

Міністерство культури України  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Кваліфікаційна наукова  
Праця на правах рукопису

**АУЛОВА АННА СВЯТОСЛАВІВНА**

УДК 780.635.071.2:78.03"19/20"

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**РОЗШИРЕНІ ВИКОНАВСЬКІ ТЕХНІКИ В НОВІТНЬОМУ**  
**ЦИМБАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ:**  
**ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ ВИМІРИ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

Мають посилання на відповідне джерело



Аулова А. С.

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Ващенко Олена Вікторівна

Харків – 2026

## АНОТАЦІЯ

**Аулова А. С. Розширені виконавські техніки в новітньому цимбальному репертуарі: теоретичний та практичний виміри.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2026.

Дисертацію присвячено історичному та теоретичному дослідженню розширення явища виконавських технік, його впровадженню в новітній цимбальний репертуар. На сьогодні диференціація стандартних технік залишається доволі розмитою, а поняття розширених технік у вітчизняному науковому дискурсі взагалі не висвітлено, що ускладнює їх систематизацію та класифікацію. Праці, присвячені вивченню цимбалів, здебільшого спрямовані на історичні розвідки, вивчення традиції народного музикування, конструкції інструмента та його еволюції, аніж на способи гри і прийоми звуковидобування.

Водночас формування цього явища безпосередньо пов'язане з розвитком новітнього репертуару та активною взаємодією виконавців із композиторами. У результаті такої співпраці розширені виконавські техніки стають важливим засобом оновлення та невід'ємною частиною темброво-акустичних можливостей інструмента й музичної мови сучасного цимбального мистецтва.

*Метою дослідження* є типологія розширених виконавських технік на цимбалах, а також виявлення особливостей їх використання у новітньому цимбальному репертуарі. *Об'єкт дослідження* – новітній цимбальний репертуар; *предмет* – розширені виконавські техніки в цимбальному репертуарі XXI століття.

*Наукова новизна* отриманих результатів полягає у тому, що вперше впроваджено термін «розширена цимбальна техніка» в українському

цимбализмі; виконано типологію предметів (медіаторів), за допомогою яких грають на цимбалах (окрім традиційних); введено у науковий обіг зразки новітнього репертуару для цимбалів, в тому числі твори П. Махайдика, Дж. Сео, Дж. Перейри, К. Мінігана, М. Епштейн, Н. Ширі, Б. Рояї, Г. Шаріатзадєн, Д. Коупленд, Е. Грем, Ф. ван Віка, М. Солкінд-Перла, Р. Хайнда, Дж. Хафманна; здійснено типологію прийомів з арсеналу розширених технік (удар, *pizzicato*, флажолет, *glissando*); розкрито виразовий потенціал розширених виконавських прийомів у новітньому репертуарі.

У **Розділі 1** – «Розширені виконавські техніки: історія та теорія» – висвітлено поняття розширених виконавських технік, їх практичне застосування, еволюцію та формування в науковому середовищі. Оглянуто зразки новаторських прийомів в музиці XX–XXI століть, зокрема у творах для фортепіано, дерев'яних і мідних духових, струнних та народних інструментів (1.1). Відповідно до проаналізованих джерел розкрито проблему розширених технік гри на дерев'яних духових інструментах та з'ясовано термінологічні відповідники поняття «розширені техніки», зокрема «новонабуті техніки» (Б. Бартолоцці) та інші синоніми терміну. Охарактеризовано різноманітні комбінації виконавських прийомів, зокрема поєднання вокальних технік із грою на інструменті, а також розвиток із використанням електронних засобів для модифікації звучання (1.2). На основі аналізу наукової літератури щодо розширених фортепіанних технік встановлено, що найбільш ґрунтовними дослідженнями в цій сфері є праці авторів XXI століття (Л. Вайс, А. Шаріна, М. Шадько) (1.3). Окремо розглянуто дослідження, присвячені розширеним виконавським технікам для струнних інструментів, які висвітлюють проблеми їх впровадження в сучасну виконавську практику (Б. Турецки, П. та А. Стрейндж, С. Вей Ян Квок, Е. Фаллоуфілд) (1.4). Визначено специфіку застосування розширених технік у народно-інструментальному виконавстві, простежено їх еволюцію та втілення у виконавському репертуарі, зокрема на баяні, бандурі та домрі (А. Сташевський, І. Єргієв, Г. Матвіїв, К. Сліпченко) (1.5). Окреслено формування розширених цимбальних технік у

виконавстві та їх теоретичної концепції у сучасних музикознавчих джерелах (Дж. Вебстер, Р. Мур, М. Кужба), водночас констатовано відсутність чіткої диференціації понять і виконавських прийомів (1. 6).

