

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

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 780.616.41:78.03'06

**КУЖБА МИХАЙЛО ДМИТРОВИЧ**

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
**ЦИМБАЛЬНИЙ ВСЕСВІТ:  
СТИЛЬОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ТВОРЧОСТІ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:

**Снедков Ігор Іванович**

заслужений діяч мистецтв України, професор

Науковий консультант:

**Ніколаєвська Юлія Вікторівна**

доктор мистецтвознавства, професор

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



М.Д. Кужба

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Кужба Михайло Дмитрович. Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості.** – Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

Головною ідеєю творчого мистецького проєкту є демонстрація різноманіття стилів та жанрів цимбальної творчості сьогодення на прикладі музичних творів композиторів різних національних шкіл та історичних епох (від бароко до сучасності), що увиразнилось у назві «Цимбальний всесвіт». Всеохопність залучення цимбалів до творчої практики виявлено під час роботи над проєктом крізь призму усіх складових: виконавство, композиторська творчість, жанрово-стильові системи, органологія. Оригінальність та актуальність ідеї розкрита через поєднання творчої та наукової складових – концертів, майстер-класів, воркшопів, конференцій, наукових статей, в яких автор послідовно доводив власну концепцію.

*Творча складова* проєкту представлена концертними програмами, які презентують цимбальне виконавство в різних стильових напрямках та формах. В рамках концерту № 1 «Цимбали та Бароко: Й.С. Бах, А. Вівальді» прозвучали твори обраних композиторів в аранжуванні для цимбалів та струнних із залученням клавесину, органу та арфи. Концерт № 2 «Метафора. Твори сучасних композиторів для цимбалів соло» надали змогу почути оригінальні твори для цимбалів соло композиторів ХХ-ХХІ ст. (Д. Задора, Б. Котюка, І. Якимчука, В. Вілінчука), звучання яких демонструють великі темброво-акустичні та віртуозно-технологічні можливості цимбального виконавства. Концерт № 3 «Фолк-акцент», який є по суті репрезентацією цимбалів як

інструменту традиційного виконавства, вмістив в собі не тільки звичні жанри народного танцювального фольклору (С. Кушнірука, В. Кречуна, С. Крецу, Е. Балоба інших), але і твори сучасних українських композиторів, в музичному матеріалі яких є звернення до фольклорних витоків (А. Гайденка, М. Стецюна, В. Дмитренка, В. Богатирьова інші). Вагомим внеском у цимбальне виконавство є авторські аранжування, представлені у всіх трьох концертах. Так, проєкт презентує сучасне цимбальне мистецтво як відкрите, процесуальне та різностильове.

*Наукове обґрунтування* творчого мистецького проєкту націлено на висвітлення стильових вимірів світового цимбального мистецтва. Звертаючись до окремих питань з історії, теорії та практики виконавства на цимбалах, автор свідомо не обмежується одним видом інструменту, який наразі є репрезентантом українського цимбального професіоналізму – цимбалами системи Шунди – натомість аргументував причини використання інших видів цимбалоподібних інструментів. Цимбальне мистецтво українських митців в цілому є визнаним й займає місце в світовій музичній культурі, про що на сьогодні вже написано ряд різножанрових наукових та публіцистичних досліджень. Основна ідея пропонованого наукового обґрунтування формується навколо питань генезису, будови, різновидів, виконавських та наукових шкіл, жанрової системи сучасного цимбального мистецтва та дослідження стильових напрямів виконавства з виявленням загальних та специфічних його рис. Автор виходить з позицій, що цимбальне виконавство, форми його існування та жанри обумовлені історичним розвитком суспільства, конкретними національними традиціями та тісно пов'язані з творчістю особистостей, які його формують.

*Мета дослідження* – здійснити комплексний аналіз сучасного цимбального мистецтва, його окремих стильових напрямів з позиції специфіки виконавської та композиторської практики.

*Наукова новизна отриманих результатів* полягає у спробі систематизації та аналізу існуючих стильових напрямів цимбального виконавства, з підтвердженням можливості органічного існування в них цимбального тембру, подекуди навіть в неочікуваних творчих поєднаннях, а також – з уведенням у вітчизняне цимбалознавство оригінальних творів сучасних композиторів (О. Тимофєєв, В. Богатирьов, Д. Лазарєв), які проаналізовано вперше.

Практичне значення поданого проєкту полягає у розширенні відомостей про цимбальну творчість на сучасному етапі та напрацюванні специфічних методик аранжування творів за участю цимбалів.

Структура наукового обґрунтування відбиває логіку викладення.

В *Розділі 1* увагу зосереджено на історичних етапах розвитку світового цимбального мистецтва, існуючих різновидах цимбалоподібних інструментів, описі різновидів цимбалів як основи типології українського виконавського мистецтва, напрямках сучасного цимбалознавства, ролі національних шкіл гри на цимбалах та залучення їх до інтеграційних процесів, класифікації жанрової системи цимбальної творчості українських та європейських композиторів для цимбалів системи Шунди. В межах розділу автор звертається до питання аранжування для ансамблевих складів із залученням цимбалів, зокрема, докладно описує досвід аранжування до 1 концерту проєкту («Цимбали і Бароко»), в якому всі оркестрові партії створені автором за допомогою сучасних семплованих бібліотек інструментів для семплера Kontakt в цифровій аудіо станції (секвенсорі) Logic Pro X, в якій також було здійснено зведення та мастеринг аудіо. Доведено, що перекладення для цимбалів системи Шунди може інтерпретуватися не тільки з позиції творчого композиторського процесу, але й з позиції виконавської активної зацікавленості. Кожного разу авторські аранжування є не просто адаптацією, переінструментуванням, а саме

переосмисленням кожного окремого музичного твору із внесенням нових композиторських рішень.

*Розділ 2* присвячено саме аналізу різних стильових векторів цимбального виконавства в сучасному світовому мистецькому просторі, охоплюючи на рівні жанру – від перекладення до авторської імпровізації, на рівні форми – від солюючого інструменту до нестандартних інструментальних складів, на рівні виконавства – від традиції до експериментальності, на рівні виконавської специфіки – від стандартних удару та щипку до розширених цимбалів.

Зокрема, в межах розділу вперше з позиції виконавства проаналізовано цимбальну творчість молдавсько-американського сучасного композитора Олександра Тимофєєва. Представлений аналіз дозволив: 1) здійснити періодизацію (вирізнено два творчих періоди), 2) позначити програмність та концертність характерними принципами композиторського мислення автора («The Flame», «Sincerity», «On Thin Ice» тощо), 3) зацентувати його звернення до природних якостей цимбалів. Виокремлено такі риси цимбальної стилістики як віртуозність, імпровізаційність, метро-ритмічна домінантність та політембровість. З точки зору жанру позначені дві основні категорії – концерту та мініатюри. Відносно інструментального складу вирізнено твори для цимбалів соло (Метафора, Ноктюрн, «Sincerity»), у супроводі фортепіано (Концертна п'єса «Snowstorm», «Lucky Strike»), для інструментального ансамблю (Концертна п'єса «Snowstorm», Балада) та для цимбалів з симфонічним (камерним) оркестром (Концерт). Аргументовано причини зацікавленості О. Тимофєєва українським мелосом та використанням музичного матеріалу двох українських народних пісень «Ой, горе, горе» та «Ой, коли-б той вечір». Виявлено притаманне композиторському мисленню поєднання сучасних метро-ритмів та імпровізаційно-кантиленних побудов як впізнавана риса композиторського стилю митця.

У *Висновках* висвітлені позиції, що надають уявлення про «темброву дуальність» цимбалів як сучасного інструменту. Зокрема їхній універсалізм виявлено при виконанні музики бароко, класицизму та романтизму, залучення у різні інструментальні склади, де вони органічно звучать. Темброва специфіка виявляє унікальність звучання, з неповторним і характерним забарвленням звуку, яке залучається сучасними композиторами та виконавцями у різних стильових напрямках (джаз, фольк-джаз, рок, фольк, кросовер) як репрезентант національного світосприйняття, при чому авторське мислення відбиває сучасний спектр образів, ритмів, інтонацій, презентуючи зустрічний рух національних шкіл в процесі глобалізації.

*Ключові слова:* сучасна цимбальна творчість, цимбальне мистецтво, цимбальне виконавство, стильові напрями виконавства, репертуар для цимбалів, композиторська творчість, цимбальний тембр, українські композитори ХХ-ХХІ ст., національні школи виконавства на цимбалах.

## SUMMARY

**Kuzhba Mykhailo Dmytrovych. Cimbalom universe: stylistic dimensions of the modern creativity.** – Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the degree of the Doctor of Arts (specialty 025 – Musical art, the field of knowledge 02 – Culture and art). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023.

The main idea of the creative art project is to demonstrate the diversity of styles and genres of cimbalom creativity today, using the example of musical compositions by composers of various national schools and historical eras (from baroque to modern times), which was expressed in the name "Cimbalom universe". The comprehensiveness of the involvement of cimbalom in creative practice was revealed during the work on the project through the prism of all components: performance,

compositional creativity, genre-style systems, organology. The originality and relevance of the idea is revealed through the combination of creative and scientific components – concerts, master-classes, workshops, conferences, scientific articles, in which the author consistently proved his own concept.

The *creative component* of the project is represented by concert programs that present cimbalom performance in various stylistic directions and forms. As part of concert No. 1 "Cimbaloms and Baroque: Y.S. Bach, A. Vivaldi" the compositions of the selected composers were performed in an arrangement for cimbaloms and strings with the involvement of the harpsichord, organ and harp. Concert No. 2 "Metaphor. The compositions of modern composers for solo cimbaloms" provided an opportunity to hear original compositions for solo cimbaloms by composers of the 20th-21st centuries (D. Zador, B. Kotyuk, I. Yakymchuk, V. Vilinchuk), the sounding of which demonstrates great timbre-acoustic and virtuoso-technological possibilities of cimbalom performance. Concert No. 3 "Folk accent", which is essentially a representation of cimbaloms as an instrument of traditional performance, contained not only the usual genres of folk dance folklore (S. Kushniruk, V. Krechun, S. Kretsu, E. Baloga, and others), as well as the compositions of modern Ukrainian composers, in the musical material of which there is an appeal to folklore origins (A. Haydenko, M. Stetsyun, V. Dmytrenko, V. Bogatyryov, and others). Author's arrangements, presented in all three concerts, are a significant contribution to cimbalom performance. Thus, the project presents modern cimbalom art as open, procedural and diverse.

The *scientific substantiation* of the creative art project is aimed at highlighting the stylistic dimensions of world cimbalom art. Turning to certain questions from the history, theory and practice of performance on cimbaloms, the author deliberately does not limit himself to one type of instrument, which is currently a representative of Ukrainian cimbalom professionalism – cimbaloms of the Shunda system – instead, he argued the reasons for using other types of cimbalom-like instruments. The cimbalom

art of Ukrainian artists in general is recognized and occupies a place in the world musical culture, about this fact a number of scientific and journalistic studies of various genres have already been written. The main idea of the proposed scientific substantiation is formed around the problems of genesis, structure, varieties, performing and scientific schools, the genre system of modern cimbalom art and the study of stylistic directions of performance with the identification of its general and specific features. The author starts from the position that cimbalom performance, forms of its existence and genres are determined by the historical development of society, specific national traditions and are closely related to the creativity of the individuals who form it.

The *purpose of the study* is to carry out a comprehensive analysis of modern cimbalom art, its separate stylistic directions from the standpoint of the specifics of performing and compositional practice.

The *scientific novelty of the obtained results* consists in an attempt to systematize and analyse the existing stylistic directions of cimbalom performance, with the confirmation of the possibility of the organic existence of cimbalom timbre in them, sometimes even in unexpected creative combinations, as well as in the introduction of original compositions of modern composers (O. Timofeyev, V. Bogatyryov, D. Lazarev) which were analysed for the first time, into the domestic cimbalom studies.

The practical significance of the presented project lies in the expansion of information about cimbalom creativity at the modern stage and the development of specific methods of arranging works with the participation of cimbaloms.

The structure of the scientific substantiation reflects the logic of the presentation.

In *Section 1*, the attention is focused on the historical stages of the development of world cimbalom art, the existing varieties of cimbalom-like instruments, the description of cimbalom varieties as the basis of the typology of Ukrainian performing art, the directions of modern cimbalom studies, the role of national schools of



cimbalom playing and their involvement in integration processes, the classification of the genre system of cimbalom creativity of Ukrainian and European composers for cimbaloms of the Shunda system. Within the section, the author addresses the issue of arranging for ensemble compositions involving cimbaloms, in particular, describes in detail the experience of arranging for the first concert of the project ("Cimbals and Baroque"), in which all orchestral parts were created by the author using modern sampled instrument libraries for the Kontakt sampler in the digital audio station (sequencer) Logic Pro X, in which the mixing and mastering of audio was also carried out. It is proved that the setting for cimbaloms of the Shunda system can be interpreted not only from the standpoint of the creative compositional process, but also from the standpoint of active active interest. Each time, the author's arrangements are not just an adaptation, re-instrumentation, but rather a rethinking of each individual piece of music with the introduction of new compositional solutions.

*Chapter 2* is dedicated to the analysis of various stylistic vectors of cimbalom performance in the modern world artistic space, covering at the level of genre – from setting to author's improvisation, at the level of form – from a solo instrument to non-standard instrumental compositions, at the level of performance – from tradition to experimentalism, at the level of performing specifics – from standard percussion and plucking to expanded cimbaloms.

In particular, the cimbalom creative work of the Moldavian-American contemporary composer Oleksandr Timofeyev has been analysed for the first time from the performance point of view. The presented analysis made it possible to: 1) carry out the periodization (two creative periods are distinguished), 2) mark program and concert nature with the characteristic principles of the author's compositional thinking ("The Flame", "Sincerity", "On Thin Ice", etc.), 3) emphasize his appeal to natural qualities of cimbaloms. Such features of cimbalom stylistics as virtuosity, improvisation, metro-rhythmic dominance and polytimbre quality are singled out.

From the point of view of the genre, two main categories are marked – concert and miniature. Regarding the instrumental composition, there are compositions for solo cimbaloms (Metaphor, Nocturne, "Sincerity"), cimbals accompanied by the piano ("Snowstorm" concert piece, "Lucky Strike"), for instrumental ensemble ("Snowstorm" concert piece, Ballad) and for cimbaloms with symphony (chamber) orchestra (Concert). The reasons for O. Timofeyev's interest in Ukrainian melos and the use of the musical material of two Ukrainian folk songs "Oh, sorrow, sorrow" and "Oh, when that evening" have been given reason to. The combination of modern metro-rhythms and improvisational-cantilena constructions inherent in the composer's thinking has been revealed as a recognizable feature of the artist's compositional style.

The *Conclusions* highlight positions that provide an idea of the "timbre duality" of cimbaloms as a modern instrument. In particular, their universalism is revealed when performing baroque, classicism and romanticism music, involvement in various instrumental compositions, where they sound organically. The timbre specificity reveals the uniqueness of the sound, with a unique and characteristic colouring of the sound, which is involved by modern composers and performers in various stylistic directions (jazz, folk-jazz, rock, folk, crossover) as a representative of the national worldview, while the author's thinking reflects the modern spectrum of images, rhythms, intonations, presenting the oncoming movement of national schools in the process of globalization.

**Key words:** *modern cimbalom creativity, cimbalom art, cimbalom performance, stylistic directions of cimbalom performance, cimbalom repertoire, compositional creativity, cimbalom timbre, Ukrainian composers of the 20th-21st centuries, national schools of cimbalom performance.*

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ</b>	2
<b>ВСТУП</b>	12
<b>РОЗДІЛ 1. МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ СВІТОВОГО ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА</b>	18
1.1. Історичні передумови становлення світового цимбального мистецтва	18
1.2. Сучасний стан світового цимбалізму	23
1.3. Жанрова система української та європейської професійної цимбальної творчості для цимбалів системи Шунди	36
<i>Висновки до Розділу 1</i>	48
<b>РОЗДІЛ 2. СВІТОВА ЦИМБАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ: СТИЛІ, ФОРМИ, ПЕРСОНАЛІЇ</b>	50
2.1. Фольк-акценти в професійній цимбальній творчості	50
2.2. Універсальне та специфічне в творах сучасних композиторів для цимбалів системи Шунди	58
2.3. Цимбальна творчість композитора Олександра Тимофєєва: виконавський аспект	63
2.4. Цимбальне виконавство неакадемічного напрямку: авторський досвід	73
<i>Висновки до Розділу 2</i>	76
<b>ВИСНОВКИ</b>	78
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	80
<b>ДОДАТОК А.</b> Методична розробка спеціального курсу дисципліни за темою творчого мистецького проекту	86
<b>ДОДАТОК Б.</b> Апробація творчого мистецького проекту	98

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Академічне народно-інструментальне мистецтво сьогодення постає невід’ємною частиною музичного мистецтва України та завжди відкрите для інтеграційних процесів та композиторсько-виконавських експериментів. У 2026 році відбудеться 100-літня його річниця, бо саме у Харкові у 1926 році В. Комаренком було створено першу кафедру народних інструментів. За цей період народні інструменти пройшли грандіозний шлях розвитку, вдосконалення, накопичення оригінального та адаптованого репертуару, надбання науково-методичної бази, вийшли на високий рівень концертного виконавства та педагогічної майстерності.

Цимбали – це важлива складова музичної органології, що в культурологічному просторі представлена чисельною кількістю цимбалоподібних інструментів, які широко побудують у країнах Східної та Південно-Східної Європи. Історія цимбалів довга та цікава. Вони по праву вважаються одними з найдавніших в історії людства представником музичного інструментарію і по згадкам дослідників починається ще з часів розквіту культури в країнах Межиріччя. Цимбали є важливою та активною складовою народно-інструментального мистецтва сучасної України. Їх сфера використання має досить широкий жанрово-стильовий спектр – від автентики до професіоналізму, від академічної до неакадемічної музики, від бароко до авангарду тощо. Майже за декілька десятиріч ХХ століття цимбали пройшли шлях від інструменту у складі народного ансамблю до статусу солюючого на академічній сцені. Цей факт має свій відбиток на історії появи та складання репертуару цимбалістів, тобто жанрової системи професійної цимбальної творчості. Дослідженню цимбалів на сьогодні приділяється все більше і більше уваги в різних аспектах: конструкція, різновиди, національні особливості,

традиції, композиторська та виконавська творчість, редагування й видання нот й т.і.

Головною ідеєю пропонованого творчого мистецького проєкту є демонстрація різноманіття стилів та жанрів цимбальної творчості сьогодення на прикладі музичних творів композиторів різних національних шкіл та історичних епох (від бароко до сучасності), що увиразнилось у назві «Цимбальний всесвіт». Всеохопність залучення цимбалів до творчої практики виявлено під час роботи над проєктом крізь призму усіх складових: виконавство, композиторська творчість, жанрово-стильові системи, органологія.

Звертаючись до окремих питань з історії, теорії та практики виконавства на цимбалах, не можна обмежитись одним видом інструменту, який наразі є репрезентантом українського цимбального професіоналізму – цимбалами системи Шунди. Основна ідея пропонованого наукового обґрунтування формується навколо питань генезису, будови, різновидів, виконавських та наукових шкіл, жанрової системи сучасного цимбального мистецтва та дослідження стильових напрямів виконавства з виявленням загальних та специфічних його рис. Ми виходимо з позицій, що цимбальне виконавство, форми його існування та жанри обумовлені історичним розвитком суспільства, конкретними національними традиціями та тісно пов'язані з творчістю особистостей, які його формують.

**Мета** наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – здійснити комплексний аналіз сучасного цимбального мистецтва, його окремих стильових напрямів з позиції специфіки виконавської та композиторської практики.

**Завданнями** дослідження є:

- надати аналіз стану сучасного виконавства на цимбалах на теренах України та світу;

- виявити специфіку функціонування цимбалів в звуковому полі Харкова, України та світу (соло, в ансамблі, з оркестром);
- сформувати «дорожню карту» трьох концертних програм проєкту та надати аналіз окремих творів, задіяних у проєкті;
- сформулювати основні настанови творчості О. Тимофєєва, окремі твори якого вперше аналізуються в українському цимбалознавстві;
- розкрити творчий потенціал творчих особистостей, що вписані в історію світового цимбального виконавства.

