визначити їхні творчі підходи та специфіку трактування інструмента.
5. Дослідити синергію виконавської та композиторської творчості, простеживши взаємодію між інструменталістами та авторами у формуванні репертуару.
6. Визначити особливості жанрово-стильового розмаїття сучасної цимбальної музики, охарактеризувавши основні вектори її розвитку.
7. Розглянути творчість українських композиторів XXI століття (на матеріалі обраних для дослідження творів), простежити їх внесок у збагачення оригінального репертуару для цимбал.
8. Проаналізувати структурно-драматургічні особливості вибраних творів для цимбал, виокремити виконавські труднощі та особливості інтерпретації.

Об'єкт дослідження – цимбали у творчості українських композиторів XXI ст.

Предмет дослідження – жанрово-стильові, структурно-драматургічні та виконавські особливості оригінального репертуару для цимбалів в українській академічній музиці XXI століття.

Матеріал дослідження включає ноти та аудіо-, відеозаписи оригінальних творів для цимбал, а саме: В. Дмитренко Сюїта «Споконвічні

пейзажі» для цимбалів соло (2005), О. Рибак «Карпатська сюїта» для цимбалів соло (2012), В. Івоніна Цикл з двох п'єс «Відчуття сьогодення» («Спогади», «Внутрішні переживання») (2023).

Методологічну основу магістерського дослідження становлять фундаментальні принципи музикознавчого аналізу, що ґрунтуються на історичному, жанрово-стильовому та виконавському підходах до вивчення музичних явищ. У дослідженні використано концепції, які стосуються еволюції музичних жанрів, інструментознавства, інтерпретації та композиторської техніки, що дозволяє комплексно охопити питання розвитку оригінального репертуару для цимбалів.

Для досягнення поставленої мети та вирішення дослідницьких завдань застосовано такі методи:

1. *Історико-музикознавчий метод* – для аналізу становлення та розвитку цимбального мистецтва, а також визначення місця цимбалів у професійній українській музиці ХХ–ХХІ століття.
2. *Жанрово-стильовий аналіз* – для виявлення специфіки жанрової та стилістичної палітри творів для цимбалів.
3. *Аналіз музичних творів* – для дослідження структурно-драматургічних та фактурно-артикуляційних особливостей оригінального репертуару.
4. *Порівняльний метод* – для зіставлення особливостей трактування цимбалів у творчості різних композиторів.
5. *Виконавський аналіз* – для виявлення специфічних технічних та художніх завдань, що постають перед інтерпретаторами.
6. *Системний підхід* – для інтеграції різних аспектів розвитку оригінальної музики для цимбалів у єдину цілісну картину.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці з музикознавства, інструментознавства, теорії виконавства та композиторської творчості. Зокрема, дослідження ґрунтується на працях, присвячених:

- *розвитку цимбального мистецтва* (Т. Баран [1–9], І. Брухаль [11], Р. Ватаманюк [12], М. Давидов [16–17], Б. Котюк [26], М. Кужба [30], Т. Матлюк [32], О. Незовибатько [38], В. Овчарчин [39] та ін.);
- *історії та еволюції виконавських шкіл* (О. Берегова [10], В. Заєць [19], В. Зеленюк [20], М. Кужба [28, 30, 31], С. Мельничук [37] та ін.);
- *жанрово-стильовим особливостям української академічної музики XX–XXI століття* (О. Козаренко [22], О. Костенко [25], К. Штрифанова [51] та ін.);
- *взаємодії композиторської та виконавської практики* (М. Кужба [29], С. Мельничук [36–37], І. Теуту [45], О. Юрченко [54] та ін.);
- *виконавству на цимбалах* (Ю. Гулянич [14], М. Кужба [30], О. Юрченко [53] та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає у системному аналізі оригінального репертуару для цимбалів в українській академічній музиці XXI століття, дослідженні взаємозв'язку виконавської та композиторської творчості у розвитку цимбального мистецтва та розширенні уявлень про сучасні тенденції використання цимбалів у професійній композиторській практиці.

Структура магістерського дослідження. складається зі вступу, основної частини з двох розділів, висновків, додатків та списку використаних джерел.

Перший розділ присвячений історичному розвитку виконавських традицій гри на цимбалах, їхньому місцю в українській музичній культурі та композиторській творчості та аналізу еволюції оригінального репертуару для цимбалів у XX столітті, зокрема його жанрово-стильовим особливостям та взаємозв'язку виконавської і композиторської практики.

Другий розділ досліджує жанрово-стильове розмаїття сучасної цимбальної музики, а також структурно-драматургічні та виконавські особливості вибраних творів XXI століття.

У висновках узагальнено результати дослідження, окреслено його перспективи.

У додатках додані фото та нотні матеріали, що ілюструють аналітичну частину.

Список використаних джерел складається з 57 позицій та містить наукові праці, нотні видання та інші матеріали, що використовувалися під час дослідження. Загальна кількість сторінок – 57, з них основного тексту – 44 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ЕВОЛЮЦІЯ ЦИМБАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1. Виконавські школи: традиції та сучасність

Цимбали займають вагоме місце в історії та сучасності української музичної культури, будучи одним із найхарактерніших інструментів традиційного музикування. Здавна вони були невід'ємною складовою народного побуту, зокрема святкових та обрядових дійств. Проте впродовж ХХ–ХХІ століть цимбали поступово перейшли з суто фольклорної сфери у професійну, перетворившись на повноцінний академічний інструмент завдяки формуванню виконавських традицій і шкіл.

Історично виконавська практика гри на цимбалах формувалася переважно в межах усної традиції – через безпосередню передачу знань і технічних навичок від досвідченого музиканта до учня. Такий тип навчання забезпечував збереження автентичності, індивідуалізму та локальної виконавської манери, яка визначалася регіональними особливостями, особистими естетичними вподобаннями та педагогічним підходом наставника. Водночас у сучасних реаліях необхідно враховувати постійне співіснування двох моделей цимбального музикування – фольклорної та академічної. Це співіснування проявляється на рівні виконавської техніки, жанрової палітри й навіть композиторської творчості.

Як слушно зауважує М. Кужба: «Кожна національна школа виконавства на цимбалах має свої традиції та особливості, які ми, як слухачі, можемо почути та визначити, хоча б опосередковано маючи слуховий досвід тієї чи іншої національної музичної культури» [29, с. 26]. Виходячи з цього, можна стверджувати, що фольклорні засади українського цимбального мистецтва не лише не суперечать академічним

тенденціям, а навпаки – слугують живим джерелом художнього збагачення й ідентичності.

У цьому дослідженні увагу зосереджено насамперед на розвитку українських цимбальних виконавських шкіл. Їхню загальну еволюцію широко висвітлено в монографії О. Незовибатька «Українські цимбали» та численних працях Т. Барана, що стали вагомим джерелом для сучасних наукових і виконавських студій.

О. Незовибатько фіксує перші документальні згадки про цимбали на території України датуються XVI століттям [38, с. 5]. Цей факт засвідчує як глибоку історичну укоріненість інструмента в українському культурному середовищі, так і його належність до ширшого європейського контексту розвитку щипково-ударних інструментів.

Упродовж тривалого історичного періоду в Україні сформувалися самобутні регіональні виконавські школи, що мали власні характерні риси у техніці гри, підборі репертуару та навіть у конструкції самих інструментів. Ці локальні традиції, попри їхню розмаїтість, стали основою формування національної школи гри на цимбалах, яка й нині зберігає регіональні маркери у професійному виконавстві.

Серед найбільш відомих осередків регіонального цимбального музикування чільне місце посідає Гуцульщина. Тут цимбали традиційно супроводжували весільні обряди та народні свята, набуваючи сакрального й ритуального значення. Переважна більшість дослідників (зокрема Г. Хоткевич, Н. Супрун, М. Хай, Б. Котюк, П. Дрозда та ін.) одностайні в оцінках визначної ролі цимбалів у музичному житті Гуцульщини.

Ще одним важливим регіоном, де сформувалася власна виконавська традиція, є Бойківщина. Хоча наукових досліджень, присвячених бойківській школі, значно менше, ніж щодо гуцульської, архівні та польові матеріали свідчать про наявність локальних традицій гри на цимбалах у цьому регіоні. Серед визначних постатей, які сприяли розвитку й популяризації цимбального мистецтва на Бойківщині, варто згадати

Михайла Мушку – уродженця бойківського села, чия виконавська діяльність залишила помітний слід у регіональному культурному ландшафті.

На Поділлі також існує специфічна форма цимбального виконавства, хоча інформації про подільську школу гри збережено небагато, згадки про використання цимбалів у складі народних ансамблів засвідчують її реальне існування та функціонування в культурному просторі регіону.

Значне посилення ролі цимбалів у професійному музичному просторі України припадає на кінець XIX – початок XX століття. Саме в цей період спостерігається поступове залучення інструмента до складу оркестрів народних інструментів, капел бандуристів, а згодом – і симфонічних оркестрів. Цей процес зумовив нові вимоги до виконавців – зокрема потребу у володінні нотною грамотою, високому рівні технічної підготовки та здатності до ансамблевої взаємодії. Цимбалісти мусили не лише зберігати автентичність традиційного звучання, а й адаптувати його до умов академічного музикування.

Вагомим етапом у становленні академічної школи гри на цимбалах стало впровадження в 1960-х роках у педагогічну й концертну практику хроматичних концертних цимбалів системи Й. Шунди. І тут варто зауважити про непересічний вплив угорської культури на розвиток українського цимбального виконавства. Як зазначає М. Кужба, саме в Угорщині з'явилася модернізована модель концертних цимбалів Й. Шунди, а Г. Аллага розробив першу чотиритомну школу гри на інструменті. Науковець вважає, що саме Угорщина «починаючи з кінця XIX ст. і донині, плекає цимбальне виконавство та дала світу багато талановитих і визначних митців цимбалізму» [29, с. 27].

Концертні цимбали Й. Шунди вирізняються розширеним діапазоном і модернізованою конструкцією, що надало виконавцям нові технічні й художні можливості. Зокрема, завдяки цим нововведенням композитори (Є. Станкович, В. Шумейко, В. Зубицький та багато ін.) почали активно

створювати композиції, спеціально написані для таких цимбалів. Це істотно розширило репертуар, вивело інструмент за межі фольклорної традиції та сприяло входженню цимбалів в академічний контекст.