У **Розділі 2** – «Пальцятки в традиційному та новітньому репертуарі та їх альтернативи» – уточнено термінологію позначення предмета для гри на цимбалах та встановлено наявність різних варіантів його назви у вітчизняній і зарубіжній практиці, зокрема «колотушки», «молоточки» та «палички» (2. 1). Обґрунтовано важливість обмотки, її характеристики та вплив на звуковидобування і відповідність характеру твору (2. 2). Вперше запропоновано розглянути пальцятки та інші засоби гри на цимбалах у контексті новітнього репертуару (2.3). Проаналізовано твори та встановлено їхній виражальний потенціал; висвітлено значення додаткових інструментів, зокрема у творах П. Махайдика та К. де Грута (2.3.1). Простежено роль зміни виконавських засобів та їх вплив на програмність, особливо в циклічних композиціях (Дж. Перейри, Д. Лазарева, Б. Рояї) (2.3.2). Висвітлено експериментування в репертуарі дуету *Lamnth* і впровадження широкого спектра прийомів, технік і додаткових предметів (2. 3. 3). Простежено роль медіатора (плектра) в новітньому цимбальному репертуарі та особливості його виконання (2. 4).

У **Розділі 3** – «Новітні способи гри в оригінальному цимбальному репертуарі XXI століття: удар, *pizzicato*, флажолет, *glissando*» – розглянуто традиційну та розширену техніку удару в цимбальному виконавстві, також запропоновано диференціацію цього прийому (кластерами, предметами побуту, поза інструментом, паличками від інших інструментів) (3. 1.). Систематизовано різновиди прийому *pizzicato* (нігтями, пучками пальців) (3. 2.). Досліджено прийом флажолету, його різновиди та особливості використання у традиційному та новітньому репертуарі (3. 3.). Диференційовано прийом *glissando* (за напрямком руху, місцем і способом виконання, звуковисотністю), а також за зонами інструмента, на яких він реалізується (3. 4.).

У **Висновках** підсумовано результати дослідження безперервної еволюції розширених виконавських технік, їх практичного застосування та впровадження в науковий обіг. Встановлено, що практика використання розширених технік випереджає їх наукове осмислення. Виявлено брак системності у класифікації розширених виконавських засобів в цимбальному виконавстві, підкреслено важливість уніфікації терміну «пальцятки» та узагальнено роль різновидів їх обмоток у формуванні тембрової палітри інструмента. Поряд із традиційними цимбальними пальцятками висвітлено повний спектр альтернативних засобів звуковидобування, залучених у творах ХХІ століття, зокрема використання різних частин руки (долоні, пальці, пучки, кінчики пальців), нігтів, смичків, скріпок, предметів побуту, різноманітних паличок, що суттєво розширюють виконавські й виражальні можливості цимбалів. Розкрито значення обмоток, а також функції медіатора (плектра) та його художньо-сміслового навантаження в сучасному цимбальному виконавстві. Встановлено, що зміна засобів звуковидобування, способів гри та їх поєднань є важливим чинником реалізації композиторського задуму й формування звукового образу в новітньому цимбальному репертуарі. Запропоновано класифікацію розширених технік удару, *pizzicato*, флажолету та *glissando*, а також окреслено межу між традиційними й новітніми виконавськими практиками.

**Ключові слова:** мистецтво, музична творчість ХХ – початку ХХІ століть, сучасна художня музика, композитор, новаторство, традиція, національні традиції, експериментування, сценічна практика, композиторська майстерність, музичний твір, цимбальний репертуар, цимбальне виконавство, виконавська інтерпретація, сучасна виконавська творчість, цимбали, розширені виконавські техніки, типологія.

## SUMARRY

### **Aulova A. S. Extended performance techniques in the latest cimbalom repertoire: theoretical and practical dimensions.**

Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 – «Musical Art» (02 – «Culture and Art»). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2026.