**Методологія дослідження та теоретична база.** Питання, які розглядаються в науковому обґрунтуванні, відсилають на різножанрові цимбалознавчі дослідження. В першу чергу, на дослідження з цимбальної органології, історії, теорії виконавства та цимбальної педагогіки (авторства Т. Барана, Ю. Гуляничя, О. Костенко, Б. Котюка, В. Кречуна, С. Мельничука, О. Незовибатька, Д. Попічука, І. Теути, О. Юрченко, Г. Аллагі, В. Геренчар, В. Луце, В. Шунди, І. Тарьяні Тот) та дослідження народно-інструментального виконавства (Є. Бортника, В. Гуцала, М. Давидова, Т. Сідлецької, М. Хая, Г. Хоткевича).

Окрему категорію складають праці історичного та теоретичного музикознавства (дослідження О. Жаркова, Ю. Ніколаєвської, Г. Смаглій, С. Шипа) та дослідження питань категорії стилю (О. Берегова, Ж. Дедусенко, В. Заєць, Є. Йоркіна, О. Катрич, В. Тормахова).

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №5 «Комунікативні виміри сучасного музичного мистецтва». Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування

затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол №3 від 28 жовтня 2021 року).

**Матеріалом** проєкту та наукового обґрунтування обрано корпус творів, що репрезентують цимбальне виконавство в різних стильових напрямках, формах, національних вимірах. Це оригінальні твори для цимбалів соло та цимбалів у супроводі фортепіано/оркестру композиторів ХХ-ХХІ ст. – Д. Задора, Б. Котюка, І. Якимчука, О. Тимофєєва, В. Вілінчука, С. Кушнірука, В. Кречуна, С. Крецу, Е. Балоба, А. Гайдєнка, М. Стецюна, В. Дмитренка, В. Богатирьова – та авторські аранжування для цимбалів і струнних із залученням клавесину, органу та арфи творів Й.С. Баха й А. Вівальді. Автор також здійснив виконавські редакції окремих творів («Фанданго» В. Богатирьова, «Концертна полька» Е. Балоба) та каденційних розділів Рапсодії М. Стецюна.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у спробі систематизації та аналізу існуючих стильових напрямів цимбального виконавства, з підтвердженням можливості органічного існування в них цимбального тембру, подекуди навіть в неочікуваних творчих поєднаннях, а також – з уведенням у вітчизняне цимбалознавство оригінальних творів сучасних композиторів (О. Тимофєєв, В. Богатирьов, Д. Лазарєв), які проаналізовано вперше.

**Практичне значення** поданого проєкту полягає:

- у розширенні відомостей про цимбальну творчість на сучасному етапі й можливості доручення інформації, поданої в дослідженні до дисциплін як основного циклу закладів освіти середньої ланки, так і вибіркового циклу ЗВО;
- напрацюванні специфічних методик аранжування творів за участю цимбалів.

**Апробація** творчого мистецького проєкту відбулася під час концертів, конференцій, майстер-класів, презентацій та у публікаціях<sup>1</sup>. Концертні виступи присвячені окремим стильовим напрямом: музиці Бароко (концерт № 1 «Цимбали та Бароко: Й.С. Бах, А. Вівальді»); сучасні композиції авторів ХХ-ХХІ ст. (концерт № 2 «Метафора. Твори сучасних композиторів для цимбалів соло»), в яких яскраво продемонстровано великі темброво-акустичні та віртуозно-технологічні можливості цимбального виконавства; твори, в музичному матеріалі яких є звернення до фольклорних витоків (концерт № 3 «Фолк-акценти»).

Також апробація проєкту відбувалась під час Zoom-стартапів творчих мистецьких проєктів до Всесвітнього дня науки в ім'я миру та розвитку (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 12/11/2021), організації майстер-класів заслужених артистів України Ігоря Брухаля та Андрія Войчука в межах Першого Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 26/05/2022), проведення семінарського заняття «Педагогічний та концертний репертуар в класі цимбалів: за підсумками I Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко» з підвищення кваліфікації викладачів класу цимбалів мистецьких шкіл Харківської області в рамках «Педагогічної майстерні народників» (ОНМЦПК Харківської області, 02/10/2022). Автор проєкту був спікером та модератором Artist Talk в межах Міжнародної мистецької толоки до 145-річчя Гната Хоткевича за темою «Цимбальний всесвіт (про цимбали в різних стилях творчості)» (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 15/12/2022), провів воркшоп «Цимбальний всесвіт» в межах навчальної дисципліни «Історія виконавства» для здобувачів Харківського

---

<sup>1</sup> Див. Додаток В.



музичного фахового коледжу ім. Б.М. Лятошинського (ХМФК ім. Б.М. Лятошинського 13/05/2023).

Наукова презентація творчого мистецького проєкту відбулась під час виступів на 3 конференціях (міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи», ХНУМ імені І.П. Котляревського, 27-29/11/2021; XV Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть», Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 03/12/2021; Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво. Наука і критика», ХНУМ імені І.П. Котляревського, 13-14 /02/2023). Також автор брав участь у Першому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк, де отримав звання лауреата I премії в номінації «Автори творчих мистецьких проєктів» (25-26/06/2023).

За тематикою творчого мистецького проєкту надруковано 2 статті.

**Структура дослідження.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Додаток А – спеціальний курс «Історія світової цимбальної культури» за матеріалами творчого мистецького проєкту, Додаток В – апробація творчого мистецького проєкту. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 102 сторінки, з них основного тексту – 69 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

### СВІТОВОГО ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

#### 1.1. Історичні передумови становлення світового цимбального мистецтва

На сьогодні питання еволюційних процесів світового цимбального мистецтва в українському цимбалознавстві концентровано зібрані, широко розглянуті та проаналізовані в єдиному підручнику «Цимбали та музичний професіоналізм» вітчизняного дослідника та одного з найвидатніших постатей цимбального мистецтва ХХ–ХХІ століть Тараса Барана. В своїх дослідницьких пошуках він не обмежився одним якимось аспектом, як це в більшості ми зустрічаємо у інших авторів, а підійшов одночасно з позиції історизму, географії та технології, що надало можливості науковцю прослідкувати історичний шлях та систематизувати в шість ономастичних груп велику кількість цимбалоподібних інструментів світу.

Спираючись на запропоновані Т. Бараном дослідницькі матеріали [2, 3], по-перше, констатуємо факт, що цимбали по праву вважаються одним з найдавніших в історії людства представником музичної органології. Перші згадки цимбалоподібних інструментів датовані часів розквіту культури в країнах Межиріччя. Ці перші зображення простих ударних хордофонів, які згадуються у різних роботах дослідників музичної органології (подекуди зображення самого інструменту та процесу гри на ньому дуже різняться в своєму прочитанні), зафіксовано на барельєфі на території прадавньої асирійської столиці Ніневії у верхів'ї гори Тигр біля м. Мосул у Куянджику (Ірак). Як стверджує Т. Баран, незаперечним є перенесення та розвиток традицій давніх культур усього Межиріччя на ґрунті їх спадкоємниці Перської держави. Тому природним є і те,

що асирійські цимбали еволюціонували у перській, а згодом в іранській культурі аж до сьогодні.

Так, в сучасному Ірані ми зустрічаємо іранський сантур, який має 80 почвірних металевих струн, а звукоутворення здійснюється ударом по них дуже тонкими пальцятками. Один із найвідоміших дослідників та виконавців на сантурі Менаше Сассон (Menache Sasson) відкрив світовій цимбальній спільноті в рамках VI Світового конгресу цимбалістів (Львів, 2001) декілька цікавих історичних фактів стосовно іранського інструменту, а головне надав змогу почути його унікальний тембр, характерне ладо-тональне звучання, познайомив з характерними особливостями будови та виконавської специфіки, та наголосив, що вважає сантур перським класичним інструментом (тобто не народним, якими визнані цимбали в багатьох країнах світу свого побутування).

По-друге, історія світового цимбального мистецтва тісно пов'язана і прослідковується через окремі історичні процеси попередників сучасних широкоживаних представників цимбалоподібних інструментів світу. Звичайно, тут ми трохи зупинимося на китайському янгчіні, турецькому кануні, німецькому гакбреті, сучасному далсімері (який розповсюджений в англomовних країнах) та на концертних цимбалах, які є інструментом професіоналізму України та її сусідів (Молдова, Румунія, Угорщина, Словаччина тощо).

Так, для багатьох еволюційних етапів сучасних цимбалоподібних інструментів та процесів розповсюдження їх попередників важливими стали два історичних феномена: торгівельний «Шовковий шлях» (комунікація між Європою та Китаєм через Передню та Середню Азію) та хрестові походи (часи Середньовіччя). Під час перших окрім шовку (з чого і пішла назва) та окрім релігійних війн другого, звичайно відбувалася культурно-мистецька комунікація, яка охоплювала великі географічні простори.

Цікавим стає твердження Т. Барана: «До часу Середньовіччя простежується генеза окремих різновидів цимбалоподібних інструментів, що стали одним з проявів кристалізації ознак самобутніх культур ще в часи формування різних народів, на стадіях формування етносу» [3, с. 21]. На нашу думку, це дещо пояснює визначення та функціонування цимбалоподібних інструментів в багатьох країнах світу як народних інструментів національних музичних культур.

Незважаючи на те, що янгчін уособлює саме одну з таких національних культур, а саме інструмент сучасного Китаю, відомий факт існування спочатку струнно-ударного інструменту чжу (I–II ст.), який деякі дослідники вважають творінням китайської культури. Натомість саме янгчін, який з'явився пізніше, за часи правління династії Мін (1368–1644), нагадує за конструкцією і технікою цимбального виконавства концертні цимбали та в перекладі з китайської, в якій перша частина слова «янг» означає – заморський, найімовірніше є інструментом запозиченим через торгівельний «Шовковий шлях». Але головним для визначення його національної ідентичності, звичайно, стає не факт народження, а саме факт побутування та визнання.

У сучасній Туреччині, незважаючи на те, що основним способом звукоутворення на інструменті є щипок, а не удар, як для більшості сучасних цимбалоподібних інструментів, широко побутує їхній національний різновид – канун (подекуди відомий під назвою «турецьке фортепіано»). До сьогодні немає однієї спільної думки серед турецьких дослідників про генетичне походження кануна. Одна частина з них (М. Газіміхл, В. Яйіларі) вважають, що канун був винаходом турецького вченого Фарабі, а інші (серед яких сучасний виконавець та дослідник Т. Авдогду), що канун є модифікацією прадавнього інструмента, який побутував уздовж вже не раз нами згаданого «Шовкового шляху» на теренах Середньої Азії.

Перед тим як звернемося до сучасних гакбрету, далсімеру та, звісно, цимбалів системи Шунди, згадаємо факт існування до часів Різдва Христового цимбалоподібної цитри – псалтеріону. В свій час цей інструмент використовувався для супроводу хвалебних пісень, основним способом звукоутворення на якому був щипок, і по думці дослідників музичної органології був попередником сучасних цимбалоподібних інструментів. Як наголошує Т. Баран: «Псалтеріон став важливим етапом в еволюції цимбалів, увібравши риси історичних прототипів. Конструктивні ознаки та способи звукотворення псалтеріона згодом лягли в основу розбудованих Й. В. Шундою концертних цимбалів» [3, с. 27]. Існувавши деякий час в різних частинах Європи паралельно з дульцімером, який вже в часи Середньовіччя мав хроматичний стрій та основним способом звукоутворення на якому був удар дерев'яним молоточком (який був обтягнений на кінцівці шкірою), псалтеріон з часом втратив свою популярність. Натомість інструмент, відомий в ті часи як дульцімер, а наразі далсімер активно побутує в англомовних країнах і сьогодні. Той же основний прийом звукоутворення, як удар молоточком по горизонтально розташованій дошці (цитрі), закладено в назву сучасного інструменту германських народів – гакбрет, який був створено саме в Німеччині.

Якщо ж казати про інструмент, який широко побутує в професійній практиці українських музикантів та в концертній практиці музикантів країн-сусідок – концертних цимбалах або цимбалах системи Шунди, то варто зазначити факт його удосконалення та налагодження серійного виробництва в 70-х роках ХІХ ст. угорським майстром Йозефом Венцелом Шундою. Взявши за основу вже існуючий інструмент австро-угорських циганів, Й. Шунда його удосконалив, додавши глушниковий механізм, що уможливило з часом вивести цей інструмент на професійний академічний рівень.

Поставимо цікаві питання: чи завжди інструмент угорського майстра був єдиним інструментом академічної освіти українських музикантів та які види інструментів були розповсюджені на теренах сучасної України?

Почнемо з відповіді на друге питання, і відмітимо, що в різних регіонах України в народному середовищі побутували українські модифікації цимбалоподібних інструментів (за позначенням Т. Барана). При стабільних ознаках, як то трапецієвидна форма, натягнуті бунти металевих струн, основний прийом звукоутворення – удар, відсутність вже нам відомого глушникового механізму, вони вирізнялися між собою в першу чергу конструкцією (ми зустрічаємо не фабричне серійне виготовлення, а майстрові інструменти), строем, назвою та функційним навантаженням партії (відображення традицій окремих географічних регіонів побутування інструментів: лемківські, бойківські, гуцульські тощо), як наслідок, ми говоримо про існування цимбальної стилістики з її відмінними регіональними рисами в українському музичному фольклорі. Звичайно домінантність цимбального народно-інструментального виконавства існувала на західноукраїнських землях, що знову ж таки можна пояснити і їх сусідством з країнами, де розвинуто цимбальне виконавство, і з традиціями саме інструментального автентичного виконавства, на відміну від розповсюдженого вокального в центральному та східному регіонах України.

Стосовно питання існування тільки цимбалів системи Шунди як єдиного інструмента народно-інструментальної академічної освіти, яка в Україні була започаткована з відкриття перших кафедр народних інструментів у мистецьких вишах в 20-х років ХХ ст. у Харкові та Києві (з часом Львів, Одеса, Донецьк), то варто зазначити пошук майстра, засновника київської школи виконавства на цимбалах, науковця (автора першої дисертація з питань цимбального мистецтва та поки що єдиної української Школи гри) Олександра Незовибатька. Плодом його наукових дослідів, поглядів та майстрування, у намаганні вдосконалення та

зведення до ідентичного строю поширених українських модифікацій цимбалоподібних інструментів в одному інструменті світ побачили українські цимбали Незовибатька (або як вказував сам винахідник [21] – українські цимбали нової конструкції). Ним була розроблена сім'я українських цимбалів з діапазоном від звука ля великої октави до звука ре третьої октави: цимбали-прима, цимбали-альт і цимбали-бас, серійне виготовлення яких було налагоджено на Чернігівській музичній фабриці. Цей вид інструменту здебільшого використовувався в ансамблево-оркестровій практиці для супроводу виступів хорових та танцювальних колективів.

Як свідчить історія цимбального мистецтва України, цей вид цимбалів не здобув широкого використання в професійному мистецтві. Цей факт можна пояснити просто – їх малий діапазон, недосконалий глушниковий механізм, обмежена гучність та скупі тембральні можливості в значній мірі поступалися вже існуючим і розповсюдженим на той час угорським інструментам – цимбалам системи Шунди. Однак і зараз в багатьох мистецьких навчальних закладах України на складах або навіть в освітньому процесі ми можемо зустріти винахід українського митця О. Незовибатька.

## **1.2. Сучасний стан світового цимбалізму**

Звичайно до появи вільного доступу до інтернет-ресурсів, який має майже кожна людина ХХІ ст., будь які уявлення, враження та розуміння не так давно, в ХХ ст., ми черпали через доступні інформаційні джерела – в більшості це книги, журнали, телебачення. Як же могли ми, представники мистецької спільноти, дізнаватися про те, що відбувається в світовому мистецькому просторі? Звичайно більш інформативними та корисними на той час – час активного розквіту українського цимбального професіоналізму, для нас постала комунікація під час проведення міжнародних виконавських конкурсів та фестивалів, різних

концертних турне та мистецьких подій. Для вітчизняного цимбального виконавства, починаючи з 90-х рр. ХХ ст. такими стали два високого рівня міжнародні виконавські конкурси – Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Гната Хоткевича (Харків, Україна), Міжнародний конкурс молодих виконавців «Єужен Кока» (Кишинів, Молдова) та проведення конгресів Світовою асоціацією цимбалістів. Завдяки цим музичним івентам зароджувалися нові творчі зв'язки та проєкти, спостерігалися інтеграційні процеси на рівні обміну виконавського досвіду, введення в концертну практику нових видів цимбалоподібних інструментів з іншої національної культури, і як результат, стрімкий розвиток світового цимбального виконавства, зокрема, вітчизняного.

Якщо казати про більш конкретні приклади, то ми можемо згадати творчу дружбу народного артиста України, професора Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Тараса Барана та професора Пекінської центральної консерваторії Лю Юнінг (*Liu Yuening*). Останню зацікавила виконавська школа харизматичного львівського музиканта та цимбали системи Шунди. Декілька іноземних студентів – громадян Китаю згодом закінчили клас професора Тараса Барана, оволодівши майстерністю гри на концертних цимбалах, органічно та віртуозно поєднавши в своєму виконавському стилі різну національну цимбальну стилістику та характерні технологічні прийоми (гра на янгчині та на цимбалах системи Шунди). Зацікавленість в іншому виді цимбалів, в пізнанні їх специфіки та бажанні оволодіння призвели до взаємообміну особистими інструментами представницею Китаю та автора даного наукового обґрунтування, що в майбутньому надало можливість їх цікавого використання в іншій національній площині.

Іншим яскравим прикладом може бути історія професійного становлення одного з найвідоміших сучасних виконавців, вихідця з західної України, лауреата



міжнародних конкурсів, доктора мистецтва Михайла Захарії. Виховуючись на традиціях української народно-виконавської школи, маючи багато високих здобутків на різних конкурсах та концертних сценах, він мав змогу отримати вищу освіту у президента Світової асоціації цимбалістів, найвідомішої жінки-віртуоза сучасності, угорської цимбалістки, професора Академії мистецтв у Банській-Бистриці Вікторії Геренчар (Viktoria Herencsár). Михайло Захарія, увібравши в своїй професійній діяльності специфіку різних національних шкіл виконавства на цимбалах системи Шунди (українська, молдавська, словацька, угорська), наразі є яскравим виконавцем різних стильових напрямів – традиційного, академічного та неакадемічного (за О. Юрченко), органічно поєднуючи в своїй активній творчості ці різностильові вектори.

Ще одним важливим фактором таких взаємовпливів та інтеграційних процесів в світовому цимбальному мистецтві є звичайно імміграція представників цимбального виконавства. Як приклади, вже протягом декількох десятиріч в США активно працюють представники однієї з яскравих та потужних шкіл виконавства на цимбалах системи Шунди – відомий молдавський віртуоз Александро Шура (*Alexandru Sura*) та талановитий композитор і виконавець Ігор Якімчук (*Igor Iachimciuc*). Або дотичним прикладам може бути історія навчання японського цимбаліста Хіроші Саїто (*Hiroshi Saito*) як виконавця на цимбалах системи Шунди в Академії мистецтв у Банській-Бистриці (Словаччина) та в Академії музики імені Ференца Ліста (Угорщина) з подальшою популяризацією саме цього виду цимбалів серед японського мистецького світу як сольного інструменту та в різних ансамблевих об'єднаннях. В даному випадку ми можемо говорити як і про інтеграційний процес на рівні різновиду цимбалоподібного інструменту, так і на привнесенні та взаємопроникненні традицій різних національних культур.

Наведені приклади інтеграційних процесів в світовому цимбальному мистецтві не є поодинокими, можна вказати та прослідкувати різні цікаві творчі біографічні історії представників світового цимбалізму, але в даній роботі це не є основним питанням і залишимо це для іншого майбутнього дослідження.