У межах сучасної Української держави цимбальне мистецтво розвивається у форматі кількох регіональних центрів. Ці осередки мають власну динаміку розвитку, яку Т. Баран характеризує так: «Кожен із цих регіональних осередків розвивається за законами аперцепції, бо існує на основі причетності чи спорідненості до попередньо набутих навичок та освоєних цінностей, які трактуються як еталонні» [6, с. 193]. Це твердження дозволяє говорити про спадкоємність у розвитку виконавських традицій, що поєднує минуле з новітніми тенденціями, актуалізуючи локальні особливості як джерело професіоналізації.

Однак, очевидно, що ці процеси не відбуваються самі по собі – рушіями еволюції цимбального мистецтва є непересічні творчі особистості. Серед багатьох із них Т. Баран окремо виділяє роль Леоніда Григоровича Гайдамаки (1898–1991). Науковець зазначає, що саме він започаткував фахове цимбальне шкільництво в Україні, що згодом охопило такі культурні центри, як Харків, Київ і Львів. Його послідовники – зокрема О. Незовибатько та Г. Казаков – продовжили цю справу, поширюючи професійні стандарти навчання гри на цимбалах [6, с. 193]. Отже, початок інституціоналізації цимбального виконавства в Україні безпосередньо пов'язаний із харківською школою.

У подальші десятиліття провідними центрами цимбальної підготовки стали Київ і Харків. Як зазначає Т. Баран: «Сьогодні можна з докладною аргументацією констатувати, що Київська та Харківська цимбальні школи зайняли вагомую позицію в північно-східних регіонах України. Але на Правобережжі поступово формується ще із десятків перспективних осередків, що закладають підвалини цимбального професіоналізму в Україні – від початкового шкільництва до вищої школи та концертного виконавства» [6, с. 197]. Відповідно можна стверджувати, що регіональна

структура цимбального мистецтва дедалі більше ускладнюється та розгалужується, набуваючи рис стійкої освітньо-художньої мережі.

Згідно з твердженням М. Кужби, «професіоналізація українського цимбального виконавства активно підтримується на міжнародному рівні» [29, с. 24]. Це свідчить про те, що розвиток української цимбальної школи та виконавської майстерності не є ізольованим процесом, а отримує значну підтримку від міжнародної спільноти. Така активна підтримка, як зазначає автор, проявляється у різних формах – включаючи участь українських музикантів у міжнародних фестивалях, обмін досвідом, а також співпрацю з іноземними колегами та освітніми інституціями [29, с. 24].

М. Кужба особливо підкреслює, що з 1990-х років важливу роль у цьому процесі відіграють міжнародні конкурси високого рівня. Як конкретні приклади автор наводить Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича, що проводиться в Харкові (Україна), – значущу подію для розвитку та популяризації українського народного інструментарію, зокрема й цимбалів [29, с. 24].

Також згадується конкурс молодих виконавців «Єужен Кока», що відбувається в Кишиневі (Молдова), який свідчить про залучення молодих українських цимбалістів до міжнародних змагань і сприяє їх професійному зростанню. Окрім цього, М. Кужба відзначає важливу роль заходів Світової асоціації цимбалістів, що вказує на існування глобальної мережі фахівців та ентузіастів, які сприяють розвитку та популяризації цимбалів у світі, що безпосередньо впливає й на українське виконавство [29, с. 24].

Сучасний стан цимбального виконавства в Україні демонструє яскравий приклад гармонійного поєднання традиційної спадщини з інноваційними підходами в освітньому процесі й концертній практиці.

Провідними осередками цього процесу залишаються Київська, Львівська та Харківська школи, які сформувалися ще в другій половині XX століття, а нині виступають еталонними моделями для регіональних шкіл.

Навчання гри на цимбалах здійснюється в широкій мережі музичних шкіл, коледжів та вищих мистецьких закладів у різних регіонах України – зокрема в Києві, Рівному, Тернополі, на Прикарпатті, Буковині й Львівщині. В усіх цих осередках формується нове покоління виконавців, які активно включаються в процеси розвитку національного музичного простору.

Варто зауважити, що під терміном «виконавська школа» в даному контексті мається на увазі не лише формалізована навчальна інституція, а сукупність педагогічних методів, виконавських підходів, а також учнівських колективів, які сформувалися навколо провідних педагогів. Кожен педагог формує власну філософію навчання, орієнтовану на цілісний розвиток музиканта-цимбаліста, здатного адаптуватися до різних жанрів і виконавських завдань. Але попри свої відмінності, усі школи становлять єдине поле національної виконавської традиції.

Усі виконавські цимбальні школи України активно взаємодіють, і загалом прослідковується тенденція до уніфікації певних виконавських підходів і розширення жанрових меж. У сучасному мистецько-освітньому просторі виконавські школи зберігають зв'язок із традиційною основою, але водночас активно впроваджують інноваційні підходи, спрямовані на вдосконалення технічної майстерності, розширення репертуару та використання сучасних навчальних засобів. Проте, за переконанням багатьох виконавців-практиків, надмірна модернізація процесу навчання може зумовити уніфікацію виконавської манери та втрату стилістичної ідентичності.

Таким чином, сучасні українські виконавські школи гри на цимбалах становлять складну, багаторівневу систему, яка органічно поєднує історичну спадщину, регіональні особливості, академічну школу й індивідуальні творчі пошуки. У своїй сукупності вони забезпечують поступовий, але неухильний розвиток національного цимбального

мистецтва, що набуває дедалі вагомішого місця як у вітчизняному, так і міжнародному культурному просторі.

1.2. Цимбали у творчості українських композиторів XX століття

XX століття стало одним із ключових етапів розвитку української музичної культури, позначеним активною інтеграцією національних елементів у професійне мистецтво. Одним із характерних проявів цього процесу було звернення українських композиторів до багатих можливостей народних інструментів, зокрема цимбалів. Їхнє унікальне темброве забарвлення, широкий динамічний діапазон і віртуозний потенціал зумовили посилений інтерес до цього інструмента в українській композиторській практиці минулого століття.

В зазначений період цимбали використовувалися не лише як засіб стилізації фольклорного матеріалу чи оркестрового ефекту, а й набули повноцінного статусу сольного та ансамблевого інструмента. Це засвідчує прагнення композиторів вивести інструмент за межі фольклорного контексту й інтегрувати його в систему академічного музикування.

Розвиток української музики упродовж XX століття відбувався в контексті численних стильових течій – від модернізму й неофольклоризму до постмодернізму. У кожному з цих напрямів використання народних інструментів, зокрема цимбалів, набувало специфічних функцій, що визначалися не лише особистим стилем композитора, а й ширшими естетичними орієнтирами доби.

У світовій практиці виконавства на цимбалах системи Шунди, за спостереженнями О. Юрченко, склалися три основні стильові напрями: традиційний, академічний і неакадемічний [54, с. 86].

Аналогічні тенденції простежуються і в українському контексті, що свідчить про включення національного мистецтва у глобальний виконавський процес.

Для унаочнення цієї тенденції наведемо стислий перелік творів українських композиторів, написаних для цимбалів. Звісно, що він не є вичерпним і складається з опусів, що користуються активним попитом у сучасній виконавській практиці.

Таблиця 1

Перелік творів українських авторів, написаних для цимбалів у XX столітті

Композитор	Назва твору
Фольклорний напрям	
А. Гайдено	Триптих для цимбалів
В. Попадюк	Фантазія на гуцульські народні теми
С. Кошнірук	«Гуцулка» для цимбал з оркестром
Академічний напрям	
Л. Донник	Слобожанська фантазія № 1 для цимбалів соло
М. Стецюн	Рапсодія для цимбал
Б. Котюк	Рапсодія № 1 для цимбалів соло
А. Гайдено	Концерт-рапсодія для цимбал «Циганіада»
Л. Донник	Соната-епітафія для цимбалів з фортепіано на присвяту пам'яті Гната Хоткевича
Д. Задор	Концерт для цимбалів з симфонічним оркестром
І. Гайдено	Концерт для цимбал з оркестром «Сонячне коло»
Неакадемічний напрям	
Аранжувальники, виконавці	Обробки народних пісень та інструментальних творів в джазовому стилі

Аналізуючи перелік творів українських композиторів для цимбалів, створених упродовж XX століття, можна дійти висновку про домінування академічного напрямку. Це свідчить про значну увагу професійних митців до концертних можливостей цимбалів та їх активну інтеграцію в академічну музичну практику.

Твори академічного спрямування представлені такими жанрами, як *концерт* (для цимбалів з оркестром), *рапсодія* (як для цимбалів соло, так і в поєднанні з оркестром), а також *фантазія* (для цимбалів соло). Наявність концертів, зокрема, засвідчує прагнення композиторів розкрити віртуозні та виражальні ресурси інструмента у форматі великої оркестрової форми – що є характерною рисою академічного музичного мислення.

Водночас у переліку наявні й твори фольклорного спрямування, що відображає глибокий зв'язок цимбалів із традиційною народною музикою України. Зокрема, фантазії й обробки народних тем продовжують розкривати цимбали в їхній автентичній іпостасі, водночас інтегруючи інструмент у професійну композиторську практику.

У контексті неакадемічного напрямку нам не вдалося виявити оригінальні авторські твори для цимбал, створені професійними композиторами. Ми наводимо лише узагальнену категорію обробок народних пісень та інструментальних творів у джазовому стилі. Це може свідчити або про меншу кількість оригінальних творів такого спрямування в активному концертному обігу, або про переважання в цій галузі аранжувань та імпровізаційної виконавської практики.

Однак, за слушним зауваженням М. Кужби, неакадемічний напрям є відносно молодим, і його ігнорування унеможливорює створення повного уявлення про «цимбальний всесвіт» [29, с. 73]. Цей напрям характеризується появою «нового для цимбального мистецтва живого жанру – авторських композицій» [29, с. 73], які часто є результатом творчих пошуків самих виконавців або тісної співпраці з композиторами в умовах студійної чи концертної роботи.