This dissertation is devoted to a historical and theoretical study of the expansion of the phenomenon of extended playing techniques and their implementation into the latest trends cimbalom repertoire. To date, descriptions of standard techniques remain rather limited, and the concept of extended techniques has not been addressed at all in domestic scientific discourse, which complicates their systematization and the generalization of performance practice. Works devoted to the study of the cimbalom focus primarily on historical research, performances by folk musicians, the instrument's construction, and its evolution, rather than on playing methods and sound-production techniques.

At the same time, the emergence of this phenomenon is directly linked to the development of a new repertoire and active collaboration between performers and composers. As a result of this collaboration, extended performance techniques have become an important means of renewal and an integral part of the timbral and acoustic qualities of the instrument and the musical language of contemporary cimbalom art.

*The purpose of the research* is to create a typology of extended performance techniques on the cimbalom and to identify the characteristics of their use in the contemporary cimbalom repertoire. The *object* of the study is the contemporary cimbalom repertoire. *The subject* of the study is extended performance techniques in the 21st-century cimbalom repertoire.

*The scientific novelty* of the results obtained lies in the fact that, for the first time, the term «extended cimbalom technique» has been introduced into Ukrainian cimbalom studies; a typology of objects (plectrums) used to play the cimbalom (in

addition to traditional ones) has been developed; examples of the latest repertoire for the cimbalom have been introduced into scholarly discourse, including works by P. Machajdík, J. Seo, J. Pereira, K. Minigan, M. Epstein, N. Shiri, B. Royae, G. Shariatzadeh, D. Copland, A. Graham, F. Van Wijck, M. Salkind-Perl, R. Hind, and J. Huffman; a typology of techniques from the arsenal of extended techniques (stroke, pizzicato, harmonic, glissando) was developed; the expressive potential of extended performance techniques in the latest repertoire was explored.

**Chapter 1** – «Extended Performance Techniques: History and Theory» – examines the concept of extended performance techniques, their practical application, and their evolution and development within the academic community. It reviews examples of innovative techniques in 20th- and 21st-century music, particularly in works for piano, woodwind and brass instruments, string instruments, and folk instruments (1. 1). Based on the analysed sources, the issue of extended playing techniques on woodwind instruments is explored, and terminological equivalents of the concept «extended techniques» are identified, specifically «newly acquired techniques» (B. Bartolozzi) and other synonyms for the term. Various combinations of performance techniques are described, including the integration of vocal techniques with instrumental playing, as well as developments involving the use of electronic means to modify the sound (1. 2). Based on an analysis of the scholarly literature on extended piano techniques, it has been established that the most thorough studies in this field are the works of 21st-century authors (L. Vaes, A. Sharina, M. Shadko) (1. 3). Separately, studies devoted to extended performance techniques for string instruments are examined, which highlight the challenges of their implementation in contemporary performance practice (B. Turetzky, P. and A. Strange, S. Wei-Yan Kwok, E. Fallowfield) (1. 4). The specific nature of the application of extended techniques in folk instrumental performance has been identified, and their evolution and incorporation into the performance repertoire—particularly on the bayan, bandura, and domra (A. Stashevsky, I. Yergiev, G. Matviyiv, K. Slipchenko) has been traced (1. 5). The development of extended cimbalom techniques in performance and their theoretical concepts in contemporary

musicological sources (J. Webster, R. Moore, M. Kuzhba) has been outlined, while at the same time the lack of a clear differentiation between concepts and performance techniques has been noted (1.6).

**Chapter 2** – «Cimbalom Mallets in Traditional and New Repertoires and Their Alternatives» – clarifies the terminology used to refer to the playing implements for the cimbalom and identifies the existence of various terms for them in domestic and international practice, including «hammers», «mallets» and «sticks» (2. 1). For the first time, the author proposes examining cimbalom mallets and other playing techniques on the cimbalom in the context of the contemporary repertoire (2. 3). The works are analyzed, and their potential for expression was determined; the significance of additional instruments is highlighted, particularly in the works of P. Machajdík and C de Groot (2. 3. 1). The role of changes in performance techniques and their impact on programmatic content is traced, particularly in cyclical compositions (J. Pereira, D. Lazarev, B. Royae) (2. 3. 2). The article highlights the experimentation in the Lamnth duo's repertoire and the introduction of a wide range of techniques, methods, and additional objects (2. 3. 3). It traces the role of the mediator in the contemporary cimbalom repertoire and the peculiarities of its performance (2. 4).