Для нас важливо позначити співіснування професійної цимбальної творчості та фольклорного музикування на цимбалоподібних інструментах. Традиції останнього наклали свій відбиток на професійне мистецтво з позиції виконавської специфіки, жанрової палітри та, звісно, композиторської творчості для цимбалів. 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. Але, ми згодні з думкою дослідниці О. Юрченко, що об'єднуючими для цимбальної стилістики, яка є «системою впізнаваних ознак інтонаційної культури виконавця, насамперед є – віртуозність, політембровість та ударна природа звукотворення» [35, с. 14].

Акцентуємо увагу на те, що розглянути всі можливі наявні ситуації в різних національних культурах, де сьогодні існує виконавство на цимбалах, не є однією з задач цього дослідження. Але обмежившись тими прикладами, де розвинуто виконавство на цимбалах системи Шунди, допоможе зрозуміти логіку автора в виборі теми свого творчого мистецького проєкту та тематики окремих концертів.

Сьогодні країнами Європи, в яких розвинуто професійне виконавство на цимбалах системи Шунди є Угорщина, Молдова, Словаччина, Україна та з менш розвинутою професійною освітою Румунія та Чехія. Відразу окреслимо складові професійної цимбальної творчості – види наявних інструментів, виконавські школи, композиторська творчість, наукова думка, методичні розробки, творчі здобутки. Всі названі компоненти зовсім по-різному домінують в перерахованих країнах, зокрема, навіть в окремих географічних регіонах України, що може

слугувати темою окремих досліджень, але для нас доцільно буде зупинитися тільки на деяких із них, щоб описати стан сучасного виконавства на цимбалах системи Шунди.

Угорщина по праву вважається країною народження концертних цимбалів (майстер-винахідник Й.В. Шунда) та першої чотиритомної школи виконавства на цимбалах системи Шунди (Г. Аллага). Саме вона, починаючи з кінця ХІХ ст. і до нині, плекає цимбальне виконавство та дала світу багато талановитих та визначних митців цимбалізму: майстри Йозеф Венцел Шунда, Гюла Могйорус, Антал Габіч, Лайош Богак, Іштван Янчо, Акош Нагі, Балаж Ковач та інші, викладачі та виконавці Геза Аллага, Іда Тар'яті Тот, Йозеф Фалька, Дезі Ерделі, Ласко Кун, Алладар Рац, Ференц Геренчир, Йозеф Салаї, Елемер Балог, Калман Балог, Оскар Окрьош, Вікторія Геренчар, Єно Лістеш та багато інших.

Якими характерними рисами визначається угорська школа виконавства на цимбалах? По-перше, це розповсюдження одного виду інструменту – цимбалів системи Шунди як інструменту професіоналізму, так і інструменту фольклорної традиції. По-друге, говорячи про професіональне мистецтво, в якому найчастіше ми очікуємо побачити сольне виконавство, серед угорських цимбалістів ми спостерігаємо домінантність ансамблевого музикування, при тому здебільше робота в традиційному стильовому напрямі виконавства. Звичайно, говорячи про традиційний напрям ми не маємо на увазі виключно гру жанрів народної угорської музики чи автентичну манеру виконавства. По суті це є рефлексія на національні традиції та природу самого інструменту, який пройшов багатовіковий шлях як один із представників інструментального фольклору. Цікаво, що саме у надрах традиційного напрямку угорського ансамблевого виконавства з залученням цимбалів розвинувся популярний для ХХ–ХХІ ст. жанр кросовер. По-третє, саме угорські цимбалісти різних часів здебільшого є взірцями для інших виконавців на цимбалах системи Шунди всього світу. А це

говорить про наявність потужної методичної та виконавської цимбальної школи, яка, починаючи з кінця XIX ст. і до сьогодні, не втрачає своєї першості та фундаментальності, яскравості та віртуозності. Фактом є і еталонність інструментів, які сьогодні виготовляють у Будапешті одні з найкращих майстрів по виготовленню цимбалів системи Шунди Акош Нагі та Балаж Ковач, учні відомого майстра Іштвана Янчо. Не буде перебільшенням наше твердження, що це мрія майже кожного сучасного цимбаліста мати змогу грати на інструментах цих двох майстрів.

Ідентичні процеси ми спостерігаємо в Молдові та Словаччині на рівні розповсюдженого виду інструменту та, якщо мова йде про ансамблеве музикування, домінантності роботи цимбалістів в традиційному стильовому напрямку виконавства. Але є і цікаві, на наш погляд, відмінності.

Говорячи про молдавську школу виконавства на цимбалах треба відзначити її потужний внесок у поповнення навчально-методичної літератури та концертного репертуару. Всім відома збірка «Метод де цамбал» В. Крецу та В. Сирба, в якій логічно побудовано методику навчання гри на цимбалах від першого кроку до технічного оволодіння інструменту з урахуванням віртуозної природи цимбалів та їх характерної акомпануючої функції в ансамблі. Не менш вагомим є і видання серії збірок директора та викладача класу цимбалів Музичного ліцею ім. К. Порумбеску в Кишиневі, по словам заслуженого артиста України А. Войчука «Нейгауза в цимбальному мистецтві» В. Луце. П'ять випусків нотних видань складаються з нотної фіксації для цимбалів соло або із супроводом фортепіано авторського репертуару відомих віртуозів XX ст. Т. Йордаке та С. Крецу (в дві збірки увійшли характерні жанри румунського та молдавського народно-інструментального мистецтва), авторських перекладень для цимбалів соло музики світових композиторів (від бароко до XX ст.),

оригінальних творів сучасних молдавських композиторів для цимбалів соло та твори різних епох для ансамблю цимбалістів.

Аналізуючи ці випуски нотних видань та програми концертних і конкурсних виступів учнів В. Луце протягом багаторічної викладацької діяльності можемо окреслити головні принципи митця, як одного з найяскравіших представників сучасної молдавської школи виконавства:

–цимбали, в першу чергу, це самостійний академічний концертний інструмент з багатьма технічно-тембровими можливостями на рівні з іншими представниками академічної органології (фортепіано, струнні та духові оркестрові інструменти тощо);

–превалювання як оригінального, так і адаптованого (перекладення) репертуару для цимбалів соло, тобто без фактурної підтримки-заповнення фортепіано;

–обов’язкова наявність в репертуарі цимбаліста перекладень європейської музики від епохи бароко до ХХ ст., здебільшого адаптованих з репертуару піаністів (всі цимбалісти знають наскільки подекуди складно зробити якісне, без помітних фактурних втрат, перекладення чи транскрипцію), оригінальної музики сучасних композиторів (превалює робота з представниками молдавської композиторської школи) та зафіксованих награвань відомих представників цимбального виконавства в традиційному напрямі (Т. Йордаке, С. Крецу, В. Копачинського);

–з репертуарної політики викристалізовується методичний підхід – робота цимбаліста над розвитком та вдосконаленням різних виконавських технологічних принципів (звукоутворення, тембр, робота з глушниковим механізмом тощо).

Починати розмову про словацьку школу виконавства на цимбалах варто з факту її створення – відкриття першого класу цимбалів в мистецькому вищі

представницею угорської цимбальної школи, відомою сучасною виконавицею, про яку ми вже не раз згадували, Вікторією Геренчар. Вихована на найкращих традиціях угорського шкільництва, вона створила новий виток професійного цимбального виконавства, втілюючи свої особисті музично-виконавські напрацювання та погляди:

–найретельніша увага до чистоти звучання (не тільки з позиції гри «без чіпляння фальшивих звуків», а й з чіткою роботою глушникового механізму);

–перевага в виборі репертуару оригінальних творів для цимбалів соло (від творів родоначальника виконавства на цимбалах системи Шунди Г. Аллага до світових композиторів ХХ–ХХІ ст. М. Кочара, М. Голоша, Б. Ваврінець);

–найактивніша міжнародна творча комунікація з залученням своїх учнів та послідовників (статус багаторічного президента Світової асоціації цимбалістів).

Але, на нашу думку, важливим та цікавим фактом є міжнаціональність словацької цимбальної школи, що привносять як В. Геренчар, так і випускники її класу – вихідці з інших національних шкіл виконавства, які наразі ведуть активну педагогічну роботу в мистецьких закладах освіти та творчу діяльність в Словаччині – молдованин М. Комендант, українець М. Захарія.

На сьогодні не відомо факту наявності активних класів в мистецьких закладах вищої освіти Румунії чи Чехії, однак достовірним є те, що Румунія подарувала світу найвідомішого цимбаліста, який і до сьогодні є взірцем для багатьох виконавців на цимбалах системи Шунди Т. Йордаке. Про нього ходило багато легенд (про кількість ударів і книгу рекордів Гіннеса, про гру з найкращим виконавцем світу на ній Г. Замфіром тощо), його аудіозаписи були в свій час реліктом, за яким “полювали” музиканти ХХ ст., а його відновлені відеозаписи на румунському телебаченні і зараз мають приголомшливу кількість переглядів. Звичайно Румунія подарувала світу ще інших виконавців, вихідців з народно-

інструментального середовища, серед яких варто пригадати Л. Йордаке, Б. Станеску, Й. Міу, Г. Міу, Д. Лінкан та інші.

На VI Світовому конгресі цимбалістів була представлена і чеська делегація, до складу якої увійшли відомі викладачі та виконавці Юрій Гельцмановський та Катерина Златнікова. Ю. Гельцмановський в свій час закінчував консерваторію в Брно, а К. Златнікова – Празьку консерваторію, але в силу різних чинників свою педагогічну діяльність продовжили вже на теренах Словаччини та Німеччини. Також були представлені цимбали, випуск яких здійснили чеські майстри з Брно Я. Степанік та П. Взіанський. Відомо, що чеські композитори ХХ ст. Леош Яначек, Альберт Пек, Властіміл Пешка та інші активно зверталися до цимбалів в своїй творчості. Одним із головних осередків цимбального шкільництва в Чехії по праву вважається Валазьке Межиріччя. Саме там на базі мистецької школи під керівництвом Ружена Децка проводився міжнародний конкурс цимбалістів, який збирав найталановитішу мистецьку молодь зі всієї Європи протягом багатьох років. Однак, не дивлячись на вказані докази існування чеської школи виконавства на цимбалах, ми не можемо говорити про її масштабність та залучення всіх складових професійної цимбальної творчості, якими можуть похизуватися вже попередньо згадані національні школи, та наша вітчизняна – українська.

Деякі позиції стосовно української цимбальної школи було тезово викладено автором наукового обґрунтування в рамках XV Міжнародної науково-практичної конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть», яка проходила на базі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Говорячи про українську школу виконавства на цимбалах ми звернемося до думки дослідниці О. Юрченко, яка вказує, що *«виконавські цимбальні школи, що на сьогодні існують в Україні, розподілено за регіональними ознаками: київська, західноукраїнська (волинська, буковинська,*

львівська, закарпатська) і харківська. Кожна представлена власним та впізнаваним стилем музикування, підходом до виконавства, відмінним один від одного, але разом з тим, кожна заснована на сформованих традиціях» [35, с. 14]. Завдяки сьогоденним можливостям активного творчого спілкування (конкурси, майстер-класи, творчі проєкти, інтернет ресурси тощо), ми згодні з такою позицією з деяким корегуванням. А саме, українська цимбальна школа все ж таки складається з львівської, київської, харківської шкіл та їх регіональних осередків. І саме в ХХІ столітті вони визначаються «*як авторські та продуктивні*» [35, с. 15].

*Київська цимбальна школа* є найстарішою школою виконавства в Україні. Саме в Київській консерваторії у 1951 році О. Незовибатьком був відкритий перший клас цимбалів на кафедрі народних інструментів в музичному вузі. Випускники його класу створили першу вітчизняну академічну школу виконавства на цимбалах. Найвизначнішими були народний артист України, автор низки цимбальних творів та перших методичних збірок для цимбалів системи Шунди в Україні Д. Попічук та очільник сучасної київської школи виконавства, народний артист України, професор Г. Агратіна. Учні останнього багаточисельні лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів, серед них заслужені артисти України В. Мацко, В. Овчарчин, А. Войчук, та концертуючі цимбалісти В. Паланюк, М. Назарук, В. Польовчик, Р. Стефанів.

Характерним для київської школи виконавства на цимбалах є:

- домінантність ансамблевого музикування над сольним, що пояснюється наявністю значної кількості державних культурних установ та їх фінансуванням (робочі місця);
- відсутність розвиненої початкової мистецької освіти, а як наслідок, здебільшого київські цимбалісти це вихідці з регіональних цимбальних шкіл західної України;



- мультиінструментальність як характерна риса творчості цимбалістів;
- універсалізм творчої діяльності (викладач-майстер-виконавець-композитор-аранжувальник).

*Львівська цимбальна школа* завжди була і є осередком сталих традицій народно-інструментального виконавства західно-українських земель. Її відлік вважають з відкриття Георгієм Казаковим, випускником Київської консерваторії, класу цимбалів у Львівській державній консерваторії (нині – Львівська національна музична академія) імені М.В. Лисенка в другій половині 1960-х років. Першим випускником був відомий цимбаліст-віртуоз Василь Петрованчук. Але одним з найяскравіших випускників є народний артист України, професор Тарас Баран. Вже відомий виконавець та громадський діяч, на початку ХХІ століття, розпочавши свою педагогічну діяльність, відразу став для багатьох новим орієнтиром для розвитку виконавського мистецтва та наукової думки. Творчість Тараса Барана можна вважати універсальною, він є виконавцем, педагогом, науковцем, громадським діячем, інструментальним майстром, редактором. Його учні – лауреати регіональних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Серед них: кандидат мистецтвознавства, доцент Ю. Гулянич, заслужений артист України І. Брухаль, викладачі мистецьких вишів М. Кужба та О. Пазюк, лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів І. Стефанко, Я. Борух. Важливо, що він творив історію цимбального мистецтва не тільки в Україні, але й закордоном. Завдяки йому львівська цимбальна школа стала відрізнятися<sup>2</sup>:

- презентацією яскравої та віртуозної виконавської школи на рівні вищої освіти;
- активним розвитком наукової думки, а саме цимбалознавства;

---

<sup>2</sup> Позиції викладено автором в доповіді й в тезах конференції [18].

- авторською теорією цимбального виконавства (від ергономіки звукоутворення до цимбальної нотофіксації, графіки та мнемотехніки);
- міжнародною та всеукраїнською концертною діяльністю;
- організацією та проведенням наймасштабнішого форуму на території України – VI Світового конгресу цимбалістів;
- значним внеском у поповнення наукової, методичної та навчальної цимбальної літератури (видавництво підручника, навчальних посібників, репертуарних збірок тощо).

*Харківська цимбальна школа* для багатьох справедливо асоціюється з особистістю Олени Опанасівни Костенко. До відкриття нею першого класу цимбалів у Харківській дитячій музичній школі (1979 р.), цимбали у Харкові використовувались досить епізодично: учасник першого оркестру українських народних інструментів під орудою Л. Гайдамаки. учбовий квартет цимбалістів в Харківському інституті мистецтв, недовгочасний клас цимбалів в Харківській академії культури тощо. Саме з появою Олени Костенко в Харкові та її активною педагогічною діяльністю розпочинається становлення та розквіт харківської школи виконавства на цимбалах, яку визначає наявність таких позицій<sup>3</sup>:

– наявність трирівневої системи освіти: початкова – фахова передвища – вища (відкриття цимбальних класів на кожному з рівнів здійснювала саме Олена Костенко);

– притаманна чітка методико-педагогічна спрямованість (на рівні педагогічних установок, репертуарних вподобань, учнівсько-виконавської активної практики, методичного забезпечення);

---

<sup>3</sup> Позиції викладено автором в доповіді й в тезах конференції [18].

–активна редакторська робота (складання особистого виконавського та оновлення педагогічного репертуару, упорядкування та укладання збірок, навчальних посібників тощо);

–розквіт наукової думки с залученням в процес студентства;

–креативна творчо-проектна діяльність (від окремих сольних тематичних концертів учнів до масштабних творчих митецьких проєктів з залученням музикантів різного віку та професійного статусу).

Серед випускників класу О. Костенко – лауреати міжнародних, всеукраїнських та регіональних конкурсів: О. Польова, О. Савицька, Л. Тюкова, О. Юрченко, О. Лебединська, М. Клименко, А. Аулова, А. Шморгун та інші.

Створення цимбального конкурсу на теренах Слобожанщини – Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко, і саме у Харкові, стало логічним продовженням вище згаданої активної діяльності представників харківської цимбальної школи на чолі з заслуженим діячем мистецтв України, доцентом О. Костенко. Власне завдяки її діяльності Слобожанщина стала осередком стрімкого розвитку цимбального мистецтва, що для неї було зовсім не притаманно до появи особистості О. Костенко. Метою створення конкурсу цимбалістів на пошану Олени Костенко стало «збереження традицій та популяризація сучасного цимбального мистецтва України; презентація надбань харківської цимбальної школи, зокрема творчої та педагогічної спадщини фундатора, заслуженого діяча мистецтв України, доцента Костенко Олени Опанасівни; виявлення та підтримка молодих обдарованих виконавців серед учнів мистецьких шкіл, студентів закладів передвищої та вищої освіти, підвищення їх професійної виконавської майстерності»<sup>4</sup>. Окремо підкреслимо, що вище означені характерні риси виконавської школи та установки творчої

---

<sup>4</sup> З Положення про Другий Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко [24].

особистості, фундатора сучасної харківської школи виконавства Олени Костенко закладені в конкурсні вимоги та, на нашу думку, є гарним фундаментом для подальшого розвитку цимбального мистецтва не тільки Слобожанщини, але й України, як і важливою мистецькою платформою для творчої комунікації (якою в свій час був Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича).

### **1.3. Жанрова система української та європейської професійної цимбальної творчості для цимбалів системи Шунди**

Звертаючись до такої мистецтвознавчої категорії як жанр, а саме жанр в професійній цимбальній творчості, ми не можемо оминати вже існуючі дослідження з цього питання в роботах українських цимбалістів-дослідників як Т. Барана, Ю. Гулянича, О. Юрченко, І. Теуту. Звичайно, кожен з названих науковців підійшов до питання жанру з різних сторін.

В дисертаційному дослідженні Т. Баран [2], як і в пізніше виданому ним підручнику [3], розглядає категорію жанру на рівні жанрової класифікації вже існуючої на момент наукових пошуків нотної літератури для цимбалів системи Шунди у світі та всередині однієї з цих жанрових груп надає видову класифікацію.

Так, Т. Баран поділяє наявну нотну літературу на чотири групи. До першої він відводить навчально методичний матеріал, спеціально створений для потреб шкільництва, до якого в першу чергу відносить національно-методичні школи гри. До другої групи відноситься перекладна музична література, адаптована для цимбалів, а надалі аналізуючи її окремо, теж надає її класифікацію (до цього питання ми повернемося нижче). До третьої увійшли нотна фіксація народних награвань для цимбалів та концертні обробки фольклорних мелодій, які частково стали основою третього концерту представленого творчого мистецького проекту

з вказанням на пряму або опосередковану народність «Фольк-акценти». Четверту групу складають твори професійної композиторської творчості, спеціально написані для концертних цимбалів. Головним стає те, що в першу чергу ці класифікаційні групи нотної літератури цікавили в першу чергу дослідника з позицій нотної фіксації та природи інструменту.

Як вже зазначали, ще одна класифікація була надана львівським митцем адаптованої нотної літератури для цимбалів, яку всю він відносив до двох жанрів – переклади та транскрипції. Спираючись на свій особистий виконавський і педагогічний досвід, аналізуючи способи та підходи адаптації тих, чи інших творів з репертуару інших музичних інструментів чи оркестрової музики, він розділив цю групу на три аспекти:

- строгий переклад;
- вільний переклад;
- редакторська транскрипція.

З особистого погляду зазначимо, що ми згодні з запропонованими позиціями Т. Барана з позиції класифікування. Однак на рахунок термінології жанрів адаптування ми притримуємося позиції О. Жаркова [11], який термін «переклад» розглядає як процес «художнього перекладу» і виокремлює жанрові типи, серед яких транскрипція, перекладення, аранжування, редакція, авторський тип перекладення, обробка, вільна обробка.