На думку науковця показово, що творчість у неакадемічному напрямі наслідує характерну особливість фольклорної традиції – відсутність жорсткої нотної фіксації [29, с. 73]. Це забезпечує більшу свободу в інтерпретації, використанні імпровізаційних елементів і адаптації музичного матеріалу до конкретного виконавського контексту.

Ілюстрацією цього напрямку М. Кужба називає творчу діяльність видатних українських цимбалістів. Зокрема, згадує співпрацю заслуженого артиста України Андрія Войчука з різними сучасними гуртами, зокрема Onuka, «Воплі Відоплясова», Руслана. У цих проєктах, що належать до сфери сучасної популярної музики та етнелектроніки, використовуються саме гуцульські цимбали з їх характерним дзвінком тембром і «гулом» через відсутність глушників, що підкреслює інтеграцію автентичного народного звучання в модерні стилі [29, с. 73].

Іншим прикладом, наведеним М. Кужбою, є творчість заслуженого артиста України Ігоря Брухалія, представника західноукраїнського регіону, у складі ансамблю «BRIO band». Його діяльність у жанрах етноджазу та кросоверу також демонструє потенціал цимбалів у поєднанні фольклорних елементів з імпровізацією і стилістикою джазової та сучасної академічної музики [29, с. 73].

Отже ми можемо зробити висновок про те, що неакадемічний напрям є живою, еволюціонуючою частиною цимбального мистецтва, яка, спираючись на гнучкість фольклорної традиції та творчу активність виконавців, розширює горизонти застосування інструмента в сучасному музичному просторі, відрізняючись від більш формалізованих академічних форм.

Загалом поданий перелік підтверджує спостереження О. Юрченко щодо виокремлення трьох основних стильових напрямів у виконавстві на цимбалах системи Шунди – традиційного (що в цьому контексті відповідає фольклорному), академічного та неакадемічного [54, с. 86]. Це засвідчує, що українське цимбальне мистецтво розвивалося у контексті загальносвітових музичних тенденцій, активно поповнюючись оригінальними творами професійних композиторів, особливо в академічному жанрі. Той факт, що саме ці твори становлять основу сучасного виконавського репертуару, підкреслює їхню художню цінність і значущість для подальшого розвитку українського цимбального мистецтва.

Таким чином, ХХ століття стало періодом активного освоєння цимбалів українськими композиторами. Вони не лише інтегрували цей народний інструмент в академічні жанри, але й розкрили його нові виразні можливості, збагатили репертуар та сприяли утвердженню цимбалів як повноцінного учасника українського музичного процесу. Їхня творчість заклала міцний фундамент для подальшого розвитку цимбального мистецтва в Україні вже у ХХІ столітті.

1.3. Синергія виконавської та композиторської творчості у еволюції оригінального репертуару для цимбал

З позицій сучасного музикознавства еволюція цимбальних виконавських шкіл в Україні постає як складний і багатовекторний процес, у якому традиційні підходи тісно переплітаються з інноваційними пошуками. У цьому контексті особливої ваги набуває творча взаємодія між композиторами й виконавцями: саме в процесі співпраці формується новий інтерпретаційний потенціал інструмента, розширюються його технічні, жанрові та виражальні можливості.

Попри наявність багатих фольклорних витоків і розвиток професійних виконавських шкіл, цимбали протягом тривалого часу відчували дефіцит оригінального репертуару, написаного спеціально для них. Їхній шлях до академічної сцени виявився складнішим порівняно з традиційними інструментами симфонічного оркестру, що позначилося на кількісних та якісних характеристиках відповідного музичного доробку.

Однією з основних причин цього явища, на нашу думку, є стійка історична асоціація цимбалів із народною музикою. Протягом тривалого періоду інструмент розглядався переважно як складова фольклорних

ансамблів, а не як самодостатній концертний інструмент, здатний стати об'єктом пильної композиторської уваги. Унаслідок цього композитори академічного спрямування часто не були достатньо обізнані з технічним потенціалом і специфікою звучання цимбалів, що, можливо, ускладнювало процес написання оригінальних творів.

Відтак, виконавці на концертних цимбалах стикалися з необхідністю звертатися до транскрипцій і аранжувань творів, створених для інших інструментів. Попри те, що ці адаптації дозволяли демонструвати віртуозність і музичну виразність виконавців, вони не завжди повною мірою розкривали унікальні темброві ресурси та характерну техніку гри на цимбалах. Інструмент, призначений для створення особливих акустичних ефектів і специфічної манери звуковидобування, частково втрачав свою ідентичність у таких перекладеннях.

Попри обмежену наявність оригінального академічного репертуару, значну роль у концертній практиці цимбалістів посідали аранжування народних мелодій і перекладення фрагментів творів композиторів-класиків. Ці інтерпретації не були простими адаптаціями, а набували характеру повноцінних творчих актів.

Як слушно зазначає М. Кужба, перекладення для цимбалів системи Й. Шунди не зводиться до механічного перенесення нотного тексту, а становить авторське переосмислення: «Кожного разу авторські аранжування є не просто адаптацією, переінструментуванням, а саме переосмисленням кожного окремого музичного твору із внесенням нових композиторських рішень» [29, с. 27]. Ця думка науковця підкреслює активну творчу позицію виконавця як співтворця музичного тексту.

Сучасні цимбалісти нерідко поєднують у своїй діяльності кілька функцій: виконавця, композитора, аранжувальника та редактора. Як зазначає О. Юрченко, «це може бути або імпровізація в будь-якому жанрі чи стилі, або обробка на народну тему пісні або танцю тієї країни, представником якої він є, або редакція творів світової класики, або власний

твір» [54, с. 90]. Таким чином, сучасний виконавець на цимбалах уже не є виключно інтерпретатором, а виступає як активний співтворець, що розширює межі традиційного уявлення про виконавське мистецтво.

Постійна потреба в оновленні репертуару стимулювала цимбалістів до активної діяльності в галузі аранжування та створення власних композицій. Багато з них виступали своєрідними першопрохідцями, експериментуючи зі звучанням, розширюючи технічні можливості інструмента та надихаючи композиторів до написання оригінальних творів. Завдяки їхній наполегливій праці й творчим пошукам поступово формувався авторський концертний репертуар для цимбалів, хоча проблема нестачі оригінальної музики залишалася актуальною упродовж більшої частини XX століття.

Незважаючи на труднощі, цимбали продовжували утверджуватися як концертний інструмент. Виконавці демонстрували високий рівень майстерності, використовуючи наявний репертуар та активно сприяючи його розширенню. Лише з часом, завдяки зусиллям ентузіастів і зростаючому інтересу композиторів до тембрових і виразних можливостей інструмента, ситуація почала змінюватися. Проте потреба в нових оригінальних творах для концертних цимбалів і досі залишається актуальною умовою подальшого розвитку цього інструмента.

Еволюція авторського репертуару для цимбалів є яскравим прикладом плідної взаємодії між виконавською й композиторською творчістю. Упродовж XX століття, зокрема в Україні, саме ця взаємодія стала визначальним чинником становлення цимбалів як повноцінного академічного інструмента, сприяючи розширенню його технічного потенціалу, виразних засобів і жанрового діапазону.

Перші ініціативи у створенні оригінального репертуару, як правило, належали самим виконавцям. Завдяки глибокому розумінню специфіки інструмента – його будови, звуковидобування та виразальних можливостей – вони надихали композиторів на написання нових творів. Серед

характерних рис цимбального звучання, що привертали увагу митців, – здатність до швидких пасажів, арпеджіо, глісандо, а також широка штрихова палітра: від ніжного піцикато до насиченого тремоло.

Провідні виконавці – зокрема педагоги й концертні музиканти – не лише демонстрували віртуозну техніку на основі обробок народних мелодій чи класичних творів, а й активно співпрацювали з композиторами. Така співпраця охоплювала як консультації щодо технічних особливостей інструмента, так і обговорення виконавських прийомів, а подеколи – безпосередню участь у створенні композицій.

Композитори, у свою чергу, надихнені майстерністю виконавців, дедалі частіше зверталися до цимбалів як до повноцінного художнього засобу. Вони не обмежувалися традиційними техніками гри, а експериментували з новими способами звуковидобування: використанням демпферів, нетипових ударів, нових способів артикуляції. Це сприяло суттєвому збагаченню тембрового ресурсу інструмента.

Таким чином, розвиток оригінального репертуару для цимбалів у XX столітті відбувався внаслідок динамічного й постійного діалогу між виконавцями та композиторами. Перші, розкриваючи нові грані інструмента, надихали на композиторські пошуки; другі, своєю чергою, створюючи нові твори, ставили перед виконавцями нові технічні й художні завдання. Ця взаємодія стала ключовим чинником становлення цимбалів як самобутнього голосу в українській академічній музиці.

Висновки до Розділу 1.

Еволюція цимбального виконавства в Україні упродовж XX століття постає як складний, багатовимірний та динамічний процес, що відображає загальні тенденції розвитку національного музичного мистецтва. Центальною віссю цього процесу став поступовий перехід цимбалів із традиційної фольклорної сфери до академічної концертної практики, що зумовило зміну не лише статусу інструмента, а й самого підходу до його виконавської та композиторської інтерпретації.

Формування професійних національних виконавських шкіл, які спиралися на багатий арсенал регіональних традицій, стало підґрунтям для поступової інституціоналізації цимбального мистецтва. Вирішальну роль у цьому зіграло впровадження хроматичних концертних цимбалів системи Й. Шунди, що суттєво розширило технічні та виразні можливості інструмента. Саме ці технічні нововведення створили умови для якісного зростання виконавської майстерності та сприяли активізації інтересу з боку композиторів.

Аналіз створеного у XX столітті авторського репертуару для цимбалів свідчить про домінування академічного напрямку, який різноманітними жанровими формами. Цей репертуар є свідченням цілеспрямованих зусиль композиторів щодо інтеграції цимбалів у контекст академічної традиції та розширення звичного уявлення про їх функціональну роль. Водночас зберігається і з фольклорними витоками: обробки народних тем і стилізації засвідчують живучість національного культурного коду в нових композиторських формах.

Неакадемічний напрямок, хоч і менш представлений у репертуарі, демонструє перспективність для подальших творчих пошуків, зокрема в галузі імпровізаційної практики, джазових інтерпретацій та авторських аранжувань. Такий вектор розвитку відчиняє двері до міжжанрового діалогу й оновлення художньої мови інструмента.