**Chapter 3** – «Contemporary Playing Techniques in the Original Cimbalom Repertoire of the 21st Century: stroke, pizzicato, harmonic, glissando» – examines traditional and extended stroke techniques in cimbalom performance, and proposes a classification of this technique (by clusters, household objects, off-instrument, and sticks from other instruments) (3. 1). The varieties of the pizzicato technique (with fingernails, with fingertips) are systematized (3. 2). The harmonic technique is examined, along with its variations and specific applications in both traditional and contemporary repertoire (3. 3). The glissando technique is differentiated by direction of movement, location and method of execution, and pitch, as well as by the areas of the instrument on which it is performed (3. 4).

The **Conclusions** provide a summary of the results of the study on the continuous evolution of extended performance techniques, their practical



application, and their incorporation into scholarly discourse. It has been established that the practice of using extended techniques is ahead of their scientific understanding. A lack of systematic classification of extended performance techniques in cimbalom playing has been identified; the importance of standardizing the term «cimbalom mallets» has been emphasized; and the role of different types of their windings in shaping the instrument's timbral palette has been overviewed. Alongside traditional cimbalom mallets techniques, the book explores the full range of alternative sound-producing methods used in 21st-century compositions, including the use of hands, fingernails, bows, clips, household objects, and various sticks, which significantly expand the cimbalom's performance and expressive capabilities. The article explores the significance of the windings, as well as the function of the mediator (plectrum) and its artistic and semantic significance in contemporary cimbalom performance. It has been established that changes in sound-production techniques, playing methods, and their combinations are an important factor in realizing the composer's intent and shaping the sonic image in the contemporary cimbalom repertoire. A classification of extended techniques, stroke, pizzicato, harmonics, and glissando is proposed, and the boundary between traditional and contemporary performance practices is outlined.

**Key words:** art, musical creativity of the twentieth and early twenty-first centuries, contemporary art music, composer, innovation, tradition, national traditions, experimentation, stage practice, composer's skill, musical work, cimbalom repertoire, cimbalom performance, performing interpretation, modern performing creativity, cimbalom, extended technique, typology.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затвердженні МОН України

Як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Аулова, А. (2024). Новітні тенденції цимбального репертуару ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. Вип. 70, 99–121. doi: <https://doi.org/10.34064/khnum1-7006>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk70/problemy\\_70\\_6\\_aulova.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk70/problemy_70_6_aulova.pdf)
2. Аулова, А. С. (2025). Роль медіатора в сучасному цимбальному репертуарі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. ДДПУ. ім. І. Франка. Дрогобич, Вип. 85. (Категорія «Б»), 41–47. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-7>
3. Аулова, А. С. (2025). Техніка *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 75, 166–189. doi: <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.11>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75\\_11-166-189AULOVA.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_11-166-189AULOVA.pdf)

### Публікації апробаційного характеру

1. Аулова, А. С. (2025). Термін «Пальцятки» в сучасному цимбалознавстві та його альтернативи. In *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції*, Триторія, 396–403.
2. Аулова, А. С. (2026). Виконавські прийоми як засоби втілення програмності в новітньому цимбальному репертуарі. In *Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення*, Триторія, 379–386.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>6</b>
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>10</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. РОЗШИРЕНІ ВИКОНАВСЬКІ ТЕХНІКИ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ.....</b>	<b>22</b>
1. 1. Формування явища розширених виконавських технік в виконавській практиці ХХ століття .....	22
1. 2. Дослідження розширеної техніки гри на духових інструментах...	29
1. 3. Розширені фортепіанні техніки в сучасних наукових працях.....	38
1. 4. Розширені техніки гри на струнних смичкових інструментах .....	44
1. 5. Розширені виконавські техніки народних інструментів.....	50
1. 6. Розширені цимбальні техніки в сучасних музикознавчих джерелах.....	58
Висновки до Розділу 1.....	77
<b>РОЗДІЛ 2. ПАЛЬЦЯТКИ В ТРАДИЦІЙНОМУ ТА НОВІТНЬОМУ РЕПЕРТУАРІ ТА ЇХ АЛЬТЕРНАТИВИ.....</b>	<b>83</b>
2. 1. Термін «пальцятки» та його еквіваленти в сучасному цимбалознавстві.....	84
2. 2. Роль обмотки пальцяток в цимбальному репертуарі .....	91
2. 3. Пальцятки та інші прилади для гри на цимбалах в новітньому репертуарі.....	99
2. 3. 1. Виразальний потенціал додаткових інструментів в сольних мініатюрах П. Махайдика та К. де Грута.....	100
2. 3. 2. Принципи чергування медіаторів в сюїтах для цимбалів соло Дж. Перейри, Д. Лазарева та Б. Рояї .....	102
2. 3. 3. Сучасні експерименти з інструментарієм в репертуарі дуету <i>Lamnth</i> 2023–2024 років.....	112