Дослідницька робота Ю. Гулянича присвячена вивченню та осмисленню творчої особистості сучасного українського композитора, науковця, фольклориста, суспільного діяча Богдана Котюка. Перед науковцем не поставало питань саме жанрової класифікації цимбального доробка львівського композитора, тому для нас на даному етапі ці дослідження цікаві не з позиції категорії жанру. Ми не могли їх не згадати чи оминати, бо дослідження Ю. Гулянича несуть для представників цимбального мистецтва енциклопедичні

знання з різних аспектів творчої діяльності Б. Котюка, зокрема цимбальної спадщини. Знайомство з науковими напрацюваннями стають запорукою цікавого та більш дотичного до авторського задуму інтерпретування творів Б. Котюка, яке широка публіка мала можливість послухати в межах концерту № 2 «Метафора. Твори сучасних композиторів для цимбалів соло».

Представник київської школи цимбального виконавства І. Теуту [29] здійснив спробу цілісного дослідження жанру транскрипції в українському цимбальному мистецтві, насамперед в системі академічної освіти. Автор дисертації проаналізував історичні передумови й особливості основних етапів становлення жанру транскрипції для цимбалів в українському музичному мистецтві в часи становлення та розвитку академічної освіти, запропонувавши власну методику дослідження цимбальних транскрипцій, розкрив особливості звукового образу сучасних цимбалів у контексті саме транскрипторського мистецтва та запропонував типологію досліджуваного жанру, в якій він виокремив два основних типи:

- авторські редакції;
- вільні обробки.

На нашу думку, цінними можуть стати аналізовані у дослідженні цимбальні транскрипції, особливо ті що до сих пір існують виключно у рукописному варіанті. Звернення та згадка їх уможлиблює, на нашу думку, більш широко розповсюдження серед викладачів та виконавців. Проте окремі положення дослідження І. Теуту дещо дискусійні і викликають у нас подекуди непорозуміння. Не досить зрозуміло на яких підставах, опираючись на сучасну жанрову теорію, що існує в музикознавстві, автор дослідження поєднує та представляє похідні жанри (обробка, перекладення, редакція, аранжування) під одною жанровою назвою «транскрипція».

Значну частину дослідження О. Юрченко [35] присвячено вивченню жанрової системи української професійної цимбальної музики. Дослідниця запропонувала класифікацію жанрів виконавської та композиторської професійної творчості для цимбалів, в основу якої покладено історичні шляхи жанроутворення, функціонування жанрів та специфіка жанроутворення.

Так до жанрової системи української професійної цимбальної музики увійшли наступні групи:

–перекладення та етюди. Нам зрозуміла позиція харківської дослідниці стосовно жанру перекладення. Незважаючи на те, що цей жанр адаптування не є оригінальним для цимбалів, однак він є невід’ємною частиною жанрової системи саме в історії становлення народно-інструментального професіоналізму, зокрема цимбального мистецтва;

–варіації та обробки, які логічно об’єднані в одну групу так як спільною рисою всіх є робота композитора з темою народного мелосу, здебільшого українського;

–рапсодії і фантазії як приклади вільних та концертних жанрів в цимбальному репертуарі;

–концерт і соната для цимбалів як доказ визнання цимбалів на професійній сцені та придбання академічного статусу;

–мініатюра, цикл мініатюр, характерною особливістю яких є наявність конкретно-образної або узагальнено-жанрової програми;

–ансамблеві жанри, в яких образ цимбалів та стиль ансамблевого музикування здебільшого відрізняється від усталеної ансамблевої традиції, яка більш характерна для цимбального виконавства традиційного напрямку.

Спираючись на дослідження О. Юрченко, по-перше, цікавим стає порівняти стан жанрової системи української професійної цимбальної музики, і ситуації, яка наразі склалася в європейській професійній цимбальній творчості для

цимбалів системи Шунди. При чому ми не ставимо завданням вказати, що в одній щось відсутнє або малочисельне. Метою є навпаки, означити характерні процеси які відбуваються в цимбальній жанровій системі, так як визнаємо, що вона хоча наразі вже і складена, але одночасно відкрита і жива. По-друге, дещо більш детально зупинитися на двох жанрових групах – перекладення та етюди, аргументуючи таку позицію тим, що перший жанр став основою концерту № 1 «Цимбали та Бароко: Й.С. Бах, А. Вівальді» та є потреба сформулювати деякі виконавські позиції при зверненні до цих творів та тим, що жанр етюду до сих пір був досить оглядово розглянуто в існуючих дослідженнях українського цимбалознавства і залишаються відкриті деякі питання, на які ми спробуємо відповісти.

Стосовно першого питання – стану жанрової системи як української професійної цимбальної музики, так і європейської (угорської, молдавської, румунської, словацької, чеської), констатуємо факт наявності різноманітних жанрових форм: від мініатюри до концерту, від малої форми до циклічних, від п'єси для цимбалів соло до твору у супроводі оркестру, від інструктивного до концертного репертуару. На особливості складання кожної насамперед впливали національні народно-інструментальні традиції, історія становлення академічної освіти, мистецькі події та звичайно, творчі особистості. Досить часто останній фактор ставав товчком для появи нових музичних творів та жанрів в світовому цимбальному мистецтві. Як приклад, поява більшості великих концертних жанрів з оркестром українських композиторів (А. Гайденко, І. Гайденко, М. Стецюн) завдяки проведенню міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментів імені Гната Хоткевича та робота композиторів з фундатором харківської школи виконавства Оленою Костенко; більшість цимбальних творів львівських композиторів пов'язана з творчістю харизматичного, відомого цимбаліста Тараса Барана; декілька творів



молдавсько-американського сучасного композитора Олександра Тимофєєва є по своєму данина поваги та захоплення творчістю молдавського митця Валерія Луце та його учнів (більш детально до творчої особистості композитора О. Тимофєєва ми повернемося в підрозділі 2.3. наукового обґрунтування), деякі румунські та угорські композитори, серед яких Константин Арвінте, Сандор Зоколай, Ференц Фаркас, Мікрос Кочар, Денос Легані, присвятили свої цимбальні опуси відомій угорській цимбалістці Вікторії Геренчар тощо.

Завдячуючи енциклопедичному виданню «Світ цимбалів» Вікторії Геренчар [43], яке вийшло в світ у 2019 році трьома мовами (угорська, словацька, англійська), ми можемо наочно відчутися масштабність звернення чеських, угорських, словацьких композиторів ХХ–ХХІ ст. до цимбалів в своїй творчості, зі списками яких кожний бажаючий може ознайомитися на сторінках книги. Це зайвий раз підкреслює широту розповсюдженості цимбального виконавства на теренах цих країн, зокрема в академічній сфері. Деяко інша – малочисельна картина в румунському цимбальному мистецтві, там ми зустрічаємо тільки згадку імен двох композиторів Ісідора Бурдіна та Константина Арвінте.

Зі сторони жанрової палітри ми знаходимо всі ті ж жанри, що й в творчості українських композиторів, але з домінантністю на твори для цимбалів соло. Це говорить, по-перше про визнання цимбалів як самодостатнього, досконалого інструменту. Відомо, що і в Словаччині, і в Угорщині вивчення цимбалів в системі мистецької освіти проходить на кафедрах струнних інструментів, поряд з іншими хордофонами. По-друге, звичайно, про характерну особливість, притаманну стилю цимбальних шкіл цих національних культур, про її високий виконавсько-технологічний рівень, закладений ще родоначальниками цимбального виконавства.

Як вже зазначалось, жанрова цимбальна система наразі є досить складеною. Але поряд з цим, є жанр етюдів, який не дивлячись на його нібито органічність в

творчості виконавців на цимбалах системи Шунди, є досить маловивченим дослідниками цимбального мистецтва та не є актуальним для композиторської творчості.

Спираючись на вище зазначені думки, спробуємо відповісти на низку питань:

–в чому полягає природність жанру етюдів для цимбального виконавства і чому при цьому цей жанр не став улюбленим для композиторів?

–в творчості яких представників національних шкіл жанр етюдів було представлено, в який період становлення виконавської цимбальної школи вони були створені?

–і головне питання – який він, цимбальний етюд?

В музичному світі частіше жанр етюдів асоціюється саме з технічною стороною виконавства – в більшості він є обов'язковою, корисною та важливою частиною (поряд з гаммами та вправами) для роботи над покроковим опануванням технологією гри на інструменті та розвитку віртуозності виконавців. Тобто жанр етюдів займає значне місце серед інструктивного матеріалу. Здебільшого такі приклади ми зустрічаємо в авторських школах виконавства або в окремих збірках, які складаються з інструктивно-технічного матеріалу. Але в той же час світу відомо багато прикладів цього жанру, розквіт якого знаменує епоха романтизму, коли композитори трактують його як концертний, художній твір, подекуди навіть із скритою чи наявною програмністю.

Цікаво, а яка історія жанру етюдів в цимбальному виконавстві – чи вона ідентична до інших інструментальних виконавських шкіл чи є своя специфіка? Наразі відомо, що становлення шкільництва та виконавства на цимбалах Шунди було започатковано в Угорщині, де в останній чверті XIX століття пештський майстер Йозеф Шунда сконструював і розпочав виготовлення цього різновиду цимбалоподібних інструментів (саме його ім'ям деякі дослідники і називають цей

інструмент). І саме в творчості угорських композиторів-цимбалістів Аллаги Гези та Дезі Ерделі на початку ХХ століття, на батьківщині концертних цимбалів, ми і знаходимо актуалізацію цього жанру в період становлення та розквіту цимбального професіоналізму.

Обома угорськими представниками цимбального мистецтва було створено Школи гри на концертних цимбалах в декілька томах, в яких звичайно з різними методичними напрямками, запропоновано систему гам та вправ, а вагому частину займають саме етюди. В цих школах більшість етюдів надані як інструктивний матеріал, спрямований на оволодіння різними цимбальними прийомами та видами техніки: удар, тремоло, піцикато, арпеджіато, арпеджіо, гамоподібний рух, інтервальна техніка тощо. Але є і окремі зразки, які автори визначають в нотах як концертні етюди, з розвиненою формою, з контрастними образами, що в окремих випадках надавало можливість виконавцям давати програмні назви, такі як «Вихор», «Спомин» тощо.

Це розділення етюдів Гези Аллаги та Дезі Ерделі на інструктивні та концертні, на нашу думку, є досить умовне, і здебільшого залежить від традицій школи, виконавської майстерності та особистих уподобань викладачів та виконавців. На практиці, етюди, представлені в цих двох угорських Школах гри (особливо етюди Гези Аллаги), часто виконуються цимбалістами різних національних шкіл в концертних та конкурсних програмах саме як оригінальні твори для цимбалів соло, що зайвий раз підкреслює їх цікаве та цінне художнє наповнення, відчуття угорськими композиторами і вміння їх закласти в нотний матеріал природу цимбального виконавства.

Ми говоримо про природу цимбального виконавства, яка звичайно народжується з природи самого інструменту. Як вже було зазначено раніше, ми згодні з визначенням дослідниці О. Юрченко характерних ознак цимбального виконавства (віртуозність, політембровість та ударна природа звукотворення).

До цих трьох основних ознак, ми додаємо ще одну – імпровізаційність. Дійсно, саме ці позиції характерні для цимбальної стилістики, вони же в різних пропорціях (окремі компоненти чи їх різне поєднання) покладені в основу музичного матеріалу етюдів Гези Аллагі та Дезі Ерделі. І, на нашу думку, ці ж ознаки цимбального виконавства, такі як віртуозність та імпровізаційність, які характерні для багатьох жанрів народно-інструментального мистецтва (фольклорна традиція) можуть пояснити відсутність чи малу кількість цимбальних етюдів в подальші роки розвитку світового цимбального мистецтва.

Тут ми зустрічаємо сталу ознаку цимбального виконавства, коли жанр етюдів інтуїтивно замінюється народно-інструментальними жанрами. Так в Молдові були видані в ХХ столітті низка збірок та Шкіл гри, в яких здебільшого було запропоновано систему гам та вправ, вправи-етюди на окремі види техніки та окремі зразки народних награвань. В Румунії, навіть в академічному середовищі, поряд із зразками світового мистецтва, культивується традиція гри на цимбалах народно-інструментальних жанрів.

В Україні наразі для цимбалів системи Шунди не було написано Школи гри, це залишається для багатьох українських митців перспективним відкритим питанням. В останній чверті ХХ століття Д. Попічуком було видано низку збірок для учнів музичних шкіл (наразі мистецьких) та студентів музичних училищ (наразі мистецьких фазових коледжів), в яких ми знаходимо окремі зразки етюдів, написаних або самим укладачем, або колегами по цимбальному цеху, або деякими композиторами, які вже зверталися до цимбалів в своїй творчості. Всі ці приклади жанру ми відносимо саме до інструктивного матеріалу, так як вони незначні за формою та в більшості направлені на розвиток якогось одного виду цимбальної техніки. За останні роки в Україні жанр етюдів поповнився новими прикладами завдяки виданню авторських збірок Петра Йосипчука, в одній з яких

надано його систему гам та інструктивні етюди, розташовані по принципу ускладнення.

Окремо, серед вже згаданих етюдів, стоїть лише один приклад концертного жанру – Концертний етюд пам'яті Олени Костенко, створений її учнем, сучасним композитором та цимбалістом Віктором Дмитренком. З моменту його написання і до сьогодні він є одним із виконуваних творів не тільки харківськими цимбалістами, але і представниками інших регіональних шкіл. Наявність всього одного концертного зразка для цимбалів підкреслює перспективність жанру етюдів для української композиторської творчості.

Отже, підсумуємо яким є цимбальний етюд? По-перше, він з одного боку малочисельний (якщо порівнювати з іншими інструментами), з іншого – якщо всі існуючі скласти в одну збірку за принципом ускладнення, то вже перед нами предстане досить наповнена картина. По-друге, хоча в більшості вони були визначені композиторами як «етюд», тобто жанр інструктивного напрямлення, технічна вправа для виконавців, існує декілька варіантів «концертного етюдів», які були так визначені самими авторами чи отримали такий статус в виконавській практиці (Г. Аллага, Д. Ерделі, В. Дмитренко). По-третє, здебільше жанр етюдів з'явився в композиторській творчості виконавців та викладачів (В. Кречун, Д. Попічук, Т. Баран, П. Йосипчук), хоча і є малочисельні зразки інструктивних в творчості професійних композиторів (А. Гайденко).

Окремо назріла потреба говорити про актуальний молодий жанр в світовій цимбальній творчості, який народжується в ХХІ ст. в живій практиці виконавців при роботі в неакадемічному напрямку (джаз, кросовер, рок, метал тощо). Однак, до цього питання ми повернемося більш детально в другому розділі наукового обґрунтування (підрозділ 2.4.).

Тепер перейдемо до другого поставленого питання, а саме зупинимося на його першій частині – на жанрі перекладення в цимбальній творчості. Із

загальних позицій зазначимо, що жанр перекладення був домінантним на етапі становлення цимбального професіоналізму, так як одночасно виконував декілька функцій:

- надбання, поповнення та розширення репертуару цимбалістів;
- становлення цимбального професіоналізму йшло паралельно з визнанням статусу інструменту як академічного (одним з чинників цього процесу була адекватна інтерпретація та майстерна технологічна гра адаптованих творів);
- заміна неіснуючого оригінального репертуару значущих стильових епох (від бароко – до романтизму). Тут співпрацюють методико-виховна, пізнавальна, культурна та технологічно-виконавські функції;
- задовільнення особистих естетично-художніх потреб виконавців та викладачів.

Вибір для першого концерту творів композиторів епохи бароко Й.С. Баха та А. Вівальді для визначення одного із вимірів цимбального всесвіту був свідомий і аргументований деякими факторами. По-перше, це сприйняття музики цієї епохи як «еталонної» та «геніальної» для світового музичного мистецтва. Який митець не хоче доторкнутися до еталонності та геніальності, відчути, пережити та пропустити її крізь себе? Поряд тут можна поставити і особисте захоплення автора проєкту бароковою музикою.

По-друге, ударна природа цимбалів та тембральна палітра, яка може змінюватися і завдяки використанню різної обмотки пальчаток, досить природньо ототожнюється з характерним для епохи бароко клавішними інструментами – клавикордом, клавесином. Адже не одним дослідником історії фортепіано вказувалося, що предками його і його попередників була цитра, тобто старовинний цимбалоподібний інструмент. Хоча тут відмітимо, що вибір здебільшого падав автором проєкту на твори написані як раз не для цих інструментів. Однак у автора проєкту часто виникало творче бажання прописати

в своїх інструментуваннях оркестрової партитури партію клавесину як тембрального орієнтиру епохи. Звичайно при виборі творів для перекладання ми звертаємо увагу в першу чергу на фактурні особливості солюючої партії чи партій. Всі розуміють, що цимбаліст має дві пальчатки, а тому одночасно він може зіграти 2 звуки, в деяких випадках 3-4 звука, однак такі способи (гра трьома пальчатками чи гра однією по декількох бунтах струн одночасно) відносяться до більш специфічних та вимагаючих особливої виконавської майстерності, гри в конкретних тональностей (це пов'язано з особливостями строю цимбалів), темпових характеристик. Так акордова фактура, яка притаманна клавішним інструментам не є бажаною при адаптації музики для цимбалів, так як це призведе до гармонічно-фактурних втрат в партії цимбалів при швидких темпах, або використання прийому арпеджіато (не завжди який може відповідати композиторського задуму). Тому в концерті використано тільки один концерт для клавесину та струнних Й.С. Баха. Всі інші твори написанні або для струнних інструментів (скрипки, мандоліни, лютні), яким характерно одноголосний виклад або з використанням скритої двоголосної поліфонія, які є характерними і для цимбального виконавства.

Згадаємо досвід автора проєкту в рамках концерту «Світ цимбалів» (2013), коли при інтерпретації концерту для двох мандолін А. Вівальді його вибір прийшов на користь янгчїну (китайських цимбалів) з їх цікавим дзвінким тембром та легкими пальчатками, що наближає цимбальний тембр до мандолінного. Такий експеримент поєднання тембру мандоліни та янгчїну з струнним оркестром та клавесином мав слухацький успіх і мистецький резонанс. Є потреба виказати, що ми не говоримо про нівелювання цимбального тембру чи природи, а навпаки їх доцільне використання в умовах зазначеного стильового історичного періоду.

Звернемо увагу на ще один важливий ансамблево-виконавський аспект, який часто просто або ігнорується деякими музикантами, або просто не мають можливості це питання якось вирішити (відсутність чи наявність інструментів). Це цимбальна дуетна гра, коли подекуди музиканти не звертають увагу на тембральні характеристики кожного інструменту (частково цей момент можна вирішити обмоткою пальцяток), на голосоведенні окремих мелодичних ліній при перекладенні («перекидання» партій між собою із-за обмеженості діапазону, технічних складностей тощо), навіть на рівні технології використання тих чи інших способів і прийомів гри. Ми вже не кажемо про елементарну потребу ансамблевої гри – функціонування всіх учасників як єдиного «здорового» живого музичного організму. Досягнення всіх цих параметрів в умовах сьогодення були «надзавданням» автора проєкту та залученого партнера, сучасного українського цимбаліста, заслуженого артиста України Ігоря Брухалія.

По-третє, говорячи про стильові виміри цимбальної творчості, ми впевнені, просто не можливо не почати саме з зразків світової барокової музики, бо її ігнорування в цимбальній творчості знецінює, на нашу думку, рівень та актуальність цимбального мистецтва загалом.

### **Висновки до Розділу 1**

Будь який мистецький феномен складений з багатьох чинників, і цимбальний всесвіт не є виключенням. Звичайно у нього є своя історія, тобто минуле, зріз якої надано в обґрунтуванні з позиції огляду попередників сучасних цимбалоподібних інструментів, шляхів їх розповсюдження в країнах світу та цікавих фактів існування. Окреслив існуючи різновиди цимбалоподібних інструментів сьогодні в світі, окремо зазначено причини популярності видів цимбалів чи її відсутності в вітчизняному мистецькому полі. Виокремлено цимбали системи Шунди як різновиду цимбалоподібних інструментів



професіоналізму окремих країн Європи та України. Тобто одним з компонентів цимбального всесвіту стає сам музичний інструмент.