Особливу цінність у процесі становлення цимбального мистецтва становить продуктивна співпраця між композиторами й виконавцями. Виконавці, володіючи глибоким знанням специфіки інструмента та його технічного потенціалу, часто виступають ініціаторами написання нових творів, консультують композиторів або й самі долучаються до створення цимбальної музики. Композитори, у свою чергу, відповідають на ці виклики творчими експериментами, збагачуючи інструментальний репертуар і водночас ставлячи нові художні та технічні завдання перед виконавцями. Цей діалог виявився надзвичайно плідним, заклавши основи сучасного розуміння цимбалів як універсального виразового засобу.

Таким чином, ХХ століття стало визначальним у процесі перетворення цимбалів із традиційного народного інструмента на повноцінний елемент академічного музичного простору України. Закладені у цей період виконавські, технічні та репертуарні засади не лише забезпечили подальший розвиток інструмента в національному контексті, а й створили передумови для його інтеграції у глобальні художні процеси, відкривши нові перспективи у сфері академічного і кроскультурного музикування.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЦИМБАЛЬНА МУЗИКА: КОМПОЗИТОРИ, СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

2.1. Українські композитори ХХІ століття та їхній внесок у розвиток цимбального мистецтва

Початок ХХІ століття ознаменував динамічний етап у розвитку українського цимбального мистецтва. Цей період вирізняється активною творчістю композиторів, які, спираючись на традиції ХХ століття, сміливо експериментують, упроваджують новітні музичні ідеї та суттєво розширюють виражальні й технічні можливості інструмента. Сучасні українські митці демонструють глибоке розуміння самотньої природи цимбалів, їхньої здатності органічно поєднувати архаїчне, автентичне звучання з актуальними музичними тенденціями.

У перші десятиліття ХХІ століття із власного виконавського досвіду ми спостерігаємо зростання інтересу до цимбалів як повноцінного сольного, ансамблевого й оркестрового інструмента в різних жанрах академічної музики. Композитори звертаються до широкого спектра стилістичних напрямів – від неофольклоризму, який продовжує діалог із народною традицією, до постмодернізму, авангарду та мінімалізму, відкриваючи нові темброві й фактурні барви інструмента. Важливою ознакою цього періоду є надання творам для цимбалів соціально-політичного спрямування як художнього відгуку на буремні події першої чверті ХХІ століття в Україні.

Яскраво ці тенденції ілюструють твори Анатолія та Ігоря Гайденків. Так, концерт для цимбалів з оркестром «Як очевидець» А. Гайденка – знакова композиція, написана спеціально для віртуозного цимбаліста, лауреата міжнародних конкурсів, соліста Національного оркестру народних

інструментів України, заслуженого артиста України Андрія Войчука. Професіоналізм виконавця значною мірою зумовив віртуозний характер концерту, в якому розкрито складні технічні можливості інструмента й виконавця.

Цікавим є задум твору, про який автор розповідає в числених інтерв'ю: спочатку він планувався як п'єса для цимбалів *solo*, проте згодом, на прохання виконавців і організаторів Міжнародного конкурсу імені Гната Хоткевича, було створено другу редакцію – для цимбалів з оркестром. Концерт має узагальнену програмність і виступає як художній відгук на ключові соціально-політичні події в новітній історії України, зокрема Помаранчеву революцію 2004 року, що надає твору глибокого громадянського змісту.

Іншим вагомим зразком цього періоду, що ілюструє активний розвиток академічного цимбального репертуару на початку XXI століття, є Концерт «Сонячне коло» Ігоря Гайдена для цимбалів з оркестром. Композицію створено у 2005 році на замовлення Третього Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича для виконання у фінальному турі.

Сам факт замовлення такого масштабного твору, як концерт для цимбалів з оркестром, організаторами потужного міжнародного фестивалю-конкурсу, свідчить про неабияку актуальність та визнання цимбалів як повноцінного академічного інструмента на найвищому професійному рівні.

Це фактично підтверджує зростаючий інтерес до цимбалів у професійному музичному середовищі та потребу в появі нового, високохудожнього репертуару, здатного розкрити віртуозні та виразні можливості інструмента в контексті симфонізованого звучання. Твір здобув статус обов'язкового в третьому турі конкурсу, що додатково підкреслює його педагогічну й мистецьку цінність як важливого етапу у підготовці та оцінці майстерності молодих цимбалістів.

Цей факт яскраво підтверджує висловлену нами вище думку про важливість популяризації цимбальної музики на всіх рівнях, а також ідею М. Кужби про те, що професіоналізація українського цимбального виконавства, яка активно підтримується на міжнародному рівні (як свідчить проведення таких конкурсів) [29, с. 24], безпосередньо спонукає до появи нових оригінальних творів для інструмента.

Концерт «Сонячне коло» отримав спеціальний приз як найкращий оригінальний твір конкурсу, а також був відзначений на престижному міжнародному фестивалі *Kyiv Music Fest*. Ці нагороди засвідчують високий професійний рівень композиції та її значущість у сучасному цимбальному репертуарі.

Осмислюючи перспективи подальшого розвитку та життєздатності цимбального мистецтва в цілому, М. Кужба вбачає, що «майбутнє цимбального мистецтва напряму залежить від його складників (композиторів, виконавців, педагогів, науковців, майстрів), в якому неакадемічний напрям є рушієм у популяризації та залученні більшої професійної спільноти та простих поціновувачів» [29, с. 76].

Автор слушно підкреслює, що подальший поступ цієї сфери можливий завдяки синергії та взаємодії всіх ключових ланок: композиторів, які створюють новий репертуар; виконавців, що втілюють його в життя, розширюючи технічні та виражальні можливості інструмента; педагогів, відповідальних за підготовку нових поколінь музикантів; науковців, які досліджують історію, теорію й актуальний стан мистецтва; а також майстрів, які забезпечують високоякісний інструментарій. Лише спільні зусилля цих учасників можуть гарантувати сталий розвиток цимбального мистецтва.

Особливе значення в цьому процесі, на думку М. Кужби, має неакадемічний напрям, який він визначає як рушійну силу популяризації та залучення як фахової аудиторії, так і широкого кола слухачів [29, с. 76].

Унікальна роль цього напрямку полягає у здатності виводити цимбали за межі традиційних академічних сцен, інтегруючи інструмент у масові жанри – етноджаз, кросовер, сучасну популярну музику. Такий підхід відкриває інструмент новій аудиторії, яка, можливо, не мала з ним контакту в класичному або фольклорному контексті.

Неакадемічні форми сприяють популяризації інструмента, стимулюючи інтерес до нього як з боку потенційних учнів, так і серед професійних музикантів інших спеціалізацій, які прагнуть співпрацювати або досліджувати цимбали. Завдяки відкритості до експериментів, гнучкості та наслідуванню фольклорної імпровізаційності, неакадемічний напрям виступає важливим механізмом потужного розвитку цимбального мистецтва та забезпечення його активної присутності в сучасному культурному ландшафті.

Молоде покоління українських композиторів також виявляє підвищений інтерес до цимбалів. Їхні експерименти часто передбачають використання розширених технік гри, електроніки, інтеграцію інструмента у мультимедійні проєкти, що відкриває нові звукові горизонти та розширює уявлення про потенціал цимбалів.

Важливим чинником розвитку цимбального мистецтва у XXI столітті є й активна співпраця композиторів із виконавцями. Замовлення нових творів провідними цимбалістами, участь композиторів у майстер-класах і фестивалях сприяють появі якісно оновленого репертуару, який відповідає сучасним виконавським тенденціям та технічному поступу.

Для глибшого розуміння того, як загальні тенденції втілюються в конкретних творах, здійснимо більш детальний аналіз композиторського доробку. Зокрема, розгляд структурно-драматургічних особливостей творів сучасних українських композиторів для цимбалів дає змогу простежити індивідуальні підходи авторів до розкриття виражальних можливостей інструмента й виокремити характерні риси розвитку жанру. У цьому контексті особливий інтерес становлять сюїти В. Дмитренка та О. Рибак, а

також диптих В. Івоніної, аналіз яких унаочнює означені тенденції на практичному рівні.

Сюїта для цимбалів *Споконвічні пейзажі*, створена В. Дмитренком у 2005 році, є програмним циклом, у якому кожна частина втілює певний образ природи, водночас несучи приховану філософську ідею. Розглянемо докладніше драматургію та музичні засоби кожної з чотирьох частин.

1 частина – «Діалог стихій: грім, блискавка, злива» (*Vivo*) – вирізняється динамічним і енергійним характером, що відповідає її програмній назві. Швидкий темп *Vivo* підкреслює бурхливість зображуваних природних явищ. Частина написана у вільній формі, яку умовно можна поділити на три розділи – кожен репрезентує один із зазначених образів: грім, блискавку й зливу (останній інтегрує попередні два).

Образ грому передано за допомогою широкого діапазону інструмента та щільної фактури, що створює відчуття багатоголосся – ніби звучить кілька інструментів одночасно. Використання чистих інтервалів, діатоніки та пентатоніки в обертонах підсилює ефект просторового обсягу й сили стихії. Саме тут уперше з'являється характерна ритмічна формула, яка варіюється впродовж усього циклу, виконуючи функцію драматургічного каркасу.

Образ блискавки втілюється швидкими переборами у блискавично-віртуозному стилі, демонструючи технічні можливості інструмента. Зливу виражає танцювальний, «пружинний» патерн, що асоціюється зі звучанням крапель дощу. Драматургічний розвиток частини побудований на наростанні напруги до кульмінації (власне зливи), після чого настає поступове затухання (див. додаток 1.1).

2 частина – «Перші промінці» (*Rubato*) – є мініатюрою у вільній формі, що контрастно протиставляється попередній частині циклу. Вона позначена ліричним і споглядальним настроєм. Темп *Rubato* надає

ритмічну свободу, що передає ніжність і тендітність перших променів сонця, які пробиваються крізь хмари.

Основним тематичним елементом є співуча мелодія з делікатним акомпанементом. Доречне використання м'яке туше і тремоло для створення ефекту мерехтливого сяйва. Тема частини – романтична, обрамлена гармонічно насиченими, щемними акордами у арпеджованому викладі (див. додаток 1.2).