2. 4. Роль медіатора (плектра) в новітньому цимбальному репертуарі.....	136
Висновки до Розділу 2.....	145
<b>РОЗДІЛ 3. НОВІТНІ СПОСОБИ ГРИ В ОРИГІНАЛЬНОМУ ЦИМБАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ ХХІ СТОЛІТТЯ: УДАР, <i>PIZZICATO</i>, ФЛАЖОЛЕТ, <i>GLISSANDO</i>.....</b>	<b>149</b>
3. 1. Техніка удару в цимбальному репертуарі ХХІ століття.....	149
3. 2. Техніка <i>pizzicato</i> в новітньому цимбальному репертуарі.....	161
3. 3. Флажолети в цимбальному репертуарі.....	167
3. 4. Різновиди <i>glissando</i> в новітньому цимбальному репертуарі.....	173
Висновки до Розділу 3.....	184
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>189</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>196</b>
<b>ДОДАТОК А. Список публікацій та конференцій.....</b>	<b>213</b>
<b>ДОДАТОК Б. Таблиці та малюнки.....</b>	<b>215</b>
<b>ДОДАТОК В. Музичні приклади .....</b>	<b>228</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Цимбальне мистецтво сьогодні досягло нового етапу розвитку, який характеризується активною розробкою арсеналу розширених виконавських технік. Це підтверджує новітній цимбальний репертуар, створений між 2005 та 2024 роками<sup>1</sup>, в якому застосовується ряд новаторських способів гри, вводяться нові медіатори<sup>2</sup> для гри на цимбалах, а також зустрічається препарація. Він включає твори Е. Боні / *E. Bonny*, Ф. ван Віка, / *F. Wijck*, Е. Грем / *A. Graham*, К. де Грут / *C. Groot*, М. Епштейн / *M. Epstein*, Д. Коупленд / *D. Copeland*, Д. Лазарева, Й. Любберса / *J. Lubbers*, П. Махайдика / *P. Machajdik*, Ф. Мейс / *F. Mace*, К. Мініган / *K. Minigan*, О. Рибак, Р. Хайнд / *R. Hind*, Д. Пай / *D. Pye*, Дж. Перейра / *J. Pereira*, Б. Рояї / *B. Royae*, Дж. Сео / *J. Seo*, М. Солкінд-Перла / *M. Salkind-Pearl*, Дж. Хаффмана / *J. Huffman*, Г. Шаріатзадєн / *G. Shariatzadeh*, Н. Шірі / *N. Shiri*. Представлене в їх композиціях розмаїття розширених прийомів впливає на виконавські практики та збагачує їх, зумовлюючи необхідність подальшого теоретичного осмислення цього явища.

Важливим фактором розвитку виконавських технік і поповнення сучасного репертуару є творча взаємодія композиторів та виконавців. Яскравим прикладом такої співпраці є дует *Lamnth*, у складі скрипальки Ліліт Гартунян / *Lilit Hartunian* та цимбаліста Ніколаса Толле / *Nicholas Tolle*. Діяльність дуету стимулює створення нових композицій, сприяє подальшому експериментуванню зі звуком і відкриває нові темброві та виражальні можливості цимбалів. Варто зазначити, що у вітчизняному музичному просторі також поступово формуються подібні коллаборації між композиторами та виконавцями, свідченням чого є творчість Д. Лазарева.