Іншим постає творчість, тобто людина, яка формує такі явища як виконавську цимбальну школу, складником якої звісно є композиторська цимбальна творчість. Так через характерні риси творчої діяльності яскравих представників національних шкіл виконавства Європи (угорської, молдавської, румунської, словацької, чеської) та регіональних шкіл виконавства України (київської, львівської, харківської) окреслено сучасний стан світового цимбального мистецтва, зокрема вітчизняного.

Як приклад, однією з характерних рис київської школи на чолі з Георгієм Агратіною стала широка ансамблево-оркестрова практика та мультиінструменталізм виконавців; львівської школи на чолі з Тарасом Бараном – активний розвиток наукової думки (цимбалознавства) та практичне втілення власної авторської теорії цимбального виконавства; харківської школи на чолі з Оленою Костенко – розвинута та складена система навчання гри на цимбалах на всіх рівнях мистецької освіти та активна методична та творчо-проектна діяльність.

Вагомим важелем цимбального всесвіту стає жанрова система. Наразі ми можемо визначити її як складену, але завжди відкриту до нових жанрових форм, що зайвий раз підкреслює природній універсалізм цимбальної творчості.

## РОЗДІЛ 2

### СВІТОВА ЦИМБАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ: СТИЛІ, ФОРМИ, ПЕРСОНАЛІЇ

#### 2.1. Фольк-акценти в професійній цимбальній творчості

В рамках творчого мистецького проєкту твори, які можна віднести до цього напрямку в цимбальному виконавстві, увійшли в третій, заключний концерт. Автор проєкту керувався принципом вибудовування траєкторії концертних програм за розповсюдженим принципом «емоційного наростання», тобто сприйняття публікою того чи іншого музичного продукту. Однак, в розділі 2, підрозділі якого пов'язані і обумовленні трьома концертами мистецького проєкту, фольклорний аспект стоїть першим не випадково. Ця ситуація продиктована тим, що незалежно від статусу інструменту – цимбалів в сучасному професійному полі та місце їх знаходження в цій академічній системі в залежності від національної площини (про що ми згадували в підрозділі 1.3.), зародження цимбального виконавства все ж таки відбувалося в фольклорному середовищі. Тут треба згадати про важливу та велику роль мандрівних циганів, носіїв народно-інструментальних традицій, зокрема цимбального виконавства, етнічні групи яких широко розповсюдженні по європейським країнам побутування цимбалів системи Шунди. Адже не мала кількість відомих цимбалістів ХХ–ХХІ ст. мають ромське коріння, яке відбивається на виконавській манері та стилі їх творчості.

Нам здається, що це може стати окремим цікавим дослідженням, а ми все ж таки обмежимо себе і спробуємо в даному підрозділі розглянути і відповісти на питання – якими ж є фольк-акценти цимбальної професійної творчості? З одного боку, в самому питанні вже постає цікава проблема, коли поряд стоять дві співіснуючі, але протилежні виконавські традиції: автентика і професіоналізм. З

іншого, в виконавстві на інструментах, які вийшли із фольклорного середовища і паралельно почали розвиватися в професійному академічному колі це стає природним і, навіть більше, характерним, і тому ситуація, коли поряд стоять два різнополярні поняття є доцільною і обґрунтованою.

В ракурсі цього питання основою для систематизації візьмемо національний контекст і розглянемо окремо виконавську і композиторську цимбальну творчість – найбільш відомих виконавців чи виконувані твори на концертних цимбалах та твори, які склали програму концерту №3.

Почнемо з цимбальної творчості найвідомішого румунського цимбаліста ХХ ст. Тоні Йордаке, яскрава майстерність якого має світове визнання. Керуючись існуючими записами (аудіо та відео) частини його репертуару в виконанні самого румунського віртуоза та виданими окремими творами в збірці В. Луце, спробуємо окреслити ті характерні риси, які притаманні традиційному виконавству.

В першу чергу, це ансамблеве виконавство в традиційних для багатьох європейських країнах та західної України інструментальних складах (з залученням струнно-смічкових інструментів). При цьому цимбали виступають в цьому складі як повноцінний сольний інструмент, що не зовсім притаманно для традиційного музикування, однак пояснюється рівнем виконавства Т. Йордаке.

Другим аспектом є жанрова палітра та форма виконуваних творів. Здебільшого це або характерні жанри молдавсько-румунського фольклору дойна, хора, сирба, жок, каля бряза тощо, або жанр варіації на народну тему. В виконавській практиці і автора, і наступних поколінь цимбалістів могли окремо виконуватись як повільні імпровізаційні награвання, так і швидкі танцювальні частини. Подекуди зустрічаємо довільне поєднання сучасними цимбалістами контрастних творів румунського музиканта. Така природня двочастність (імпровізаційно-повільно – акцентно-швидко), яка здебільшого відома як

традиція вербункоша, стає однією з характерних рис цимбальної композиторської та виконавської творчості.

Імпровізації, хоча і по-своєму сприймаються слухачем як кантиленні твори, насичені характерними віртуозними цимбальними прийомами, серед яких арпеджіато по всьому діапазону концертного інструменту в різних варіантах, проведення мелодичної лінії з мелодико-гармонічним супроводом-заповненням тощо. Швидкі танцювальні цимбальні награвання завжди насичені характерною для кожного окремого жанру метро-ритмікою та акцентуванням.

Жанр варіації на народну тему, на нашу думку, є досить типовим для народно-інструментального виконавства і не викликає здивування їх чисельна кількість в репертуарі цимбалістів. В творчому доробку Т. Йордаке цікавим стає його робота з тематичним матеріалом на рівні цимбальної фактури яка під час звучання сприймається самодостатньою і наповненою, що досягається використанням різних за технологією і складністю способів та прийомів гри.

Звичайно, усвідомлення та впізнання приналежності музичного твору до тієї чи іншої національної культури, проходить на рівні музичної мови, а саме завдяки засобам музичної виразності (лад, гармонія, ритм тощо). Тому, третім аспектом стануть всі компоненти музичної мови, які ми сприймаємо на слух. Це використання характерних для традиційного молдавсько-румунського музикування ладів та мелізматики. Однією з особливістю використання останньої в музиці, зокрема в цимбальній творчості, є виконання форшлагів не за рахунок часу до основного мелодичного звука, а навпаки після, що при нотній фіксації видно з розташування форшлагу після звуку до якого він відноситься.

Незважаючи на те, що твори Т. Йордаке не прозвучали в рамках творчого мистецького проекту, ми свідомо звернулися в обґрунтуванні до їх огляду з позиції їх популярності, хрестоматійності, як ті, що заклали стильовий та

жанровий вектор, прийнятий цимбалістами різних національних культур, і автор проекту не є виключенням.

Означимо, що і в молдавській, і в угорській, і в українській цимбальній творчості ми можемо говорити про схожі процеси – співіснування типових жанрів народного танцювального фольклору та творів сучасних українських композиторів різних жанрових форм, в музичному матеріалі яких є звернення до фольклорних витоків (тобто опосередкована фольклорність).

Так, в першому цимбальному концерті угорця Г. Аллагі, який є яскравим прикладом концертного жанру великої форми і написаний для цимбалів соло, поряд із зверненням до академічного жанру, що зайвий раз підкреслює репрезентативність цимбалів саме як академічного інструменту, в музичній мові ми зустрічаємо багато посилок на народно-інструментальні угорські традиції. Наприклад, це вибудовування матеріалу по принципу темпового наростання. Якщо дивитися крупніше на форму, то наявність імпровізаційно-каденційної частини та легкого, стрімкого танцювального розділу. Використання в партії цимбалів характерної мелізматики, прийомів та способів гри. Окремо відмітимо наявність характерного пунктирного ритму в закінченнях, який в більшості завдяки угорським танцям Ф. Ліста, асоціюється саме з угорською музичною культурою. З виконавської точки зору зауважимо сформовану традицію виконання цього пунктирного ритму з особливим підкресленням його гостроти за рахунок ритмічної свідомої «заміни» останньої шістнадцятої тривалості майже за часом на тридцять другу.

В програмі концерту №3 прозвучала відома Концертна полька угорського віртуоза Ельмера Балога. Її місце виконання зазвичай приходиться на кінець концерту і є п'єсою «на біс», що говорить про її ефектне віртуозне звучання та яскравий, якщо можна так сказати, простий запам'ятовуваний музичний матеріал. Всі ми знаємо, що полька це чеський парний швидкий танець, легкого

характеру. Але, в цимбальному зверненні до цього жанру окрім визначення жанру в назві, дводольності та легкості ми не спостерігаємо. Це приклад «оцимбалювання» прикладного жанру танцю, перенесення його в концертне середовище з максимальним використанням природи цимбалів та цимбального виконавства: наявність яскравих каденцій віртуозного характеру та швидких стрімких віртуозних епізодів.

Серед цимбалістів у виконавській та викладацькій практиці розповсюджена типова ситуація, коли каденційні розділи при виконанні творів, які умовно відносимо до продукту традиційного напряму виконавства, кожен виконавець інтерпретує по своєму. Чи за основу цимбаліст бере першоджерело, чи взагалі в нього народжується щось нове, це вже залежить виключно від його таланту, виконавської майстерності та традицій, на яких він виховувався. Таким прикладом, вільного підходу до цимбальної каденції ми можемо спостерігати під час виконання цієї Концертної польки українськими віртуозами Т. Бараном та його учнями-послідовниками І. Брухалем та автором проєкту М. Кужбою в рамках проєкту «Світ цимбалів» (2013).

Одночасно, творчість Е. Балога постає як синергія академічного та традиційного. Найбільш показовим і цікавим, на нашу думку, є відео-запис під назвою «Циганська фантазія для цимбалів», який є в широкому доступі на платформі YouTube. Можна припустити, що фантазія скоріш за все відноситься не до жанру, а до творчого процесу, свідками якого ми можемо стати дивлячись запис. Цей музичний твір складається з декількох частин, в яких варіюється основна тема за рахунок темпових змін (повільні-швидкі), ладових змін (мажор-мінор), ускладнення фактури (одноголосний виклад теми-інтервальний), рис концертності надають невеликі каденції, які об'єднують розділи загальної композиції. Академічність наявно окреслюється за рахунок інтонування як засобу ведення музичної думки, тобто фразування та використання в окремій

частині не характерного, специфічного прийому – гра теми флажолетами. Більше, не просто флажолетами, а ще й з додаванням тремоло однією рукою та свідомою, на наш погляд, зміною інструменту для цього (можемо припустити, що це говорить про усвідомлення професійного музиканта, який вихований на академічних традиціях і репертуарі, якісних характеристик того чи іншого інструменту, їх акустичних можливостей, наявності більш багатого тембру, тобто обертонів).

До концертної програми було включено один із творів яскравого представника молдавської цимбальної школи виконавства ХХ ст. Василя Кречуна. Хоча він відомий своїми чисельними перекладеннями класичної музики для концертних цимбалів, в яких відчувається рука професіонала-виконавця та ерудованого митця, не менш цікавими для цимбалістів є і його твори в традиційному народно-виконавському стилі. В самій назві закладено багато – Концерні варіації, тобто ми говоримо про концертність, яка іде від масштабів форми; наявності розгорнутої технічно-складної каденції, в якій максимально сконцентровано характерні ознаки стилістики цимбального виконавства; яскравому тематичному матеріалі, який «лягає на слух». Та звичайно визначення жанру варіації, що одночасно є формою і вказує на головний принцип композиторської роботи з музичним матеріалом, підкреслює цей характерний сплав академічного та народного в інструментальному виконавстві.

Одними з найбільш популярних творів у народному стилі серед виконавців є награвання молдавського цимбаліста Сергія Крецу, які теж зафіксував і видав В. Луце [49]. Їх вирізняє суцільно віртуозний матеріал, звернення до жанрів молдовської народно-інструментальної культури (сирба, музикута, хора, остропат й т.і.), використання традиційних для молдавської культури ладів (особливу увагу треба приділяти не характерним для європейської системи

ключовим знакам) та мелізматики, творів імпровізаційного вільного розвитку (дойна, балада, фантазія), варіації на тему.

Цікава ситуація, коли один і той же твір може інтерпретуватися як жанр інструктивний та жанр концертний. Наприклад, «Бріу» С. Крецу з метою розвитку мілкої моторики досить часто використовується в освітньому процесі як заміник жанру етюду (про їх малочисельність в цимбальному репертуарі вже було означено раніше). І в той же час, цей твір може стати кульмінацією концерту у виконанні інструментального ансамблю, або навіть у виконанні секстету цимбалістів в рамках мистецького проєкту «Світ цимбалів» (2013). Ця зміна функціонування жанру відбувається за рахунок творчого підходу самих виконавців: додавання каденцій на початку (вся увага слухача приходить виключно на цимбаліста, і в той же момент наближення до традиційного сплаву контрастних жанрів – дойна і хора), акцентування яскравої віртуозності (гра на закритих полотном цимбалів, гра в швидких темпах в унісон, значна зміна темпу на більш скорий при повторі музичного матеріалу).

В молдавській цимбальній музиці, як і в інших, є багато прикладів, коли професійні композитори або звертаються до народної теми і працюють з нею (фантазії на тему, варіації на тему), або опосередковано використовують фольклорні джерела. Одним з таких є сучасний молдавсько-американський композитор О. Тимофеев, цимбальну творчість якого аналізуватимемо в підрозділі 2.3.

В українській цимбальній музиці досить багато творів, які можуть увійти навіть не в один концерт із загальною ідеєю фольк-акцентів. З однієї сторони, гра на цимбалах здебільшого ототожнювалася з фольклорними традиціями та троїстою музикою. Їх тембр і зараз є для багатьох символом українського етносу поряд із бандурою та сопілкою (що ми можемо спостерігати і в музиці для реклами, і в коротких епізодичних зверненнях композиторів до цимбалів в своїх



симфонічних партитурах – М. Скорик, І. Небесний та інші). З іншого боку, звернення до таких жанрів як концерт, рапсодія, фантазія, соната підняли цимбальне мистецтво на один щабель з іншими інструментальними школами виконавства, а цитування композиторами в музичному матеріалі фольклорних тем чи притаманність музичній мові опосередкованої фольклорності говорить про характерні риси композиторської творчості.

Основою концерту №3 стали твори українських композиторів (Д. Попічука, С. Кушнірука), зокрема його велику частину склали саме твори композиторів харківської школи (А. Гайденка, М. Стецюна, В. Богатирьова, випускника ХНУМ В. Дмитренка). Вже в самих програмних назвах майже всіх виконуваних творів є вказування на наявність фольклорного матеріалу з посиланням або на культуру українських ромів («Циганіада»), або карпатського регіону («Карпатські полонини», Гуцульський диптих», «Гуцулки») або навіть стилізації іспанської музики («Фанданго»). Всі твори є авторськими, багато з них були проаналізовані вже в попередніх дослідженнях українських митців (дисертаційне дослідження О. Юрченко, навчально-методичних виданнях Т. Барана, С. Мельничука, магістерських роботах А. Аулової, В. Мільшиної), а отже завданням не є їх аналіз.

Натомість спробуємо виявити характерні фольк-риси у вітчизняному композиторському цимбальному доробку. Головною ознакою стає програмність багатьох цимбальних творів та музичний тематизм. Тут зустрічаємо жанрові назви українського музичного фольклору (гопак, козак, гаївка, коломийки), означення географічних регіонів (карпатські барви, молдавські мелодії, українська полька, слобожанська фантазія), конкретна назва теми що цитується («Герен цвіте», «Чорнії брови, карії очі», «Ой під вишнею»).

Другим важливим акцентом стають особливості використання цимбальної виконавської специфіки, тобто інтерпретування цимбалів. Так, в більшості

варіацій, фантазій, обробок і мініатюр не зустрічається використання специфічних прийомів гри (флажолети, різні види глісандування) і навпаки, цимбальна фактура представлена більш традиційно, наближеною до народно-інструментального музикування. Вже в творах композиторів кінця ХХ-ХХІ ст. при зверненнях до окремих жанрів та при роботі з виконавцями бачимо пошуковість і намагання розширити цимбальне виконавство за рахунок способів і прийомів гри та, подекуди, експериментальності.

Третім аспектом стає сам виконавець, стиль його творчості. Тут важливим стають і етнічна приналежність (всім відома яскрава природа вихідців із західних регіонів України), школа виконавства (тобто закладенні традиції), особисті вподобання (робота в одному чи декількох стильових напрямів виконавства). Чому це стає важливим при розмові про композиторську цимбальну творчість? Пояснити це просто, багато творів написано або самими виконавцями, або в тандемі з композиторами.

## **2.2. Універсальне та специфічне в творах сучасних композиторів для цимбалів системи Шунди**

Перед тим як почати розмову про композиторську цимбальну творчість сучасників, тобто композиторів ХХ–ХХІ ст., і «ставити штамп» універсальності та специфічності тому чи іншому компоненту творчого продукту, спробуємо окреслити що саме мається на увазі під цими визначеннями. Насправді, тут все доволі просто і головним чинником стає природа цимбалів та стилістика цимбального виконавства. Для кожного виконавця саме його інструмент завжди унікальний, неповторний та з найбільшими можливостями. І подекуди, таке природне і над ставлення музикантів викривляє особисте розуміння специфічності, наділяє його тими рисами, які насправді є універсальними. У пошуках відповідей на питання про універсальне та специфічне в сучасному

цимбальному мистецтві розглянемо останнє з позиції трьох складових – жанру, стилю та виконавської специфіки (техніки цимбального виконавства).

Жанрова палітра цимбальної творчості, як вже було означено раніше, досить різнобарвна та чисельна. З одного боку, природна віртуозність цимбального виконавства спрямовує композиторів до максимального використання її можливостей із зверненням до жанрів, яким притаманна моторність, подекуди закладена навіть в назві (токатина, токато, капричіо тощо). З іншого, характерна імпровізаційність уможлиблює написання творів вільних жанрів (рапсодії, фантазії) або творів з імпровізаційною основою (прелюдія, пастораль, імпровізація тощо). Синтез двох складених традицій – цимбальне народно-інструментальне та академічне виконавство, наштовхує митців до написання великих концертних форм з прямим чи опосередкованим зверненням до фольклорного матеріалу (концерт, соната, рапсодія, фантазія). Всі перераховані варіанти свідчать про універсальність цимбалів, про що вказано в дослідницьких роботах Т. Барана, О. Юрченко та інших.

І поряд можливо визначити специфічність жанрових форм в сучасній творчості. На перший погляд, не притаманна кантиленність цимбальній ударній природі, відображається на здебільш відсутності суто кантиленних творів в оригінальному цимбальному репертуарі. Натомість, поява твору сучасного харківського композитора молодшої генерації В. Богатирьова «Ноктюрн», в самій назві якого закладена кантиленність, дозволяє говорити про специфічність цього композиторського звернення. Можна припустити, що саме творча співпраця з харківською цимбалісткою А. Ауловою, чий творчий та науковий інтерес обумовлений кантиленною музикою для цимбалів, могли наштовхнути композитора до появи «Ноктюрну». І можливо, коли її дисертаційне дослідження буде закінчено і буде доступно для широкої публіки, в мистецькому світі зміниться ставлення до кантиленності в цимбальному виконавстві і завдячуючи

творчості сучасників з'явиться ще одна кількісна група творів в жанровій системі – цимбальна кантилена.

Монодія, Метафора, Музика сфер, Мозаїка, Рефлексія (Рефлектаре) тощо – все це не про жанр, бо за цими назвами знаходимо сюїти, мініатюри, п'єси з характерним трактуванням цимбалів як віртуозного або імпровізаційного інструменту. Для багатьох інших музичних інструментів такі програмні назви не є вже новими на відміну від цимбального виконавства. На наш погляд, на сьогодні така композиторська пошуковість при зверненні до цимбалів дарує нам щось нове, а звідси, незвичне, що з часом може або втратити свою специфічність, або навпаки залишиться для цимбального виконавства таким, яким воно є.