3 частина – «**Весільний танок Марабу**» (*Allegro*) – повертає до енергійного й святкового настрою, утілюючи атмосферу весільного танцю. На відміну від попередніх частин, ця має чіткі ознаки тричастинної форми.

Яскрава ритмічна тема першого розділу набуває тут гротескових рис. Засвінгований, синкопований ритм створює екзотичну атмосферу, що перегукується з назвою. «Марабу» – це не географічна назва, а назва африканського птаха з родини лелекових, саме це, на нашу думку спонукає композитора використовувати свінгові синкопи, які надають музиці особливого колориту.

У середньому розділі з'являється контрастна лірична тема, що репрезентує любовну лінію драматургії. Тут також кілька разів тонко вкраплюється вже знайома ритмоформула – «примара» єдності всього циклу. У репризі повертається енергія танцю та загальне відчуття свята.

Між третьою і четвертою частинами розміщено лаконічний колористичний фрагмент (стукіт тильною стороною палички по демпферу) – своєрідний мікро інтермецо, що втілює ідею невідворотності часу. Він нагадує про зворотний відлік земного життя, готуючи слухача до змін характеру емоційного забарвлення наступної частини (див. додаток 1.3).

4 частина – «**Смуток за первозданною красою**» (*Tranquillo*) – вирізняється елегійним і меланхолійним настроєм. Частина також має ознаки тричастинної форми. Тематичний матеріал представлений співучою мелодією у супроводі врівноваженого арпеджованого акомпанементу.

Композитор використовує приглушені тембри для посилення емоційної глибини. Навіть тут ритмоформула кілька разів ледь відчутно з'являється, зміцнюючи зв'язок між частинами циклу.

У середньому розділі з'являється активна ритмічна тема з відтінками тривоги. Реприза повертає початкову тему, але акомпанемент виконується прийомом *pizzicato*, що створює ефект поступового танення звуку. Драматургічно ця частина є етапом згасання, залишаючи після себе відчуття світлого смутку та ностальгії за зниклою «первозданною красою» (див. додаток 1.4).

Попри те, що програмні назви частин не містять прямих філософських алюзій, драматургія циклу дозволяє прочитати глибоку метафору життя. Частини уособлюють умовні етапи людського існування: від стихійної молодості (або народження) до ліричних роздумів, святкових моментів і, зрештою, спогадів і згасання.

В. Дмитренко за допомогою багатой палітри виражальних засобів цимбалів майстерно передає відчуття, емоції та «післясмак» кожного з цих етапів, надаючи циклу глибокого змісту, що виходить за межі суто програмної інструментальної музики.

Карпатська сюїта Олексія Рибак (2012р.) для цимбалів соло є програмним циклом, що постає як музична подорож мальовничими Карпатами. Кожна з чотирьох частин сюїти відображає певний образ або подію, характерну для цього колоритного регіону, розкриваючи при цьому широкі виражальні та технічні можливості інструмента.

1 частина – «Ранок над Черемошем» (*Andante rubato*) – створює атмосферу спокійного ранку в Карпатах, виступаючи споглядальною пейзажною замальовкою природи. Темп *Andante rubato* передбачає значну свободу в трактуванні ритму, що асоціюється з плинністю річки Черемош і поступовим пробудженням природи. Частина написана у вільній формі мініатюри. Музичний матеріал включає мелодійні лінії з елементами імітації звуків природи – таких, як шум води та спів птахів. Це реалізується

за допомогою арпеджованих пасажів та м'яких ударів. Композитор використовує цікаве, самобутнє ладове забарвлення, яке надає музиці особливого регіонального колориту. Завершення частини випромінює відчуття теплоти і спокою, що відповідає образу ранку. Драматургічно відбувається поступове розгортання звукової картини пробудженої природи (див. додаток 2.1).

2 частина – «*Гуцульський танок*» (*Allegretto fresco*) – має чітку тричастинну форму. Застосування різноманітних прийомів гри на цимбалах створює ефект звучання цілого ансамблю, імітуючи гру троїстих музик, що підкреслює народний характер цієї частини. Основна тема першого розділу – легка, танцювальна, повітряна. Їй драматургічно протиставляється тема середнього розділу – тяж танцювальна, але суворіша, з виразно «чоловічим» забарвленням; за мелодикою та настроєм вона нагадує рухи танцю аркан (виключно чоловічий танок). Після репризи з'являється віртуозна кода, яка технічно довершує розвиток цієї частини, посилюючи відчуття свята та руху (див. додаток 2.2).

3 частина – «*На полонині*» (*Andante con dolore*) – має ліричний і дещо меланхолійний настрій, втілюючи пейзажну лірику гірських просторів. Темп *Andante con dolore* вказує на повільний рух із вираженням суму або глибокого роздуму. Форма цієї частини – вільно-імпровізаційна. Широке застосування педалізації (використання демпфера) у поєднанні з великим діапазоном інструмента створює відчуття великого простору – ніби передається вид на гірські пейзажі. Музичний матеріал представлений наспівною мелодією, яка передає стан спокою, самотності та величі природи. Драматургічно частина спрямована на заглиблення у стан споглядання та роздумів (див. додаток 2.3).

4 частина – «*Свято у Коломій*» (*Allegro vivo*) – яскрава й святкова, зображує атмосферу народного гуляння. Частина побудована у тричастинній формі. В основі теми першого розділу – танцювальна тема-наспівка з моторним рухом, гострою акцентуацією та пружинною

пульсацією, що створює відчуття нестримного танцю. У середньому розділі з'являється наспівна тема на тлі бурдонного басу. Вона вирізняється виразною ритмікою та колоритними альтераціями, які надають музиці яскравості. Після репризи, як і в другій частині, з'являється віртуозна кода, що складається зі стрімких пасажів і довершує драматургічний розвиток, приводячи твір до кульмінації – апогею святкування (див. додаток 2.4).

Загалом, Карпатська сюїта О. Рибак демонструє глибоке знання композитором специфіки інструменту, вміння поєднувати програмність із виражальними засобами та відчуття національного колориту Карпатського регіону. Її виконання вимагає від цимбаліста високої технічної майстерності й вміння передавати різноманітні настрої та образи, закладені в музиці.

Цикл оригінальних творів для цимбалів соло ***Відчуття сьогодення*** Вероніки Івоніної (2024) відображає інтроспективний та емоційно насичений світ сучасної людини, досліджуючи її внутрішні стани через призму звучання цимбалів.

Перша п'єса циклу, ***Спогади***, характеризується повільним темпом (*Lento*) та відтворює атмосферу глибокої задумливості та занурення у минуле. Твір написаний у двочастинній репризній формі. Структурно він представлений розгорнутою мелодійною лінією з неквапливим розвитком, яка викликає образи минулих подій і переживань. Композиторка застосовує арпеджію та м'які удари, що підкреслюють елегійний характер п'єси. Основна тема має романтичне забарвлення і за своїм мелодико-гармонічним наповненням нагадує фортепіанні ноктюрни. У авторському виконанні ця музика справляє враження фортепіанного звучання, що свідчить про особливості використаної фактури та технічних прийомів. У виконанні досягається чіткий баланс між поступом басової лінії, яка виконує роль конструктивної опори, та виразністю й фактурною насиченістю супроводу. Драматургія п'єси побудована на поступовому розгортанні та емоційному забарвленні спогадів із поверненням до

початкового стану в репризі. Частина є доволі мініатюрною за тривалістю, але глибокою за змістом (див. додаток 3.1).

Назва другої п'єси – **Внутрішні переживання** – прямо вказує на її програмний зміст: відображення складних емоційних станів сучасної людини. Твір також побудований у двочастинній репризній формі. Музика втілює відчуття неспокою та безперервного внутрішнього руху, не зважаючи на темпове позначення $\text{♩}=77$. Основна тема має щемкий, напружений характер, який посилюється завдяки насиченій, динамічній фактурі. Вона безпосередньо передає глибокі емоційні стани та внутрішню напругу. Композиторка майстерно використовує динамічні контрасти, різкі зміни ритму та несподівані гармонічні повороти для посилення відчуття внутрішньої боротьби. У авторському виконанні на фестивалі *Kharkiv Music Fest* ця п'єса прозвучала надзвичайно експресивно, що підкреслює її емоційну насиченість. У другому проведенні теми драматургія спрямована на поступове нарощування емоційної напруги, що веде до розвитку внутрішнього конфлікту. Завершення твору – нестійкий акорд, який символічно підкреслює тривогу перед невизначеністю майбутнього, залишаючи враження відкритості й недомовленості фіналу (див. додаток 3.2).

Аналіз вибраних нами для дослідження творів демонструє різноманіття структурно-драматургічних підходів сучасних українських композиторів у царині цимбальної музики. Вони використовують програмність, сюїтність, контрастність, розвиток мелодичної лінії та темброві можливості інструменту для створення яскравих та емоційно насичених музичних образів, що відображають як навколишній світ, так і внутрішні переживання людини XXI століття.

2.2. Виконавський аналіз вибраних творів для цимбал українських композиторів ХХІ століття

Виконавський аналіз творів сучасних українських композиторів для цимбалів є ключовим для розуміння їхніх художніх намірів та ефективного втілення музичного тексту на сцені. Розглянемо з виконавської точки зору вже згадані твори Віктора Дмитренка, Олексія Рибак та Вероніки Івоніної.

Реалізація художнього задуму сюїти В. Дмитренка *Споконвічні пейзажі* вимагає від виконавця володіння широким спектром специфічних цимбальних технік та прийомів, що дозволяють адекватно втілити програмний зміст і драматургію циклу, проаналізованих вище.

У **першій частині** («*Діалог стихій: грім, блискавка, злива*», *Vivo*) для передачі динамічного та енергійного характеру, що зображує бурхливі природні явища, композитор передбачає моторно дрібне чергування ударів. При цьому в різних розділах використовуються різні види ударів: кісткові удари застосовуються у частині *Vivo (Tempo I)*, підкреслюючи різкість та інтенсивність, тоді як у частині *meno mosso* використовуються передплічні удари, що надають звучанню іншого характеру (див. додаток 1.1).