---

<sup>1</sup> Тут і надалі репертуар, створений в ХХІ столітті називатиметься новітнім.

<sup>2</sup> У межах дослідження під терміном «медіатор» розумітимуться будь-які предмети або прилади, що служать для гри на цимбалах або інших інструментах. В дисертації слова «медіатор», «предмет» та «прилад» використовуються синонімічно за винятком, коли виникає необхідність в уточненні, наприклад, «гітарний медіатор» або «предмети побуту».

При тому, що в сфері зарубіжного цимбалознавства вже здійснено певні зрушення у вивченні новітнього пласта репертуару, що ілюструють праці Дж. Вебстера (Webster, 2013) та Р. Мура (Moore, 2018), ступінь розробки поняття «*extended technique*» у цих працях залишається різною. Дж. Вебстер розглядає розширені техніки, задокументовані в ході його експериментальної роботи з композиторами над створенням нового репертуару для цимбалів впродовж 2012–2013 років. Пошук і апробація нових звукових можливостей інструмента привели до винайдення різних видів ударів, *glissando*, *pizzicato*, а також появи прийомів, інспірованих перкусійною виконавською практикою. На основі отриманих результатів ці техніки було описано, класифіковано та диференційовано, а їх систематизований виклад представлено в методичному розділі його дисертації (Webster, 2013: 161–211). Натомість Р. Мур (Moore, 2018) звертається до авангардного репертуару для цимбалів ХХ століття, фокусуючись переважно на техніках композиції і розглядаючи твори широкого хронологічного спектра – від композицій Ф. Ліста, К. Дебюссі, І. Стравінського, З. Кодая та Б. Бартока до зразків другої хвилі музичного авангарду. Окрему увагу дослідник приділяє саундтрекам до кінострічок ХХІ століття, у яких використано партію цимбалів (Moore, 2018: 160). В той же час питання розширених технік він торкається побіжно, розглядаючи доробок П. Етвоша (Moore, 2018: 156).

В українському музикознавстві питання розширених цимбальних виконавських прийомів наразі залишається майже нерозкритим за винятком наукового обґрунтування мистецького проєкту М. Кужби, де висвітлюються такі аспекти Сюїти для цимбалів соло (2023) Д. Лазарева, як пошук нетипових способів звукоутворення та нового цимбального звучання.

Вивчення зразків новітнього репертуару ускладнюється розмитістю меж стандартних і розширених технік, що залишає питання їх класифікації прийомів та типології відкритим, спонукаючи до глибшого аналізу. Водночас у сучасній термінологічній системі цимбалознавства відсутня чітка диференціація деяких традиційних прийомів (удар, флажолет, *pizzicato*,

*glissando*), а поняття розширених технік у вітчизняному цимбалознавстві взагалі не отримало наукової розробки.

Отже, *актуальність теми* дослідження обумовлена:

- активним розвитком розширених виконавських технік в оригінальному цимбальному репертуарі XXI століття;
- формуванням нових проектів, спрямованих на експериментування та пошук нових віртуозних та виражальних можливостей цимбалів (діяльність дуету *Lamnth*);
- розширенням спектра виконавських засобів гри на цимбалах і поступовим розмиванням меж між традиційними та альтернативними способами звуковидобування;
- браком системності та уніфікації цимбальної термінології в вітчизняному і зарубіжному музикознавстві;
- недостатньою вивченістю розширених виконавських прийомів при їх постійному урізноманітненні;
- відсутністю типології розширених виконавських прийомів гри на цимбалах;
- необхідністю розкриття ролі розширених виконавських технік у втіленні композиторського задуму.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконувалась на кафедрі інтерпретології та аналізу музики (2021–2022) та історії української та зарубіжної музики (2023–2026) згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Історичні обрії сучасного музикознавства» (протокол № 3 Засідання Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського від 28 жовтня 2021 року). Тему дисертації затверджено на засідання Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28 жовтня 2021 р.), уточнено на

засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 26 лютого 2026 р.).

**Об'єкт дослідження** – новітній цимбальний репертуар; **предмет** – розширені виконавські техніки в цимбальному репертуарі XXI століття.

**Мета дослідження** – типологія розширених виконавських технік на цимбалах, а також виявлення особливостей їх використання у новітньому цимбальному репертуарі.