Говорячи про універсальне та специфічне з позиції стилю згадаємо про ті напрями, в яких активно презентується творчість цимбалістів. Традиційний та академічний напрям наразі не стає чимось унікальним. Перший є відлунням народно-виконавських інструментальних традицій, про що вже неодноразово згадувалося, другий, починаючи з кінця ХІХ ст., формувався з деяким часовим відривом в багатьох європейських країнах, і Україна не є виключенням. Сьогодні саме робота цимбалістів в неакадемічному напрямі (тут наголосимо – не композиторів, а саме виконавців) розширює, навіть більше, розмикає рамки цимбального мистецтва і дозволяє говорити про специфічне з позиції стилю, паралельно підкреслюючи універсалізм цимбальної творчості.

Розглядаючи виконавську специфіку цимбальної творчості будемо відштовхуватися від прийнятого твердження, що основними способами звукоутворення є удар пальцятками (*batt.*) та щипок (*pizz.*). Таким чином, не будемо зупинятися на тих способах і прийомах гри в цимбальній музиці сучасних композиторів, які відповідають цим двом основним способам звукоутворення і є їх різними варіантами (удар, тремоло, арпеджіато, різні види піцикато тощо). Увагу зупинимо на тих прикладах, коли композитори використовують досить

специфічні прийоми або трактують цимбали зовсім по новому, досить непритаманно для цимбального мистецтва.

Флажолети. Цей прийом не є розповсюдженим для цимбального виконавства, але його використання в різних варіантах все частіше зустрічаємо в практиці як результат пошуку нових тембрових звучань: використання окремих флажолетних звуків або проведення теми флажолетами (Варіації на тему української народної пісні «Цвіте терен» Л. Донник, Рапсодія №1 Б. Котюка, «Музика сфер» Д. Панченка), глісандування флажолетами (Сюїта І. Якімчука).

Глісандування на піцикато уздовж струни з обмоткою або держакком пальця є одним із прийомів для зображальності конкретного композиторського образу («Козацьке коло» Л. Донник, Рапсодія №1 Б. Котюка).

Удар пучкою пальця є виконавською знахідкою сучасних цимбалістів, який в своїх творах використали львівський композитор Б. Котюк та молдавський цимбаліст І. Якімчук, як і тремоло піцикато в авторських аранжуваннях М. Преда.

Гра держакком пальця (*col legno*), який все більше використовується українськими композиторами (В. Дмитренко, Б. Котюк) і подекуди сприймається слухачами як щось нове, не є специфічним прийомом для традиційного напрямку. Його використання здебільшого пояснюється бажанням тембрального наближення до фольклорного виконавства, в якому не використовується обмотування пальців.

Використання кластерів, яке досягається ударом долонею по декільком бунтам струн, здебільшого в низькому регістрі цимбалів («Мозаїка» І. Якімчука, «Рефлектар» В. Дубосарського).

Удар дерев'яною частиною пальця по верхній деці інструменту при відкритих глушниках («Рефлектар» В. Дубосарський) як пошук сонорних звучань.

Говорячи про специфічне неможливо не згадати три цікавих звернення композиторів харківської школи, твори яких не увійшли в концерти мистецького проєкту, але є цікавими й унікальними в цимбальному виконавстві. Дві композиції Л. Катохіна по суті є прагненням композитора до відтворення індивідуального образного змісту та світовідчуття, яке підпорядковує собі специфіку інструменту. Головним задумом в п'єсі «Сяюче золотом» є сприйняття слухачем звукового потоку, який утворюється не в момент удару пальця по бунту струн та молоточка по струнам фортепіано, а надзвучання обертонів. Щоб досягти цього композитором було запропоновано повне виключення глушників цимбалів та педалі фортепіано від початку твору до його фінального співзвуччя. Другим зверненням митця став поліфонічний твір «Фуга» для цимбалів соло. Його виконання вимагає великої сконцентрованості та чіткої виконавської роботи при проведенні всіх трьох голосів фуги, так як це досягається не за рахунок роботи з глушниками. Автор в даному випадку розглядає цимбали не як інструмент, який одночасно може відтворювати два будь які звуки або самостійні мелодичні лінії, а як і піаністи, за рахунок утримання і своєчасного відпускання клавіш відтворювати багатоголосся. Тобто, цимбаліст під час виконання даного опусу повинен вчасно закривати пальцями окремі звуки. Це зовсім не притаманно цимбальному виконавству, але є цікавим і допомагає розширенню виконавських технік.

Останнім згадаємо новий твір молодого композитора Д. Лазарева – Сюїта для цимбалів соло «Стани душі та тіла». Цей приклад звернення до цимбалів є експериментальним і презентує пошук нетипових способів звукоутворення та нового цимбального звучання. Умовно визначимо таку тенденцію як «підготовленні цимбали» (за аналогом з «підготовленим фортепіано» в дисертаційному дослідженні М. Шадька [33]). Філософське наповнення цимбальної композиції, підтвердження чого знаходимо і в назві твору, і в

композиторському коментарі на початку нот з посиланням на Аристотеля, через осмислення двох світів – духовного та матеріального, спонукають на застосування нових технік. Введення визначення «підготовленні цимбали» уможливило використання автором окрім різних, але вже відомих цимбальному виконавству обмоток пальцяток та прийомів і способів гри (удар пучкою пальця, глісандуюче піцикато тощо), додаткових предметів: пластикові палички від дзвіночків; два тонких металевих ланцюжки, що ретельно вкладаються поміж струн вздовж глушника; щільна двічі складена тканина, що вкладається на струни поряд з глушниками, щоб закривати з двох боків приблизно половину деки; кілька аркушів тонкої фольги, що підкладаються під струни і починають вібрувати в процесі гри. Наразі така робота з цимбалами є ще дійсно непопулярною і епізодичною як в композиторському доробку, так і в виконавстві на цимбалах системи Шунди (творчість цимбалістки Т. Денісені). Чи підхоплять такі ініціативи в подальшому, чи це все залишиться на рівні експериментальності покаже час.

### **2.3. Цимбальна творчість композитора Олександра Тимофєєва**

За останні двадцять років цимбальна творчість молдавсько-американського композитора Олександра Тимофєєва в світовій виконавській практиці цимбалістів набула популярності. Цей факт підтверджено активним включенням його творів в різні концертні програми та до списків обов'язкових творів престижних міжнародних конкурсів.

Особливості творчості композитора, характерні ознаки його музичної мови, вибір інструментів чи інструментальних складів залежить від тих життєвих основ, на яких і зростає ця творчість. Нижче наводимо етапи творчої біографії О. Тимофєєва, складені автором дослідження на основі особистих інтерв'ю та матеріалів з офіційного сайту.

Народився Олександр Тимофєєв, представник нової генерації молдавських композиторів та піаністів, 28 жовтня 1983 році в місті Оргіїв, яке знаходиться досить близько від державної та культурної столиці Республіки Молдови. По словам самого митця, саме батько став тим, хто прищепив щирю любов до музичного мистецтва, повагу до своїх національних корінь та став опорою під час професійного становлення. Так, Олександр в 1996 році вступає до відомого своїми яскравими випускниками музичного ліцею імені Ч. Порумбеску в місті Кишиневі, де паралельно навчається в класах Віктора Левинзона (фортепіано) та першої жінки-композитора – представниці молдавської композиторської школи Злати Ткач (композиція). Після еміграції В. Левинзона до Німеччини він продовжує навчання по класу фортепіано у викладача А. Варданяна.

Після закінчення музичного ліцею у 2002 році юний митець емігрує до США та вступає до Державного Університету в Нью-Джерсі (*Rowan University*) по класу фортепіано до професора Веди Зупончич (*Veda Zuponcic*) та паралельно отримує курс композиції у професора Гарольда Олів'є (*Harold Oliver*). Виконавця та композитора весь час цікавило і мистецтво диригування, тому під час своїх коротких поїздок до Батьківщини він бере приватні уроки у харків'янина за походженням, відомого піаніста, диригента та викладача Михайла Сечкіна<sup>5</sup>.

За роки навчання й в музичному ліцеї в Молдові, й у Державному Університеті в Нью-Джерсі О. Тимофєєв неодноразово брав участь в міжнародних конкурсах піаністів як виконавець, де отримував звання лавреата

---

<sup>5</sup>Цікавими та вартими уваги, на наш погляд, є факти творчої біографії М. Сечкіна. В свій час він закінчив Харківську середню спеціальну музичну школу в класі Регіни Самойлівни Горовиць, та Харківський інститут мистецтв (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського) в класі завідувача кафедри спеціального фортепіано, професора Михайла Самойловича Хазановського. Але його жага до оперно-симфонічного диригування привела до стін Київської державної консерваторії, де спочатку він займався в класі учня Миколи Малька професора Михайла Канерштейна, а пізніше в асистентурі-стажуванні в класі видатного українського диригента Степана Турчака.

Тобто, через ці години творчого спілкування викладача Михайла Сечкіна з учнем Олександром Тимофєєвим останній був по-своєму дотичний до витоків української музичної культури, зокрема до традицій харківської академічної школи виконавства.



першого ступеня. Після закінчення Державного Університету в Нью-Джерсі він отримує ступень бакалавра музики як піаніст та композитор, а після закінчення Істменської школи музики (*Eastman School of Music*) в 2008 році і ступень магістра музики як піаніст. У 2012 року Олександр Тимофєєв закінчив докторантуру з фортепіанного виконавства в Університеті штату Меріленд, Коледж Парк (*University of Maryland*).

Хто ж такий сьогодні – митець Олександр Тимофєєв?

Він є активним виконавцем-віртуозом, симфонічним диригентом, композитором, автором багатьох оригінальних творів, викладачем. За даними офіційного сайту, він є куратором та ініціатором багатьох мистецьких проєктів, пропагандистом молдавської музичної культури, громадським діячем, засновником Міжнародного товариства піаністів і композиторів (*ISPC, International Society of Pianists and Composers*), некомерційної організації, яка займається просуванням фортепіанної сучасної музики. В даний час О. Тимофєєв проживає у Філадельфії, працюючи як резидент-артист в Університеті Роуен у Глассборо, штат Нью-Джерсі.

До композиторського доробку О. Тимофєєва входять чисельні твори фортепіанної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної, хорової, симфонічної, електронної музики та аранжування. Якщо дивитися на його творчість з позиції жанрових вподобань, то це програмні інструментальні п'єси (балади, вальс, транскрипції, прелюдії, етюди тощо), твори великої форми (сонати, концерти, фантазії, тощо), циклічні форми (сюїти, цикли п'єс) та інше.

В межах пропонованого дослідження підкреслимо зацікавленість музиканта цимбалами та глибокого вивчення інструменту на рівні тембрально-виконавської специфіки та можливостей. Це можна пояснити рядом чинників. По-перше, цимбали системи Шунди є національним інструментом молдавської культури, навчання на якому в Молдавії має широке розповсюдження та саме цей

інструмент представлено як в академічній сфері, так і в традиційному виконавстві. Так, все становлення як музиканта О. Тимофєєва проходило поряд з активним включенням цимбального тембру в молдавський побут. По-друге, знайомство з яскравими учнями-виконавцями на цимбалах музичного ліцею імені Ч. Порумбеску та їх наставником, одним з кращих викладачів сучасності, Валерієм Луце зробило можливим особисту співпрацю на рівні виконавець-композитор. А як вершина, все це призвело до сприйняття О. Тимофєєвим цимбалів як інструмента з цікавими унікальними можливостями, подекуди, по словам самого композитора, «більш досконалого і могутнього аніж фортепіано».

На сьогодні молдавсько-американським композитором для цимбалів системи Шунди написано або зроблено композиторську версію низки творів для цимбалів соло («The Flame», Метафора, «Sincerity», Ноктюрн, «On Thin Ice», Дві п'єси-імпровізації на українські народні теми «Ой, горе, горе» та «Ой, коли-б той вечір»), з фортепіано (Концертна п'єса «Snowstorm», «Lucky Strike»), для інструментального тріо з включенням цимбалів (Концертна п'єса «Snowstorm», Балада) та Концерт для цимбалів з симфонічним оркестром у 3-х частинах.

За часовими ознаками можна виокремити *два періоди* творчості:

–початок 2000-х рр. – створення оригінальних творів («Метафора» для цимбалів соло, Концертна п'єса «Snowstorm» у супроводі фортепіано, перша редакція Концерту для цимбалів з симфонічним оркестром);

–після 2013 року – переосмислення вже написаного (друга редакція Концерту для цимбалів з симфонічним оркестром та авторські версії декількох творів, написаних для інших музичних інструментів).

На нашу думку, факт повернення композитора до роботи з цимбалами після перерви, редагування вже написаного Концерту та тембрального переосмислення інших музичних творів пов'язане з відновленням його співпраці з талановитим

молдавським цимбалістом, учнем В. Луце Іоном Куртяну (*Ion Curteanu*), який і став першим виконавцем зокрема Концерту.

На ґрунті аналітичних спостережень спробуємо окреслити *рис* композиторського мислення О.Тимофєєва.

Так, однією з основних є *програмність*. Майже всі твори, і це стосується не тільки цимбальних, мають або програмну назву (наприклад, «The Flame», «On Thin Ice», «The Secret Ritual»), або в назві-жанрі закладено характер твору (наприклад, Ноктюрн, Балада, Постлюдія).

З точки зору *цимбальної стилістики* Олександр Тимофєєв в першу чергу в своїх творах підкреслює віртуозність, імпровізаційність, метро-ритмічну домінантність та політембровість. Тобто, головним стає сприйняття композитором саме природи цимбалів.

В свою чергу, наявна віртуозність цимбальних творів, навіть кантиленних епізодів чи частин, стає однією з складових, яка виводить їх на рівень *концертності*.

З позиції *жанру*, поки що ця категорія представлена двома позиціями – п'єси та концерт.

Зупинимося на аналізі окремих музичних творів<sup>6</sup>.

Концертна п'єса «Snowstorm» для цимбалів і фортепіано, написана у 2001 році, стала першим композиторським опусом для інструменту та отримала 1 місце на Міжнародному фестивалі-конкурсі з композиції «Валаське Мезірічі» в Чехії (*Valasske Mezirici International Composition Festival and Competition*). Прем'єрний запис відбувся у виконанні Марчелло Коменданда у тому ж році. На, нашу думку, цей твір став немов би концептуальним «ескізом» до майбутнього Концерту. Тут ми спостерігаємо одночасно рівновагу та змагання між партіями

---

<sup>6</sup> Нотний матеріал для аналізу міститься на офіційному сайті композитора.

двох інструментів, наявність невеликої каденції цимбаліста, співставлення швидких ритмо-технічних частин з кантиленними епізодами. Всі ці характеристики підкреслюють і визначення самого композитора стосовно п'єси як концертної.

Власне Концерт для цимбалів з симфонічним оркестром у 3-х частинах було написано у 2005 році і присвячено Валерію Луце, людині, якою молодий композитор захоплювався, і завдяки яскравій творчій діяльності якого звернувся до цимбалів в своєму композиторському житті. По словам самого автора, твір писався з урахуванням виконавських можливостей цимбаліста Марчелло Коменданта (*Marcel Comendant*), який і повинен був стати першим виконавцем цього першого молдавського цимбального концерту. Але час зробив свої корективи, і прем'єра цього твору, в більш досконалій та переосмисленій другій редакції (2013), відбулася на відкритті Міжнародного конкурсу імені Євгенія Кокі у виконанні Іона Куртяну та під орудою самого композитора.

Концерт складається з 3-х частин:

I. Allegro giusto

II. Ballade. Andante cantabile

III. Vivo con fuoco.

Як видно із темпових позначень частин, він побудований за принципом класичного концерту (швидко-повільно-швидко), в якому перша частина є початком конфліктності, друга – прояв внутрішнього світу, а третя – динамічною розв'язкою. Цікавим фактом є програмність саме другої частини – Ballade.

За словами композитора, спочатку у 2005 році друга частина була створена як самостійна п'єса на основі фольклорного матеріалу, яку в тому ж році композитор ввів як самостійну частину в концерт для цимбалів. І переважно саме ця частина в майбутньому зазнала змін у новій редакції, яку вже зміг почути світ.

Як вже відзначалося, повільна кантилена друга частина є характерною для тричастинного циклу, але введення до структури концерту саме жанру балади підкреслює фольклорну приналежність, що походить від традиційних молдавських двочастинних циклів (дойна-жок, дойна-хора).

Стосовно розгорнутих каденцій соліста цікавим є не тільки їх наявність в кожній з частин, але й їхній характер. Вони стають немов би «оазисом» внутрішнього світосприйняття виконавця, його можливості залишитися зі слухачем один на один. Це момент спрацювання «чистого» цимбального тембру та законів акустики з акцентом на звучанні цимбалів, їхньому фонізмі, фактурних можливостях.

Оригінальною в Концерті є ритмічна організація музичного матеріалу: акцентність ритмічних побудов комбінуються з імпровізаційно-кантиленними. З одного боку такі композиторські рішення є органічними для виконавства на цимбалах, з іншого, в рамках масштабного циклічного твору вони ще більш підкреслюють проведену історичну паралель між минулим (традиція) та сучасним (академізм).

В доказ вище сказаному звернемося до п'єси для цимбалів соло «Метафора», яка до речі є першим твором для цимбалів соло в композиторському доробку О. Тимофєєва. Концептуально вона побудована аналогічно Концерту. Це тричастинна побудова, в якій музичний матеріал крайніх розділів є стрімким розгортанням з чітким метро-ритмічним акцентуванням та з використанням усього діапазону цимбалів системи Шунди. Треба підкреслити, що це акцентування взято композитором не з традицій народного музикування, а є вже феноменом саме академічної виконавської культури. Середній розділ (як і в Концерті) – імпровізаційно-кантиленна частина, момент емоційної розрядки та можливості зазирнути в себе, це час, коли спрацьовує життєвий принцип «тут і зараз».

Прем'єра цього твору відбулася у 2002 році у виконанні Марчелло Коменданта в Кишиневі, в тому ж році стала частиною збірки музики сучасних композиторів в редакції Валерія Луце. Це один з найулюбленіших творів цимбалістів, представників різних національних шкіл, який потребує високого технічного володіння інструментом та вже зрілого сприйняття художнього матеріалу. Так, у 2014 році вона була обов'язковою для виконавців на цимбалах в рамках відомого та престижного Міжнародного конкурсу імені Євгенія Кокі (Молдова).

Стосовно інших цимбальних творів, які є авторською версією вже написаних опусів для інших інструментів (в більшості це оригінальні п'єси для фортепіано, кларнету, маримби), то здебільшого це ритмічні п'єси у швидкому темпі: «The Flame», «On Thin Ice», «Lucky Strike» та перекладення кантиленного з імпровізаційним характером Ноктюрну. Нажаль, на сьогодні, всі ці мініатюри не можна почути в записі саме на цимбалах, але, сподіваємося, це питання часу, настільки органічно композитор сприймає та відтворює цимбальну стилістику, а саме – віртуозність, метро-ритмічність та імпровізаційність. Якщо подивитися з позиції техніки адаптування з інструментів на цимбали системи Шунди, то варто означити деякі характерні принципи: теситурні та фактурні трансформації, заміна прийомів та способів гри, але завжди при збереженні форми та художнього змісту твору.

Окремої уваги варта мініатюра «Sincerity», яка в оригіналі написана для фортепіано і є другим номером циклу «New Age Album», ор. 8. Це досить складний за технічними та фактурними особливостями твір, який став невід'ємною частиною концертного репертуару сучасних цимбалістів. Твір є перекладенням з фортепіанного, але вкрай органічно звучить на цимбалах. До речі, саме фортепіанні твори досить складно перекладати для цимбалів соло без втрати фактурних пластів. А в цій неймовірно романтично-емоційній та

витонченій п'єсі природно залучені різні прийоми гри, з яких складається наповнена цимбальна фактура, з використанням притаманних цимбальній стилістиці елементів. Звісно, порівняльний слуховий аналіз фортепіанної та цимбальної версій виокремить різницю в підході до ритмічних акцентних епізодів (з більшим акцентуванням та ударністю в цимбальному виконавстві).