Друга частина («*Перші промінці*», *Rubato*), з її ліричним та споглядальним настроєм, ставить перед виконавцем завдання створення ніжного, сяючого звучання. Це досягається шляхом вмілого використання демпфера (глушників), що дозволяє контролювати тривалість звучання та створювати ефект «розчинення» звуку, а також м'якого виконання акордових пасажів. Особлива увага приділяється відтворенню басових нот у тактах 4 та 8: для досягнення необхідного оксамитового тембру вимагається специфічний прийом – падіння розслабленої руки із сильним стремлінням в удар, при цьому відбиття руки має бути м'яким та плавним (див. додаток 1.2). У розділі *Lento* реалізується фактурне розшарування: мелодійна лінія виконується лівою пальцячкою з використанням тремоло,

тоді як акомпанемент ведеться правою пальцяткою, що створює тембровий та технічний контраст (див. додаток 1.2.1).

Третя частина («Весільний танок Марабу», *Allegro*), що втілює енергійний та радісний танець, передбачає використання оригінальних виконавських технік. Так, в 11 такті мелодія виконується правою пальцяткою, а ліва пальцятка відбиває ритм, вдаряючи по лівому демпферу цимбалів, що створює ефект перкусійного супроводу та підкреслює синкопований ритм (див. додаток 1.3.1). Тема *Cantabile* у цій частині виконується за допомогою тремоло, надаючи їй наспівності та виразності (див. додаток 1.3.2).

Четверта частина («Смукот за перевозданною красою», *Tranquillo*) вимагає від виконавця створення меланхолійної, задумливої атмосфери. На початку та в кінці твору композитор використовує удари пальцятки по демпферу, що створює специфічний тембр, який у виконавській інтерпретації нагадує стукіт годинника під час хвилини мовчання, підкреслюючи філософський підтекст (див. додаток 1.4). У розділі, позначеному цифрою 1, розкриття теми відбувається прийомом *pizzicato* (щипок струни), а акомпанемент виконується прийомом *slap* (удар великим пальцем по бунті струн), що створює контрастне, дещо сухе звучання (див. додаток 1.4). У розділі під цифрою 2 використовується традиційне виконання пальцятками. У шостій цифрі присутні технічно складні подвійні удари. У восьмій цифрі (*Tempo I*) тема зберігає своє першопочаткове виконання *pizzicato*, але акомпанемент вже виконується пальцятками, що змінює загальну фактуру та тембровий баланс (див. додаток 1.4.1). Композитор передбачає зручне аплікатурне виконання, що сприяє реалізації технічно складних моментів.

Загалом, головна роль виконавця у сюїті *Споконвічні пейзажі* В. Дмитренка зводиться до досягнення оптимального балансу між виконанням мелодії та акомпанементу, майстерного використання демпфера для контролю над звучанням та створення необхідних емоційних

станів, а також культури забарвлення виконавського звуку. Саме через темброву гнучкість та вміння використовувати різноманітні штрихи та прийоми, виконавець здатен повною мірою передати глибокий художній зміст пейзажів природи, закладений композитором у цьому програмному циклі.

Виконання *Карпатської сюїти для цимбалів соло* О. Рибак вимагає від цимбаліста не лише високого рівня технічної майстерності, а й глибокого розуміння художнього змісту та програмної природи твору. Реалізація композиторського задуму передбачає зосередження уваги на низці специфічних виконавських аспектів і подолання потенційних труднощів, що виникають у кожній частині циклу.

Перша частина – «*Ранок над Черемошем*» (*Andante rubato*) – виконавець має зосередитися на створенні спокійної, споглядальної атмосфери ранку. Ключовим є гнучке трактування темпу *rubato*, що дає змогу передати плинність річки й поступове пробудження природи. Надмірна ритмічна точність може завадити створенню відповідного настрою. Важливо досягти делікатного, майже ефірного звучання при імітації звуків природи (шум води, спів птахів) за допомогою м'яких ударів особливо при виконанні арпеджіо. Крім того, слід звертати увагу на інтонування ладових змін (тяжіння нестійких до стійких стуненів). Основні труднощі охоплюють підтримання стабільного делікатного туше впродовж усієї мініатюри, ювелірне використання педалізації та досягнення тембрових нюансів (див. додаток 2.1).

Друга частина – «*Гуцульський танок*» (*Allegretto fresco*) – передбачає виконання основного завдання – майстерне застосування різноманітних прийомів гри в різних комбінаціях. Це передбачає високу координацію рук і здатність миттєво перемикатися між різними типами ударів та штрихів для імітації тембрів троїстих музик. Особливу увагу слід приділити контрасту між легкою, «повітряною» темою першого розділу та темою аркана середнього розділу (див. додаток 2.2.1). Цей контраст

виражається через артикуляцію та динаміку. Основні складнощі – підтримання швидкого темпу *Allegretto fresco* із збереженням легкості виконання, точне відтворення гуцульських ритмів і віртуозних пасажів, а також технічно бездоганне виконання блискучої коди (див. додаток 2.2).

Третя частина – «*На полонині*» (*Andante con dolore*) – тут виконавець має зосереджуватись на передачі ліричного й меланхолійного настрою. Труднощі полягають у точному контролі педалі для створення ефекту «панорами» без надмірного розмивання звуку, а також у досягненні виразного, наспівного тону мелодії в повільному темпі *Andante con dolore*. Імпровізаційна форма потребує глибокого відчуття музичної логіки й уміння вибудовувати драматургію вільно, але послідовно (див. додаток 2.3).

Четверта частина – «*Свято у Коломії*» (*Allegro vivo*) – спрямована на створення колоритної, карпатської атмосфери. Важливим є створення контрасту з наспівною темою середнього розділу, що звучить на тлі бурдонного басу і містить колоритні альтерації. Високої технічної майстерності потребують швидкі, віртуозні пасажі фіналу, які вимагають чіткої артикуляції та технічної впевненості. Загалом виконавець має поєднати віртуозність із емоційною виразністю, передаючи кульмінаційність і відчуття святкового завершення (див. додаток 2.4).

Загалом, виконання *Карпатської сюїти* О. Рибака вимагає від цимбаліста не лише віртуозної техніки, а й тонкого відчуття стилю, вміння оперувати всіма виражальними засобами інструмента (штрихи, динаміка, педалізація, темброві нюанси) та глибокого занурення в художній зміст твору. Подолання виконавських труднощів і увага до інтерпретаційних деталей дають змогу повною мірою розкрити красу й оригінальність композиторського задуму О. Рибака.

Цикл оригінальних творів для цимбалів соло ***Відчуття сьогодення*** В. Івоніної (2024 р.) вимагає від виконавця застосування низки специфічних, зокрема інноваційних технік для адекватного втілення

інтроспективного й емоційно насиченого світу, що відображений у музиці. Оригінальність цього твору значною мірою полягає у використанні техніки гри трьома пальцятками, що виходить за межі традиційного для цимбалів способу гри.

Одночасне застосування двох пальчаток у правій руці дає змогу брати акорди та інтервали, розміщені на правій стороні цимбалів у середньому регістрі від центральної підставки. Виконання таких інтервалів і акордів потребує особливого підходу: звук часто добувається ударом по перетині між бунтами струн (див. додаток 3.1.2) або зі зміщеним кістьовим ударом. Наприклад, під час гри інтервалу малої октави (як-от в 6 такті-інтервал h-a) важливо правильно зміщувати кисть і руку, використовуючи допоміжні рухи корпусу виконавця для уникнення м'язового напруження та досягнення якісного, резонуючого звуку (див. додаток 3.1.1).

Така техніка контрастує зі стандартним ударом по центру бунтів bliще до підставки, що застосовується під час виконання одиночних нот або традиційних пасажів (див. додаток 3.1.3). Постава правої руки має бути гнучкою та вільною, без м'язових затисків, при цьому пальцятки слід тримати впевнено. Важливо вміти керувати відстанню між пальцятками, що нагадує техніку гри на ксилофоні чи маримбі трьома або чотирма паличками. Ефективність виконання значною мірою залежить від активної участі корпусу виконавця.

У першій п'єсі, *Спогади*, хоча техніка гри трьома пальцятками не виділена як основна, загальні принципи, закладені в циклі, використовуються для досягнення її художнього задуму. Виконавець має передати атмосферу задумливості та спокою, застосовуючи м'яке туше, точне арпеджіо та контроль динаміки та балансу компонентів музичної тканини.

У другій п'єсі, *Внутрішні переживання*, композиторка повертається до традиційної техніки гри двома пальцятками. Тут переважає образ неспокою й внутрішнього напруження, попри помірне темпове позначення.

Для реалізації цього характеру застосовується чіткий моторний удар, зокрема кістковий і передплічний. Найважливішим технічним викликом є вибір та послідовне використання зручної аплікатури, що забезпечує безперервний рух секстолей, які формують бурхливу фактуру та підкреслюють щемкий характер основної теми. Драматургічне нарощування емоційної напруги у другому проведенні теми вимагає поступового посилення динаміки та експресивності – як це було продемонстровано у авторському виконанні. Завершення твору нестійким акордом вимагає специфічного виконавського жесту (з елементами акторської гри), який підкреслює його символічне значення (див. додаток 3.2).

Виконавський аналіз творів, що було обрано для дослідження підкреслює важливість не лише технічної майстерності, а й глибокого розуміння композиторського задуму, здатності інтерпретувати емоційний зміст і використовувати темброві можливості цимбалів для створення переконливого художнього образу. Кожен твір вимагає індивідуального підходу, творчої уяви та глибокого емоційного співпереживання.

Висновки до Розділу 1. Українське цимбальне мистецтво на початку ХХІ століття характеризується як етап активного творчого пошуку та розширення меж інструмента, що спирається на здобутки ХХ століття. Сучасні українські композитори демонструють глибоке розуміння природи цимбалів, органічно поєднуючи їхнє автентичне звучання з новітніми музичними ідеями та стилістичними напрямками – від неофольклоризму до постмодернізму, авангарду та мінімалізму. Важливим аспектом цього етапу є також звернення до соціально-політичної тематики, що відображає реалії сьогодення.

Вивчення окремих зразків академічного репертуару, зокрема концертів Анатолія Гайденка («Як очевидець») та Ігоря Гайденка («Сонячне коло»), засвідчує зростання інтересу до цимбалів як повноцінного академічного інструмента. Факт замовлення й включення цих масштабних творів до програм міжнародних конкурсів свідчить про визнання цимбалів на найвищому професійному рівні та підкреслює їхню актуальність. Це відповідає висловленій М. Кужбою думці про важливість популяризації та міжнародної підтримки українського цимбального виконавства як чинника, що стимулює появу нового оригінального репертуару.

Окремо варто відзначити ключову роль неакадемічного напрямку, який, за визначенням М. Кужби, є потужним рушієм популяризації цимбального мистецтва й залучення як професійної спільноти, так і широкої аудиторії. Інтеграція цимбалів у жанри етноджазу, кросоверу та сучасної популярної музики відкриває нові можливості для звучання інструмента та сприяє розширенню його соціальної бази, зберігаючи водночас гнучкість та імпровізаційність, характерні для фольклорної традиції.

Вагомим чинником розвитку є також активність молодого покоління композиторів і плідна синергія між композиторською та виконавською

творчістю. Саме ця взаємодія сприяє появі якісно нового репертуару, що враховує сучасні виконавські тенденції та технічні досягнення.

Виконавський аналіз вибраних творів для цимбалів соло – сюїт Віктора Дмитренка («Споконвічні пейзажі») та Олексія Рибак («Карпатська сюїта»), а також циклу Вероніки Івоніної («Відчуття сьогодення») – дозволяє детально розглянути специфічні техніки та виконавські виклики, що постають перед цимбалістом.

Ці твори демонструють широке використання різноманітних типів ударів (кісткових, передплічних і т.д.), штрихів (*pizzicato*, *slap*), прийомів звуковидобування (удар по перетині струн, використання демпфера/глушників), а також вимагають уміння імітувати звучання інших інструментів (троїсті музики) та застосовувати інноваційні підходи, зокрема гру трьома пальцями.

Показово, що всі згадані композитори – Віктор Дмитренко, Олексій Рибак і Вероніка Івоніна – є також активними виконавцями-цимбалістами. Це має вирішальне значення, адже їхній безпосередній виконавський досвід забезпечує глибоке розуміння інструмента, його технічних і виражальних можливостей.

Саме завдяки поєднанню композиторського й виконавського хисту в одній особі їхні твори не лише є музично оригінальними, а й органічно лягають на інструмент, розкриваючи нові грані цимбалів і ставлячи перед виконавцями завдання, що вимагають як віртуозної техніки, так і глибокої інтерпретації. Їхній внесок сприяє створенню репертуару, який активно використовує специфічні прийоми цимбальної гри й водночас розширює межі виконавської техніки.

Таким чином, сучасна українська цимбальна музика на початку XXI століття розвивається багатовекторно, поєднуючи академічні традиції з неакадемічними пошуками та експериментами молодого покоління композиторів.

Ключовим чинником цього розвитку є активна взаємодія між усіма учасниками музичного процесу, особливо плідне співробітництво композиторів – зокрема тих, хто є також виконавцями, – і цимбалістів. Це забезпечує появу високоякісного оригінального репертуару та сприяє утвердженню цимбалів як важливої складової сучасного українського й світового музичного простору.

ВИСНОВКИ

Еволюція цимбального виконавства в Україні упродовж XX століття постає як складний, багатовимірний і динамічний процес, що відображає загальні тенденції розвитку національного музичного мистецтва. Центральним вектором цього процесу був поступовий перехід цимбалів із фольклорного середовища до академічної концертної практики. Це зумовило зміну не лише статусу інструмента, а й підходів до його композиторської та виконавської інтерпретації.

Формування професійних виконавських шкіл, що базувалися на багатій палітрі регіональних традицій, стало підґрунтям для інституціалізації цимбального мистецтва. Вирішальне значення мало впровадження хроматичних концертних цимбалів системи Й. Шунди, які значно розширили технічні та виражальні можливості інструмента. Це дало поштовх до розвитку виконавської майстерності й зацікавленості композиторів у створенні нового репертуару.

Аналіз музики XX століття показав домінування академічного напрямку, представлення широким жанровим спектром, спрямованим на інтеграцію цимбалів в академічну традицію. Водночас зберігся зв'язок із фольклорними витоками: обробки народних мелодій, стилізації та неофольклорні прийоми підтримують національну ідентичність інструмента.

Неакадемічна сфера, хоч менш представлена, демонструє потенціал для подальших пошуків, зокрема в галузі імпровізації, джазу, авторських аранжувань і кросоверу. Це сприяє міжжанровому діалогу та оновленню художньої мови.

Принципово важливим фактором є співпраця композиторів і виконавців. Виконавці, добре обізнані зі специфікою інструмента, нерідко стають ініціаторами створення нових творів або й самі їх пишуть.

Композитори, у свою чергу, відповідають на виклики творчими експериментами, збагачуючи репертуар і розширюючи технічний потенціал інструмента. Цей діалог сформував нове розуміння цимбалів як універсального виразового засобу.

Таким чином, XX століття стало визначальним для перетворення цимбалів із народного інструмента на повноцінний учасник академічного музичного процесу України. Закладені в цей період технічні, виконавські й репертуарні основи сприяли подальшій інтеграції інструмента в глобальний музичний простір.

Початок XXI століття ознаменував новий етап – динамічний, інноваційний і глибоко емоційний. Сучасний репертуар відзначається стилістичною багатогранністю: продовженням академічних традицій і сміливими експериментами в неакадемічній сфері. Актуальні соціальні теми, зокрема пов'язані з війною й ідентичністю, знаходять своє втілення в нових композиціях.

Ключовим чинником розвитку залишається синергія між усіма учасниками мистецького процесу. Особливо значущою є роль неакадемічного напрямку як механізму популяризації інструмента та розширення аудиторії.

Особливістю сучасної української сцени є постать композитора-виконавця. Брак якісного репертуару в минулі періоди, ймовірно, спонукав багатьох виконавців здобути композиторську освіту, щоб самостійно створювати музику для цимбалів. Завдяки цьому поєднанню твори мають високу ступінь виконавської доцільності, органічності і технічну віртуозність. Вони потребують глибокого володіння технікою, зокрема специфічними ударами, штрихами, педалізацією, а також інноваційною грою трьома пальцями.

Аналіз творчості В. Дмитренка, О. Рибак і В. Івоніної підтверджує, що сучасні українські композитори-виконавці вдало поєднують

програми́сть, контра́стність, мелодизм і темброве розма́їття задля створення емоційно насичених і художньо повноцінних образів.

Таким чином, дослідження дозволило виявити ключові тенденції розвитку оригінальної музики для цимбалів у ХХІ столітті, охарактеризувати жанрово-стильове розмаїття, проаналізувати виконавські аспекти й зробити висновок про активну та стрімку еволюцію українського цимбального мистецтва, зумовлену синергією зусиль композиторів, виконавців та освітніх інституцій. Феномен композиторів-виконавців відіграє провідну роль у цьому процесі, забезпечуючи безперервність традиції й відкриваючи нові перспективи для інструмента в академічному й неакадемічному контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран Т. Вплив народного цимбального професіоналізму у формуванні виконавського процесу на концертних цимбалах системи «Шунда». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць*. Рівне: РДГУ, 2005. Вип. 10. С. 95–101.
2. Баран Т. Географічний аспект ономастики та векторні теорії розповсюдження цимбалоподібних інструментів у світі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2004. Вип. 5. С. 3–8.
3. Баран Т. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи: дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. НАН України, Інст. мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2003. 197 с.
4. Баран Т. Концертні цимбали у світлі сучасної української терміносистеми. *Музикознавчі студії: збірка статей*. Вінниця: Нова книга, 2006. Вип. 11. С. 123–139.
5. Баран Т. Методологія цимбального звукотворення та методичні засади раціоналізації виконавської техніки цимбаліста. *Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX – XXI століть: Міжнародна наук.-практ. конференція*. Київ, 2003. С. 106–112.
6. Баран Т. Особливості й завдання цимбального шкільництва в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 43. С. 188–208.
7. Баран Т. Специфіка звуковидобування на цимбалах та проблеми фіксації штрихів у цимбальній літературі. *Наук. зб. 6-го Світового конгресу цимбалістів*. Львів: Кобзар, 2001. С. 35–41.
8. Баран Т. Українська цимбалознавча термінологія. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 4. С. 85–90.

9. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. Львів: Афіша, 2008. 224 с.
10. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. Музична культура України 20 – 30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 67. С. 132–149.
11. Брухаль І. Завалівський ансамбль цимбалістів – представник традиційного цимбального виконавства Тернопільщини. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру: матеріали конференції*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 277–285.
12. Ватаманюк Р. Різновиди цимбал на теренах Західної України. *Наук. зб. 6-го Світового конгресу цимбалістів*. Львів: Кобзар, 2001. С. 42–44.
13. Гайденок А. Інструментознавство та основи теорії інструментування: підручник. Харків: Майдан, 2010. 156 с.
14. Гулянич Ю. Становлення і розвиток львівської цимбальної школи. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матеріалів наук.-практичної конференції*. Дрогобич: Коло, 2005. С. 57–61.
15. Гулянич Ю. Творчість Богдана Котюка в контексті музичної практики України кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис.... канд. мист.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2011. 20 с.
16. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
17. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 240 с.