Останніми на сьогодні творами, які були написані для цимбалів, стали Дві п'єси-імпровазації на українські народні теми «Ой, горе, горе» та «Ой, коли-б той вечір» (2020). В інтерв'ю авторів дослідження композитор на запитання «чому вперше в творчості молдавсько-американського композитора з'явилося бажання звернутися до українського матеріалу» автор вказав, що це було замовлення відомого сучасного харківського журналіста-кінодокументаліста, автора понад двадцяти історичних фільмів-розслідувань Ігоря Піддубного для одного з його проєктів про Григорія Сковороду. Композитором було створено декілька різних музичних композицій, але нажаль через суб'єктивні причини, не всі були використані харківським діячем, а ось саме дві імпровазації для цимбалів на теми українських народних тем увійшли до документального фільму. Стосовно вибору українських тем, по словам автора, він був інтуїтивно-пошуковим, хоча, ймовірно, відгукнулося українське коріння композитора. Так, зі сторони батька його бабуся була харків'янкою, а дідусь – з Донецької області, і з часом вони емігрували до Молдови. Деякі його родичі також жили в Одесі, де в дитинстві він часто бував. Тому Україна з її традиціями та мелосом є для композитора родинним скарбом, до якого, до речі він в майбутнього планує звертатися, створюючи цимбальні композиції для українських виконавців.

Підсумовуючи наше осмислення цимбальної композиторської творчості молдавсько-американського композитора Олександра Тимофєєва з позиції виконавства підкреслимо її значимість, унікальність, професійність та привабливість для розвитку та презентації сучасного цимбального мистецтва.

Проаналізовані в дослідженні твори для цимбалів системи Шунди вже стали невід'ємною ваговою часткою як педагогічного, так і концертного репертуару цимбалістів різних національних шкіл виконавства, а ті, які ще не прозвучали на концертних сценах, ми впевнені, з часом будуть високо оцінені як виконавцями, так і слухачами.

Перш за все, привабливим для цимбалістів є органічне поєднання сучасного композиторського мислення, фольклорного матеріалу, природи інструменту та майстерності виконавців.

По-друге, привертає увагу яскрава програмність цимбальних творів з підкресленням або руху або імпровізаційності та тяжіння до концертності з використанням каденційних та віртуозних розділів, обумовленні відчуттям та розумінням композитором характерної цимбальної стилістики.

Перекладення митцем власних музичних композицій для цимбалів системи Шунди може інтерпретуватися не тільки з позиції творчого композиторського процесу, але й з позиції виконавської активної зацікавленості. Кожного разу авторські аранжування є не просто адаптацією, переінструментуванням, а саме переосмисленням кожного окремого музичного твору з внесенням нових композиторських рішень.

З виконавської точки зору цимбальні твори О. Тимофєєва відбивають сталі тенденції творчості, які з кожним зверненням композитора відкриваються по-новому. При роботі композитора з цимбалами відчувається національне підґрунтя, але авторське мислення відбиває сучасний спектр образів, ритмів, інтонацій, презентуючи зустрічний рух національних шкіл в процесі глобалізації.



## 2.4. Цимбальне виконавство неакадемічного напрямку: авторський досвід

Цимбальний всесвіт не буде повним, якщо оминати досить молодий, порівнюючи з іншими, напрям виконавства – неакадемічний. Здебільшого він представлений ансамблевими формами, в яких цимбаліст є або музикантом-лідером, або має досить вагому роль. Характерним стає синтез функціонального наповнення творчої особистості: виконавець, аранжувальник, композитор. Саме в цьому напрямі з'являється новий для цимбального мистецтва живий жанр – авторські композиції. Цікаво, що саме творчість в неакадемічному напрямку наслідує характерну особливість фольклорної традиції – відсутність нотної фіксації.

Яскравим представником цього напрямку є румунський музикант Маріус Преда, творчість якого на сучасному етапі пов'язана з джазовим виконавством<sup>7</sup>. Він співпрацює з багатьма відомими музикантами світу, серед яких джазові трубачі Артуро Сандовал<sup>8</sup>, Е. Бізга<sup>9</sup>. Саме завдяки таланту та творчості М. Преда цимбали впевнено увійшли в світове коло як джазовий інструмент. Його робота в жанрі кросовер збагатило новими красками тематичний матеріал відомо фортепіанного концерту норвезького композитора Е. Гріга<sup>10</sup>.

Важливою та вагомою для визнання цимбалів за межами своїх звичних сфер використання – традиційності та академізму, є творчість іншого відомого румунського цимбаліста, який поєднує багато сучасних тенденцій (етно-джаз, ритми негритянської музики, роботу ді-джея) Маріус Мікалаке<sup>11</sup>. Він відомий виступами на одній сцені з багатьма відомими виконавцями, такими як Чік Корія,

<sup>7</sup> <https://youtu.be/FCkWsc3BpNk?si=FdFQDAFJ1oLhRmzn>

<sup>8</sup> [https://youtu.be/Bm\\_6iRxcGK8?si=qiM-M96cjJ8Sm\\_Vc](https://youtu.be/Bm_6iRxcGK8?si=qiM-M96cjJ8Sm_Vc)

<sup>9</sup> <https://youtu.be/1yj1sNnEvlo?si=esnHekuaB7BimeSf>

<sup>10</sup> [https://youtu.be/3435Q6Q-DHs?si=20T\\_U\\_4RDQ1WXyVV](https://youtu.be/3435Q6Q-DHs?si=20T_U_4RDQ1WXyVV)

<sup>11</sup> <https://youtu.be/PKSOQ5CE9rQ?si=o9-csntcAIBqAZ5T>

Глорія Гейнор, Ніна Сімон, Кітаро, Стів Вай, Майк Стерн, Бу Бу Девіс, Біллі Кобхем, Серхіо Мендес, Ларрі Коріел, Філіп Кетрін тощо.

Угорський віртуоз Єно Лістеш, чия творчість представлена різними напрямками виконавства, відомий багаторічною роботою з ансамблем Робі Лакоташа. Цікавими для нас є робота цимбаліста у складі цього ансамблю в жанрі кросовер, в якому представлено поєднання цигансько-угорської імпровізаційності, джазу та академічної музики<sup>12</sup> та дует з цимбалістом Унгер Балаж, композиція якого насичена сплавом джазу та балканської музики<sup>13</sup>.

Відомий своїм віртуозним володінням цимбалів румунський музикант Джані Лінкан активно протягом багатьох років створював композиції в традиційному жанрі, які грали на слух інші молоді виконавці. Останнім часом у своїй творчості він, як і багато інших цимбалістів, вийшов за рамки традиційного напрямку і з під його пальцяток з'являються нові жанрово-стильові композиції. Таким прикладом може бути композиція, в якій майстерно поєднано ритми фанку та румунського фольклору<sup>14</sup>.

Цимбальний віртуоз нової генерації Михайло Захарія успішно поєднує в своїй творчості різні стильові напрями. Існує багато записів як академічної музики, зокрема творів українських композиторів, творчість яких він активно пропагує на світовому рівні, так і його роботи в традиційному і неакадемічному напрямі. Як приклад останнього, є композиція на тему Сіртакі М. Теодоракіса<sup>15</sup>, в якій всесвітньо відома тема грецького композитора розробляється в засобах притаманних традиційному словацько-угорському танцювальному фольклору.

В роботі, звичайно, згадані не всі існуючі приклади звернення цимбалістів в неакадемічному напрямі виконавства, але ті що надані, найбільш яскраво

<sup>12</sup> [https://youtu.be/LLD05\\_pC8TY?si=pUedJoYJJ5G65q8a](https://youtu.be/LLD05_pC8TY?si=pUedJoYJJ5G65q8a)

<sup>13</sup> <https://youtu.be/NNe3wo2Un8A?si=AX-Yi8hswYQTnjxU>

<sup>14</sup> [https://youtu.be/x9V5ay\\_25PY?si=s1Lojml20ADeUXtl](https://youtu.be/x9V5ay_25PY?si=s1Lojml20ADeUXtl)

<sup>15</sup> <https://youtu.be/j-FMdhTWU9s?si=vKPcKX3kvBpYRsek>

презентують цей вектор. Головним резюме стає твердження універсальності як цимбалів, так і характерної риси цимбальної творчості. В самій музиці подекуди не відчувається акцент на національну специфіку, цимбали не використовуються як фольклорний елемент. Натомість, в українському цимбальному мистецтві є абсолютно подібні жанрово-стильові тенденції в музиці «за межами академізму», однак здебільшого з акцентом на українську ідентичність.

Наприклад, творчість заслуженого артиста України, відомого цимбаліста Андрія Войчука протягом останніх декількох років пов'язана з різними сучасними гуртами, як Опука, Воплі Відоплясова, Руслана, де використовуються саме гуцульські цимбали з їх характерним дзвінким тембром та «гулом» за рахунок відсутності глушників. Представник західно-українського регіону, заслужений артист України Ігор Брухаль відомий своїми цікавими роботами у складі ансамблю «BRIO band» в етно-джазі<sup>16</sup> та кросовері<sup>17</sup>.

Стосовно автора проєкту, є зріле розуміння можливостей інструменту, професійне володіння технікою цимбального виконавства та бажання спробувати себе в чомусь іншому, незвичному, та особиста потреба в пошуку нових сенсів творчості. Всі ці чинники спонукали до участі в цікавих колаборацій з українськими музикантами в різних стильових вимірах.

Одним із таких прикладів стала співпраця з харківським гітаристом Микитою Рубченко, в співтворчості з яким було створено ряд композицій з залученням цимбалів. Це використання тембру цимбалів системи Шунди в кавері на пісню «Love of my life» гурту Queen та авторських рок-композиціях під назвами «The light», «Fury»<sup>18</sup> та інші.

<sup>16</sup> <https://youtu.be/danPsXB5ke0?si=yHojBPOVSJ07lL9z>

<sup>17</sup> <https://youtu.be/MfdY888koMA?si=F3ot7tXLFpt-l5wm>

<sup>18</sup> <https://youtu.be/9bBE6iy2rxA?si=cUkwedCzv2EqXCSV>

Цікавий експеримент відбувся з харківськими музикантами гурту «Sanatana»<sup>19</sup>, де були свідомо використані китайський різновид цимбалів (янгчін), саме з метою природнього східного звучання, притаманного такій музиці.

Найбільш неординарним творчим зверненням стала активна співпраця з відомим харківським гуртом «Nokturnal Mortum»<sup>20</sup> у важкій музиці (метал). В цьому випадку було задіяно один з різновидів українських модифікацій цимбалоподібних інструментів – гуцульські цимбали.

Вбачаємо, що майбутнє цимбального мистецтва напряму залежить від його складників (композиторів, виконавців, педагогів, науковців, майстрів), в якому неакадемічний напрям є рушієм в популяризації та залученні більшої професійної спільноти та простих поціновувачів.

## **Висновки до Розділу 2**

Звичайно в рамках наукового обґрунтування неможливо було розглянути та проаналізувати всі існуючі на сьогодні компоненти світової цимбальної творчості. Це не було і метою. Однак, констатуємо активну презентацію цимбального виконавства в різних стильових напрямках та жанрових формах.

Так, в академічному напрямі виконавства кінця XX–XXI ст. характерним стає активна композиторська творчість, з використанням як типових академічних жанрів (варіації, рапсодії, концерти, сонати тощо), так і з спробою введення новітніх сучасних тенденцій в цимбальне мистецтво (сонорика, додекафонія, «підготовлені» цимбали тощо). В традиційному напрямі, продовжуючи фольклорні традиції і враховуючи риси, притаманні цимбальній стилістиці, залишається домінуючим підкреслення віртуозності та імпровізаційності. Саме в музиці «за межами академізму», визначеної як неакадемічний напрям

---

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SMrj0XfGXpI>

<sup>20</sup> <https://youtu.be/iP72VHBRmPk?si=r5Xi3HBjeTRi2Jit>

виконавства, вбачаємо можливість реалізації потенціалу сучасного митця та доповнення до багатовекторності цимбального всесвіту.

Зазначимо, що незважаючи на те, що твори молдавсько-американського сучасного композитора О. Тимофєєва не увійшли в програми трьох представлених концертів мистецького проєкту, окремий підрозділ було присвячено його цимбальній творчості (четвертий концерт планувався саме як презентація музики митця). Нереалізована творча потреба автора проєкту залишає бажання її творчо-виконавського втілення в майбутньому. А ідеєю назви концерту №2 стала однойменна п'єса «Метафора» О. Тимофєєва як уособлення найбільш притаманних тенденцій сучасної професійної цимбальної творчості: програмність, політембровість, широке використання техніки цимбального виконавства, універсалізм.

## ВИСНОВКИ

Підсумовуючи творчу та наукову складові творчого мистецького проєкту, наукове обґрунтування якого представлено, підкреслимо вірний вектор вибору як формулювання теми з важливим і вагомим визначенням «цимбальний всесвіт», так і назрілу актуальність його мети та задач. Вже популярна і досить використовувана назва-визначення «світ цимбалів» як в науково-методичних виданнях (Т. Баран, В. Геренчар), так і в назвах чисельних мистецьких концертних заходах на теренах України, не надавали автору розкрити всієї сукупності процесів в світовому цимбальному мистецтві на сучасному етапі, бо визначення «світ цимбалів» сприймається як більш замкнута система, до якої запрошується слухачька аудиторія. Натомість «Всесвіт» вбачається як дещо неосяжне, відкрите та розімкнуте для сприйняття зовнішніх процесів.

Головне питання пропонованого дослідження (і всього творчого проєкту) – якими є складові «цимбального всесвіту» і що дозволяє говорити про його існування та вагомість? Надамо відповідь через розуміння окремих вимірів.

По-перше, це *органологічний* вимір. Він представлений чисельною кількістю різновидів цимбалоподібних інструментів в світі, що разом складають досить самобутній і мозаїчний тембральний «звукообраз». Здебільшого окремі країни Світу представлені одним видом цимбалоподібного інструменту, але є і ті, на території яких розповсюдження отримали декілька різновидів. Цікаво, що саме українське цимбальне мистецтво є яскравим прикладом такого процесу.

По-друге, вимір *науковий* – наявність окремого мистецтвознавчого напрямку – цимбалознавства. На сьогодні в цимбалознавстві широко представлені дослідження з органології, історії та теорії цимбального виконавства, розглянуті питання жанрової системи цимбальної творчості, окремі питання стилю творчості, стану ансамблевої виконавської традиції з залученням цимбалів.

Однак і сьогодні, завдяки світовим тенденціям в мистецтві та потреби творчої особистості в розвитку та пошуковості, актуальним залишаються питання стилю і його різних аспектів в цимбальному мистецтві.

Найважливішим є напрям *творчості митців*: виконавська, композиторська, викладацька тощо. В цьому ракурсі на перший план постають питання стилю – індивідуального, виконавського напрямку, школи. Дослідження обмежується увагою одного з найрозповсюджених видів інструменту – цимбалів системи Шунди з підкресленням їх «тембрової дуальності» як сучасного інструменту. З одного боку вони репрезентовані як універсальний інструмент (виконання музики бароко, класицизму, романтизму, залучення у різні інструментальні склади з органічним їх тембровим взаємовпливом). З іншого, підкреслюється їхня темброва специфіка, унікальність звучання, з неповторним і характерним забарвленням звуку, яке залучається сучасними композиторами та виконавцями у різних стильових напрямках (джаз, фоль-джаз, рок, фольк, кросовер), в окремих випадках як репрезентант національного світосприйняття. Таке активне занурення сучасних митців в творчість «поза межами академізму» відкриває перед всіма учасниками мистецького кола нові обрії та можливості, а авторське мислення відбиває сучасний спектр образів, ритмів, інтонацій, презентуючи зустрічний рух національних шкіл в процесі глобалізації і формуючи власне те, що стало об'єктом нашої уваги – цимбальний всесвіт.

## 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. 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.
3. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.
4. 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.
5. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. *Музична Харківщина : збірник праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв імені І.П. Котляревського*. Харків : Харківська типографія № 13, 1992. С. 191–206.
6. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості. За наук. ред. канд. мистецтвознавства, проф. Т. М. Барана. Львів : Афіша, 2008. 159 с.
7. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів. Київ : Мистецтво, 1978. 167 с.
8. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.



9. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 240 с.
10. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.01. Теорія і історія культури. Нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
11. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис... канд. мистецтв. Київська державна консерваторія ім. П.І. Чайковського. Київ : КДК, 1994. 27 с.
12. 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.
13. Йоркіна Є. Специфічні особливості виконання та інтерпретації музичних творів інструменталістами різних типів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 2. Київ, 1999. С. 107–118.
14. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
15. 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*. Вип. 3. Харків : Стиль, 2001. С. 68–78.
16. Крэчун В. Методэ де цамбал. Кишинэу : Литература артистикэ, 1982. 164с.
17. 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. нац. ун-т

- мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Романюк І. А. Харків, ХНУМ, 2021. С. 135–150.
18. Кужба М. Цимбали в системі народно-інструментального виконавства України : на пошану Тараса Барана та Олени Костенко. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ НЗО століть : збірник матеріалів та тез XV міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 3 грудня 2021 р.)*; редактор-упорядник А. Душний. Дрогобич : По́ світ, 2021. С. 93–97.
  19. 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*; редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 90–95.
  20. Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри : монографічний посібник. Рівне, 2007. 155 с.
  21. Незовибатько О. Українські цимбали. Київ: Музична Україна, 1976. С. 57.
  22. Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах. Київ : Мистецтво, 1966. 301 с.
  23. Ніколаєвська Ю. *Nomo interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
  24. Положення про Другий Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко. ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2022. 6 с.
  25. Світова асоціація цимбалістів. 6-й Світовий конгрес цимбалістів. *Довідник учасників : наук. зб.* Львів : Кобзар, 2001. 72 с.

26. Сідлецька Т. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. Посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. 73 с.
27. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей*, Вип. 40, книга 10. Київ, 2004. С. 180–190.
28. Теуту І. Теоретичні основи транскрипції в репертуарі цимбаліста. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Випуск 110. К., 2014. С. 200–211.
29. Теуту І. Транскрипція в українському цимбальному мистецтві : історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2016. 19 с.
30. Тормахова В. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. №1, 2019. С. 21–27.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2019\\_1\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2019_1_5)
31. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : дис... д-ра наук: 17.00.03, 2008. 619 с.
32. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція; упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук; післямови І. Мацієвського, В. Мішалова, М. Хая. Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. 512 с.
33. Шадько М. Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама : дис... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво, ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2022. 252 с.
34. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ, 1998. 368 с.
35. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2015. 18 с.
36. Allaga G. Cimbalomiscola I. Budapest, 1912. 46 ol.

37. Allaga G. Cimbalomiscola II. Budapest, 1889. 86 ol.
38. Allaga G. Cimbalomiscola III. Budapest, 1889. 82 ol.
39. Allaga G. Cimbalomiscola IV. Budapest, 1889. 74 ol.
40. Craciun V. 15 aranjamente muzicale : din tezaurul muzicii universal. Chisinau : Editure Cartea Moldovei, 2002. 112 p.
41. Hartman Arthur. The Czimbalon Hungarys national instrument. *Musical Quarterly* 2. 1916. P. 590–600.
42. Herencsar V. Cimbalomos osök nyomaban. 1.kötet. Allaga Geza. Budapest, 2001. 126 ol.
43. Herencsar V. Svet Cimbalu. Slovenska cimbalova asociacia, 2019. 202 ol.
44. Hornbostel E. Systematik der musikinstrumente. Режим доступа : <http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>, свободный.
45. Iordache Toni. Режим доступа : [http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist\\_more.html](http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist_more.html), свободный.
46. Knijff van der J. Cimbalist Giani Lincan promot klassieke muziek op zigeunerinstrument. Режим доступа : [http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist\\_giani\\_lincan\\_promoot\\_klassieke\\_muziek\\_op\\_zigeunerinstrument\\_1\\_760601](http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist_giani_lincan_promoot_klassieke_muziek_op_zigeunerinstrument_1_760601), свободный.
47. Kretu S. Piese pentru tambal si pian. Chisinau : Lumina, 1990. 140 s.
48. Leach John. The cimbalom. *Music and letters* 53. 1972. P. 134–142.
49. Luta V. Fantezie : Caiet pentru tambal 4. Chisinau : Grafema–Libris, 2006. 162 p.
50. Luta V. Reflectare : Caiet pentru tambal 3. Chisinau : Grafema Libris, 2004. 143 p.
51. Nikolaievskaja, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental

- etude genre. Ad Alta-Journal of interdisciplinary research. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25.
52. Schunda V.-J. A czimbalom története. Budapest, 1907. 91 ol.
  53. Tarjani Toth I., Falka J. Cimbalom iskola I. Budapest : Editio Musica, 1958. 109 ol.
  54. Tarjani Toth I., Falka J. Cimbalom iskola II. Budapest : Editio Musica, 1967. 144 ol.