18. Дрозда П. «Троїста музика» як різновид автентичного та самодіяльного народно-інструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ, 2008. № 4. С. 27–35.
19. Заєць В. Авторські школи в музичній педагогіці: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Педагогіка і теорія музичного виконавства* / [ред. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 107. С. 221–231.
20. Зеленюк В. Харківська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ, 2005. С. 111–132.
21. Івоніна В. «Відчуття сьогодення». Оригінальні твори для цимбалів соло: нотна збірка. Харків, 2024. 16 с.
22. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
23. Концертні твори для цимбалів: навч. посібник. Харків: ОНМЦПК, 2007. 121 с.
24. Корецька С. Камерний ансамбль народних інструментів Національної філармонії. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ, 2005. С. 333–335.
25. Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. *Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків: Стиль, 2001. Вип. 3. С. 68–78.
26. Котюк Б. Цимбали як атрибутивний компонент семантики гуцульської фольклорної традиції. *Наук. зб. 6-го Світового конгресу цимбалістів*. Львів: Кобзар, 2001. С. 51–53.
27. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодернізму. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Жанр як категорія музичної*

- творчості: зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру [упорядник В. Москаленко]. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
28. Кужба М., Юрченко О. Олена Костенко: фундатор харківської цимбальної школи. *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXII: До 95-річчя кафедри народних інструментів України*. Харків, ХНУМ, 2021. С. 135–150.
 29. Кужба М. Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту... доктор мистецтва. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2023. 102 с.
 30. Кужба М. Цимбали в системі народно-інструментального виконавства України: на пошану Тараса Барана та Олени Костенко. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: збірник матеріалів та тез XV міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 3 грудня 2021 р.)*. Дрогобич: По світ, 2021. С. 93–97.
 31. Кужба М. Цимбальна творчість Олександра Тимофєєва: виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 90–95.
 32. Матлюк Т. Фольклорна традиція українських цимбалістів карпатського регіону. Магістерська робота. Львів, 2024. 50 с.
 33. Мацієвський І. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. Львів, 2000. 26 с.
 34. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 464 с.
 35. Мельничук С. Концертні твори для цимбалів: науково-методичний посібник. Рівне: РДГУ, 2007. 160 с.
 36. Мельничук С. Слобожанський оберіг. Навчально-педагогічний та концертний репертуар цимбаліста. Рівне: Волинські обереги, 2009. 80 с.

- 37.Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри: монографічний посібник. Рівне, 2007. 155 с.
- 38.Незовибатько О. Українські цимбали. Київ: Музична Україна, 1976. 54 с.
- 39.Овчарчин В. Видатні цимбалісти та їх історичний внесок в розвиток і становлення цимбалів в Україні. *Музичне виконавство: наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 18–28.
- 40.Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посібник. Львів: БаК, 2005. 231 с.
- 41.Рябуха Н. Музичний хронотоп як жанрова модель світу (на прикладі української фортепіанної мініатюри ХХ ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: збірн. наук. ст.* Харків: С. А. М., 2010. Вип. 29. С. 344–353.
- 42.Сливка О., Гулянич Ю. Тарас Баран: музикант, педагог-науковець і майстер-винахідник. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. 2021. Вип 44. Том 3. С. 37–43.
- 43.Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. статей*. Київ, 2004. Вип. 40, книга 10. С. 180–190.
- 44.Супрун Н. Цимбали у системі наукових поглядів Гната Хоткевича. *Наук. зб. 6-го Світового конгресу цимбалістів*. Львів, 2001. С. 54–58.
- 45.Теуту І. Транскрипція в українському цимбальному мистецтві: історичний та теоретичний аспекти: автореф. дис.... канд. мист. Київ, 2016. 19 с.
- 46.Хай М. Бойківські цимбали: рудимент автохтонної традиції чи наслідок напливовості? Дрогобич-Трускавець, 2004. Т. 2. С. 319–323.
- 47.Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 512 с.

- 48.Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
- 49.Черкаський Л. Музичні інструменти українського народу. Київ, 2007. 72 с.
- 50.Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційних вимірах (історико-методологічні аспекти): монографія. Київ, 2012. 551 с.
- 51.Штрифанова К. Жанр фантазії у творчості українських композиторів кінця XIX–XX століття. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ, 2005. Вип. 34. С. 146–163.
- 52.Чеботаренко О. Феноменологічні особливості музичного звуку в контексті органологічного підходу. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. № 2 (36). С. 110–120.
- 53.Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України: автореф. дис.... канд. мист. Харків, 2015. 18 с.
- 54.Юрченко О. Стильові напрями сучасного виконавства на цимбалах системи Шунди. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр.* Рівне: Волинські обереги, 2017. С. 85–91.
- 55.Юрченко О. Універсалізм творчої особистості Тараса Барана. *Студії музикознавчі: наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Вип. 32. С. 98–109.
- 56.Юсипчук П. Гуцульські цимбали. *Наук. зб. 6-го Світового конгресу цимбалістів*. Львів: Кобзар, 2001. С. 59–61.
- 57.Яремко Б. Морфологічно-термінологічна характеристика бойківських цимбалів (за даними польових досліджень 1980–1999 рр.): наук. збірка. Львів: Кобзар 2001. С. 62–66.

ДОДАТКИ

Додаток 1

В. Дмитренко. Сюїта для цимбалів «Споконвічні пейзажі» (2005 р.)

"Споконвічні пейзажі"
(сюїта для цимбал)
Частина I
Віктор Паливнич
Діалог стихій:
Vivo **грим, блискавка, злива**

Цимбали

1.1

Частина II
Перші промінці

Rubato

1.2

Lento

simile

1.2.1

Частина III
Весільний танок Марабу

Allegro

giocoso

p

f

1.3

1) Удар паличкою по дерев'яній частині злого демфери

1.3.1

1.3.2

Частина IV Смук за первозданною красою

1.4

1.4.1

О. Рибак. «Карпатська сюїта» для цимбалів соло (2012 р.)

Ранок над Черемошем

Олександр Рибак

Andante rubato

2.1

Тумульський танок

Олександр Рибак

Allegretto fresco ♩=95

2.2



2.2.1

На полонині

Олексій Рибак

Andante con dolore
col legno non tremolo

Two staves of musical notation. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante con dolore' with the instruction 'col legno non tremolo'. The piece includes markings for 'a tempo', 'rit.' (ritardando), and 'a tempo'. The first staff has a forte (sf) dynamic and a piano (p) dynamic. The second staff features a trill and a forte (f) dynamic.

2.3

Свято у Коломиї

Олексій Рибак

Allegro vivo

Two staves of musical notation. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro vivo'. The piece includes markings for 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The first staff has a trill and a forte (f) dynamic. The second staff features a trill and a forte (f) dynamic.

2.4

В. Івоніна. Цикл оригінальних творів для цимбалів соло «Відчуття сьогодні» (2024 р.)

Спогади
для цимбалів соло В. Івоніна

Lento

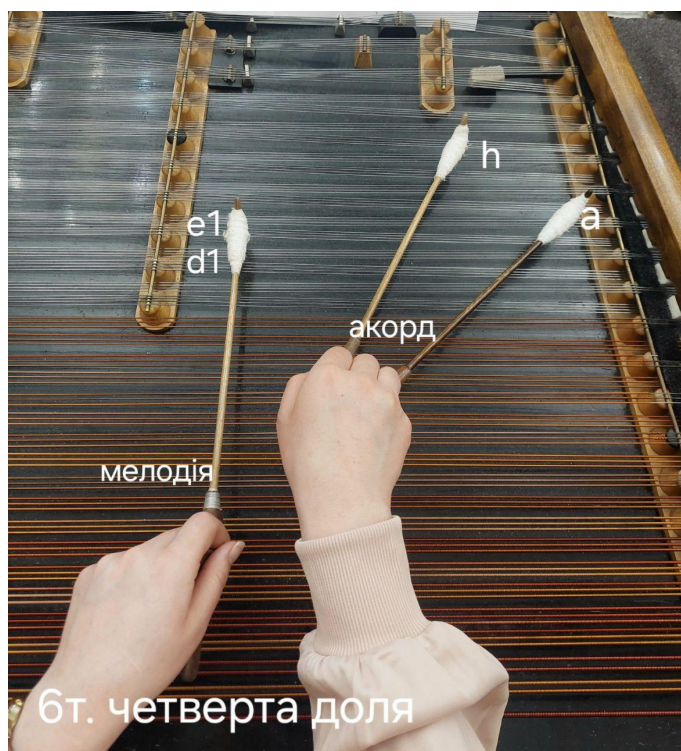
Цимбали

mp

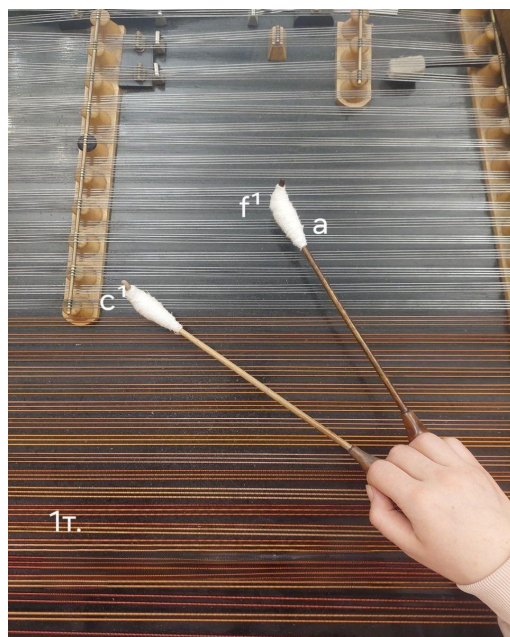
sempre.

p

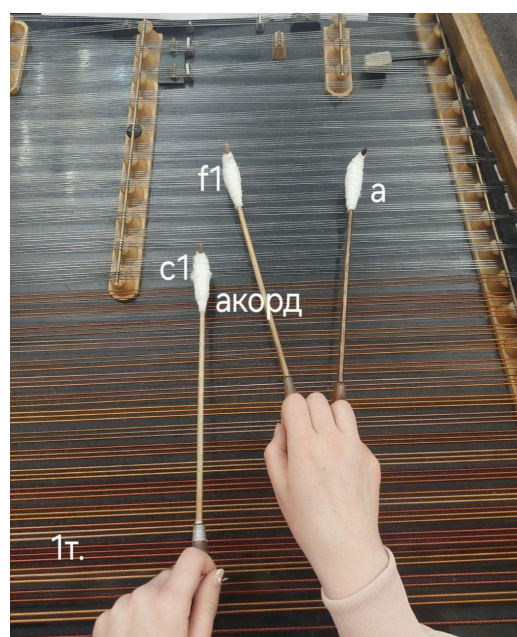
3.1



3.1.1



3.1.2



3.1.3

Внутрішні переживання

для цимбалів соло

В. Івоніна

1 $\text{♩} = 77$

Цимбали

p

6 6 6 6

↓ ————— ↑

2

sempre. 6 6 6 6

3

6 6 6 6

3.2