**ДОДАТКИ*****ДОДАТОК А***

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

**СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС  
ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЦИМБАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**  
Методична розробка за тематикою творчого мистецького проекту  
Кужби Михайла Дмитровича

Творчий керівник:  
Снедков І.І.,  
заслужений діяч мистецтв  
України, професор

Науковий консультант:  
Ніколаєвська Ю.В.,  
доктор мистецтвознавства,  
професор

Харків – 2023 р.

**Анотація.** Спеціальний курс «Історія світової цимбальної культури» має надати здобувачеві системні знання з історії цимбального світового мистецтва, націлені на формування розуміння жанрово-стильових процесів в виконавському мистецтві сучасності та на поштовх до практичного втілення різних творчих пошуків в виконавській та викладацькій діяльності здобувачів вищої мистецької освіти України.

Курс розрахований на здобувачів I-II освітньо-професійного/наукового рівня вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Тривалість курсу – 1 семестр.

**Мета курсу** – представити різноманіття видів цимбалоподібних інструментів, стилів та жанрів світового цимбального мистецтва сьогодення на прикладі музичних творів композиторів (від бароко до сучасності) та виконавської творчості представників різних національних шкіл.

Після проходження курсу здобувачі повинні **знати:**

- історичні етапи розвитку світового цимбального мистецтва;
- типологію та будову цимбалоподібних інструментів (від інструментів минулого до цимбалів сучасного виконавства);
- напрями та жанри сучасного цимбалознавства;
- класифікацію жанрової системи цимбального мистецтва світу, зокрема українського;
- цимбальну творчість світових національних композиторських шкіл;
- стильові напрями цимбального виконавства XX-XXI ст.;
- характерні риси різних національних цимбальних шкіл світу та творчість яскравих представників.

Після проходження курсу здобувачі повинні **уміти:**

- окреслити історичні етапи розвитку світового цимбального мистецтва;
- розрізняти різновиди цимбалоподібних інструментів сучасності за будовою, назвою, побутуванням;
- надати характеристику сучасному цимбалазнавству;
- систематизувати музичні жанри як в творчості одного композитора, так і в композиторській національній школі в цілому;
- надати стильовий аналіз творчості окремих виконавці;
- охарактеризувати національну школу виконавства на цимбалах;
- пояснити роль творчої особистості у становленні мистецьких процесів (виготовлення інструментів, формування школи, появи нових музичних творів тощо).

### Зміст спецкурсу

#### **ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. «Минуле та сучасність світового цимбального мистецтва: генезис, будова, різновид, наукова думка, школа, жанрова система»**

1. Історичні етапи розвитку цимбалоподібних інструментів.
2. Цимбальна типологія та органологія. «Ономастичний принцип» класифікації цимбалоподібних інструментів світу (за Т. Бараном).
3. Виготовлення цимбалоподібних інструментів. Роль особистості.
4. Напрямки сучасного цимбалознавства. Національні методичні школи гри на цимбалах.
5. Світові виконавські цимбальні школи сучасності. Історія та роль Світового конгресу цимбалістів.



6. Глобалізаційний процес інтеграції цимбальних шкіл. Перспективи розбудови національної української цимбальної школи.

7. Різновиди цимбалів в Україні як основа типології виконавського мистецтва. Досконалість та потенціал цимбалів системи Шунди (концертних цимбалів).

8. Класифікація жанрової системи цимбальної творчості українських та європейських композиторів для концертних цимбалів. Порівняльний аналіз.

## **ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. «Світова цимбальна культура: стилі та персоналії»**

1. Стильові напрями світового цимбального виконавства: від національних традиції до творчих колаборацій.

2. «Колорит» цимбального виконавського мистецтва Східної та Західної Азії. Сучасні митці: Малек Госсейн (Malek Hossein), Сассон Менаше (Sasson Menache), Лі Лінглінг (Li Lingling), Лю Юнінг (Yuening Liu). Відкритість до нового.

3. Виконавське мистецтво американських цимбалістів. Сучасне звучання «Hammered dulcimer»: Тед Йодер (Ted Yoder), Джошуа Мессік (Joshua Messick).

4. Значення «Hackbrett» в німецькій музичній культурі. Рівнозначне використання в барокової та традиційній музиці. Карл-Хайнц Шикгауз (Karl-Heinz Schickhaus), Руді Цапф (Rudi Zapf).

5. Роль зародження та становлення угорського цимбального професіоналізму для розбудови європейських шкіл виконавства на цимбалах системи Шунди. Видатні особистості: Аладар Рац (Aladar Racz), Іда Тар'яні Тот (Ida Tarjani Toth), Геза Аллага (Geza Allaga), Вікторія Геренчар (Victoria Herencsar), Єно Лістеш (Jeno Lisztes).

6. Особистість румунського цимбаліста Тоні Йордаке: світове визнання та «еталон» цимбального виконавства. «Потужність та блискучість» молдавської цимбальної школи в світовому контексті.

7. Цимбальне мистецтво словацької школи виконавства: на перехресті національних традицій. Сучасні виконавські тенденції. Михайло Захарія (Mikhaýlo Zakhariya), Зузана Страчінова (Zuzana Stracinova).

8. Українська школа виконавства сучасності: регіональна специфіка та національна єдність. «Завойовування» світового мистецького простору. Георгій Агратіна (Heorhii Ahratina), Тарас Баран (Taras Baran), Андрій Войчук (Andrii Voichuk), Ігор Брухаль (Ihor Brukhal).

### **Форми навчання**

У процесі вивчення спецкурсу здобувачі вищої освіти відвідують аудиторні заняття (лекції та практичні/семінарські заняття). Обов'язковими є демонстрація презентацій за темою, порівняльний виконавський аналіз на рівні національних та регіональних шкіл виконавства тощо. У процесі самостійної роботи здобувачі поглиблено вивчають матеріал навчальної дисципліни, виконують запропоновані завдання.

### **Тематика семінарських занять**

1. Світове ансамблеве музикування за участю цимбалів: стильові напрями та персоналії.
2. Функція та місце цимбалів в національних колективах різних європейських країн.

### **Питання для самостійної роботи**

1. Цимбалоподібні інструменти в художньому мистецтві.
2. Історія та роль клейзмерської культури для цимбального виконавства.

3. Використання цимбалів в симфонічних партитурах композиторів XIX-XXI ст.

4. Стильвий напрям XXI ст. «crossover» за участю цимбалів.

5. Сучасний стан традиційних цимбалів на теренах України.

### **Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю**

1. Перерахуйте історичні етапи розвитку цимбалоподібних інструментів.

2. Надайте класифікацію різновидів цимбалоподібних інструментів світу за «ономастичним принципом» Т. Барана.

3. Чи важлива роль особистості в історії індивідуального та серійного виготовлення цимбалів? Наведіть приклад з історії.

4. Які існують напрями цимбалознавства?

5. Назвіть жанри сучасного українського цимбалознавства.

6. Перерахуйте сучасні національні цимбальні школи. Назвіть яскравих представників (виконавців, викладачів, композиторів).

7. Які ви вбачаєте перспективи розбудови української національної цимбальної школи?

8. Приведіть приклад інтеграційних процесів в світовому цимбальному мистецтві.

9. Назвіть різновиди цимбалів в Україні та їх сферу використання.

10. Окресліть жанрову систему композиторської творчості України.

Принципи класифікації.

11. Назвіть стильові напрями світового цимбального виконавства.

12. Охарактеризуйте стильові напрями українського цимбального виконавства. Назвіть яскравих представників.

13. Дайте характеристику окремим національним школам виконавства. Їх значення для світового мистецтва.

14. Проаналізуйте цимбальну творчість яскравого представника однієї із ознайомих національних шкіл світу.
15. Визначте роль угорського цимбального професіоналізму в розбудові світового цимбального мистецтва.
16. Значення творчості Тоні Йордаке для визнання цимбального виконавства в світі.
17. Охарактеризуйте українську національну школу виконавства.
18. Українська національна школа виконавства: регіональні особливості. Яскраві представники.

### Рекомендована література

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. 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.
3. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.
4. 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.
5. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. *Музична Харківщина : збірник праць колективу авторів*

- Харківського інституту мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Харківська типографія № 13, 1992. С. 191–206.*
6. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості. За наук. ред. канд. мистецтвознавства, проф. Т. М. Барана. Львів : Афіша, 2008. 159 с.
  7. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів. Київ : Мистецтво, 1978. 167 с.
  8. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
  9. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 240 с.
  10. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис... канд. мистецтв. Київська державна консерваторія ім. П.І. Чайковського. Київ : КДК, 1994. 27 с.
  11. Йоркіна Є. Специфічні особливості виконання та інтерпретації музичних творів інструменталістами різних типів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 2. Київ, 1999. С. 107–118.
  12. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
  13. 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*. Вип. 3. Харків : Стиль, 2001. С. 68–78.
  14. Кречун В. Методэ де цамбал. Кишинэу : Литература артистикэ, 1982. 164с.

15. 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. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Романюк І. А. Харків, ХНУМ, 2021. С. 135–150.
16. Кужба М. Цимбали в системі народно-інструментального виконавства України : на пошану Тараса Барана та Олени Костенко. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI НЗ0 століть : збірник матеріалів та тез XV міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 3 грудня 2021 р.)*; редактор-упорядник А. Душний. Дрогобич : По світ, 2021. С. 93–97.
17. 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*; редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 90–95.
18. Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри : монографічний посібник. Рівне, 2007. 155 с.
19. Незовибатько О. Українські цимбали. Київ: Музична Україна, 1976. С. 57.
20. Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах. Київ : Мистецтво, 1966. 301 с.
21. Положення про Другий Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко. ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2022. 6 с.
22. Світова асоціація цимбалістів. 6-й Світовий конгрес цимбалістів. *Довідник учасників : наук. зб.* Львів : Кобзар, 2001. 72 с.

23. Сідлецька Т. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. Посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. 73 с.
24. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей*, Вип. 40, книга 10. Київ, 2004. С. 180–190.
25. Теуту І. Теоретичні основи транскрипції в репертуарі цимбаліста. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Випуск 110. К., 2014. С. 200–211.
26. Теуту І. Транскрипція в українському цимбальному мистецтві : історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2016. 19 с.
27. Тормахова В. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. №1, 2019. С. 21–27.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2019\\_1\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2019_1_5)
28. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : дис... д-ра наук: 17.00.03, 2008. 619 с.
29. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція; упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук; післямови І. Мацієвського, В. Мішалова, М. Хая. Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. 512 с.
30. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ, 1998. 368 с.
31. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2015. 18 с.
32. Allaga G. *Cimbalomiscola I*. Budapest, 1912. 46 ol.
33. Allaga G. *Cimbalomiscola II*. Budapest, 1889. 86 ol.
34. Allaga G. *Cimbalomiscola III*. Budapest, 1889. 82 ol.
35. Allaga G. *Cimbalomiscola IV*. Budapest, 1889. 74 ol.

36. Craciun V. 15 aranjamente muzicale : din tezaurul muzicii universal. Chisinau : Editure Cartea Moldovei, 2002. 112 p.
37. Hartman Arthur. The Czimbalon Hungarys national instrument. *Musical Quarterly* 2. 1916. P. 590–600.
38. Herencsar V. Cimbalomos osök nyomaban. 1.kötet. Allaga Geza. Budapest, 2001. 126 ol.
39. Herencsar V. Svet Cimbalu. Slovenska cimbalova asociacia, 2019. 202 ol.
40. Hornbostel E. Systematik der musikinstrumente. Режим доступа : <http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>, свободный.
41. Iordache Toni. Режим доступа : [http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist\\_more.html](http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist_more.html), свободный.
42. Knijff van der J. Cimbalist Giani Lincan promot klassieke muziek op zigeunerinstrument. Режим доступа : [http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist\\_giani\\_lincan\\_promoot\\_klassieke\\_muziek\\_op\\_zigeunerinstrument\\_1\\_760601](http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist_giani_lincan_promoot_klassieke_muziek_op_zigeunerinstrument_1_760601), свободный.
43. Kretu S. Piese pentru tambal si pian. Chisinau : Lumina, 1990. 140 s.
44. Leach John. The cimbalom. *Music and letters* 53. 1972. P. 134–142.
45. Luta V. Fantezie : Caiet pentru tambal 4. Chisinau : Grafema–Libris, 2006. 162 p.
46. Luta V. Reflectare : Caiet pentru tambal 3. Chisinau : Grafema Libris, 2004. 143 p.
47. Nikolaievskaja, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25.
48. Schunda V.-J. A czimbalom története. Budapest, 1907. 91 ol.



49. Tarjani Toth I., Falka J. Cimbalom iskola I. Budapest : Editio Musica, 1958. 109 ol.
50. Tarjani Toth I., Falka J. Cimbalom iskola II. Budapest : Editio Musica, 1967. 144 ol.

**ДОДАТОК Б****АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
І.КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ**

Концерт №1

**«Цимбали та Бароко: Й.С. Бах, А. Вівальді»**

20.09.2022.

*Програма:*

Й.С. Бах Концерт для скрипки, гобоя та струнних c-moll, BWV 1060R Іч.

Й.С. Бах Концерт для клавесину та струнних №3 D-Dur, BWV 1054 Іч.

А. Вівальді Концерт для лютні та струнних D-Dur, RV 93.

А. Вівальді Концерт для мандоліни та струнних C-Dur, RV 425.

А. Вівальді Концерт для двох мандолін та струнних G-Dur, RV 532.

Концерт №2

**«Метафора. Твори сучасних композиторів для цимбалів соло»**

20.06.2023

*Програма:*

І. Якімчук Сюїта для цимбалів соло

В. Вілінчук Прелюдія-імпровізація №4, G-Dur

В. Вілінчук Прелюдія-імпровізація №6, As-Dur

Д. Задор «Імпровізація» та «Фанфари»

Б. Котюк Рапсодія для цимбалів соло №1

Б. Котюк Рапсодія для цимбалів соло №2

## Концерт №3

### «Фольк-Акценти»

ХНУМ імені І.П. Котляревського, Велика зала 28.09.2023

#### *Програма:*

А. Гайдено Концерт для цимбалів з оркестром «Цигадіада»

М. Стецюн Рапсодія для цимбалів з оркестром

С. Кушнірук «Гуцульський диптих»

В. Богатирьов Диптих для цимбалів і струнного оркестру

«НоктюРН» та «Фанданго»

Д. Попічук «Гуцулки»

Е. Балог Полька

В. Дмитренко «Карпатські полонини»

В. Кречун Концертні варіації C-Dur

## II. АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

### ПУБЛІКАЦІЇ (ORCID: 0000-0002-5762-8574)

1. 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 / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 90–95.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-13>

2. Nikolaievskia, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude

genre. Ad Alta-Journal of interdisciplinary research. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25.

DOI [10.33543/j.130235.1825](https://doi.org/10.33543/j.130235.1825)

### **ВИСТУП НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ**

1. Творчість для цимбалів Олександра Тимофєєва: нотатки виконавця. Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 27-29.11.2021).

2. Цимбали в системі народно-інструментального виконавства України: на пошану Тараса Барана та Олени Костенко. XV Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть» (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 03.12.2021).

3. Оригінальна музика для цимбалів системи Шунди сучасних композиторів: композиторсько-виконавський пошук-діалог. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво. Наука і критика» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 13-14.02.2023).

4. Лауреата I премії в номінації «Автори творчих мистецьких проєктів» у Першому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 25-26.06.2023).

### **ІІІ. АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ**

1. Презентація майбутнього творчого мистецького проєкту. Zoom-стартапи творчих мистецьких проєктів до Всесвітнього дня науки в ім'я миру та розвитку

(Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 12.11.2021).

2. Організація майстер-класів заслужених артистів України Ігоря Брухалія та Андрія Войчука в рамках Першого Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко (Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 26.05.2022).

3. Проведення семінарського заняття «Педагогічний та концертний репертуар в класі цимбалів: за підсумками I Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко» з підвищення кваліфікації викладачів класу цимбалів мистецьких шкіл Харківської області в рамках «Педагогічної майстерні народників» (ОНМЦПК Харківської області, 02.10.2022).

4. Спікер та модератор Artist Talk в рамках Міжнародної мистецької толоки до 145-річчя Гната Хоткевича за темою «цимбальний всесвіт (про цимбали в різних стилях творчості)» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 15.12.2022).

5. Проведення воркшопу «Цимбальний всесвіт» в межах навчальної дисципліни «Історія виконавства» для здобувачів Харківського музичного фахового коледжу ім. Б.М. Лятошинського (Харківський музичний фаховий коледж ім. Б.М. Лятошинського, 13.05.2023).

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ  
НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

**ЦИМБАЛЬНИЙ ВСЕСВІТ**  
СТИЛЬОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ТВОРЧОСТІ

**ЦИМБАЛИ ТА БАРОКО:  
Й.С. БАХ, А. ВІВАЛЬДІ**

КОНЦЕРТ №1 ТВОРЧОГО АСПІРАНТА  
**МИХАЙЛА КУЖБИ**  
В КОНЦЕРТІ БЕРЕ УЧАСТЬ  
ЗАСЛУЖЕНИЙ АРТИСТ УКРАЇНИ  
**ІГОР БРУХАЛЬ**

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК  
ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ  
МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР  
**ІГОР СНЕДКОВ**

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ  
ДОКТОР МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ПРОФЕСОР  
**ЮЛІЯ НІКОЛАЄВСЬКА**

**18:00**  
20 вересня 2022

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ  
НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

**ЦИМБАЛЬНИЙ ВСЕСВІТ**  
СТИЛЬОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ТВОРЧОСТІ

**МЕТАФОРА**  
ТВОРИ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ  
ДЛЯ ЦИМБАЛІВ СОЛО

КОНЦЕРТ №2 ТВОРЧОГО АСПІРАНТА  
**МИХАЙЛА КУЖБИ**

У ПРОГРАМІ:  
Д. ЗАДОР, Б. КОТЛОК, І. ЯКІМЧУК, О. ТИМОФЕЄВ, В. ВІЛПІНЧУК

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК  
ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ  
МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР  
**ІГОР СНЕДКОВ**

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ  
ДОКТОР МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ПРОФЕСОР  
**ЮЛІЯ НІКОЛАЄВСЬКА**

**18:00**  
20 червня 2023

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ  
НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

**ЦИМБАЛЬНИЙ ВСЕСВІТ**  
СТИЛЬОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ТВОРЧОСТІ

**ФОЛК-АКЦЕНТИ**

КОНЦЕРТ №3 ТВОРЧОГО АСПІРАНТА  
**МИХАЙЛА КУЖБИ**

У ПРОГРАМІ:  
А. ГАЙДЕНКО, М. СТЕЦІОН, С. КУШНІРУК, В. ДМИТРЕНКО,  
В. БОГАТИРЬОВ, В. КРЕЧУН, Е. БАЛОГ

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК  
ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ  
МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР  
**ІГОР СНЕДКОВ**

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ  
ДОКТОР МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ПРОФЕСОР  
**ЮЛІЯ НІКОЛАЄВСЬКА**

ПАРТІЯ ФОРТЕПІАНО  
**ОЛЬГА КАЛАШНІКОВА**

ВЕДУЧА КОНЦЕРТУ  
**ЮЛІЯ НІКОЛАЄВСЬКА**

**16:00**  
28.09.2023  
ВЕЛИКА ЗАЛА ХНУМ  
(МАЙДАН КОНСТИТУЦІЇ, 11/13)