**До наукових завдань дисертації входять наступні позиції:**

- розглянути еволюцію розширених виконавських технік на різних музичних інструментах та їх висвітлення у наукових джерелах;
- оглянути історію впровадження та функціонування поняття «*extended technique*»;
- висвітлити проблему розширених виконавських технік у сучасному музикознавстві;
- розкрити сучасний стан розробки поняття розширених технік в вивченні народно-інструментального виконавства;
- дослідити історію становлення терміну «пальцятки», його змісту та питання узгодження із зарубіжними еквівалентами (*mallets, hammers, sticks*);
- визначити специфіку обмотки цимбальних пальцяток, її різновидів та роль у цимбальному виконавстві;
- виявити роль альтернативних медіаторів (предметів, приладів, інструментів) в новітньому цимбальному репертуарі;
- розкрити особливості прийомів удару, *pizzicato*, флажолету, *glissando* в у новітньому репертуарі;
- систематизувати новітні виконавські прийоми, що використовуються в оригінальному цимбальному репертуарі XXI століття;
- визначити виражальні можливості розширених виконавських технік у новітньому цимбальному репертуарі.



**Матеріалом дослідження** є зразки цимбального репертуару ХХІ століття, в тому числі партитури і їх виконавські версії (аудіо- та відеозаписи):

- для цимбалів соло – «Вода прощає» / «*Water forgives*» П. Махайдика, «Телескоп Мутанта» / «*Mutant Telescope*» К. де Грута, «Ерре Л'Отміто» / «*Erre L'otmito*» Е. Бонні, «Речі не завжди такі, якими здаються» / «*things are not always as they seem*» Й. Любберса, «Ізоляція Золтана Сьолоші» / «*The isolation of Zoltan Szölösi*» Д. Пая, «Дует цимбалів та сходового прольоту» / «*Duet for Cimbalom & Straiwell*» Ф. Мейса, «Етюд» / «*Etudes*» Дж. Сео, «На шляху до Саут-Гейту» / «*Towards Southgate*» К. Мінігана, Сюїта «Стани душі та тіла» Д. Лазарева, «Фрагменти з Мікеланджело» / «*Michelangelo fragments*» Дж. Перейри;
- ансамблеві композиції – «...of blue, of green...» Ф. ван Віка, «Плавлення, випаровування: Конденсація Сублімація» / «*Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation*» Дж. Хаффмана, «Марія Магдалена» / «*Mary Magdalen*» для сопрано та цимбалів М. Епштейн на текст за мотивами «Євангелія від Марії» та гностичних Євангелій, «О, з яких ниток зіткані води» / «*Oh What Weft Are Woven The Waters*» Р. Хайнда;
- репертуар дуету *Lamnth* – «Лінії та сліди бажання» / «*Lines and traces of desire*» М. Солкінд-Перла, Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / «*two sands engraved an image in the corner of my memory*» Б. Рояї, «Суцвіття» / «*Inflorescence*» М. Епштейн, «Поріг нашого тендітного тіла» / «*Threshold of our fragile body*» Д. Коупленд, «Відлуння і порожні форми» / «*Echoes and empty shapes*» Е. Грехем, «Риба» / «*Fish*» Г. Шаріатзадєн, «Біль» / «*SAAR*» Н. Ширі.

Специфіка досліджуваного матеріалу зумовила вибір таких **методів дослідження**:

- *історичний* – для аналізу специфіки формування поняття «розширена техніка» та розвитку наукових поглядів на це явище;
- *органологічний* – для розкриття способів гри за допомогою різних предметів (медіаторів); особливостей обмотки пальчиків та її впливу на

звучання; специфіки звуковидобування розширених цимбальних прийомів із урахуванням особливостей будови інструмента;

- *виконавський аналіз* – для виявлення новаторських прийомів гри та особливостей звуковидобування в творах для цимбалів;
- *структурно-функціональний* – для визначення особливостей побудови творів, техніки композиції, ролі виконавських прийомів;
- *компаративний* – для порівняння специфіки застосування тих чи інших прийомів в різних творах;
- *семантичний* – для визначення виражального змісту виконавських прийомів та їхньої ролі у втіленні композиторського задуму;
- *типологічний* – для диференціації і систематизації розширених цимбальних технік.

**Теоретичну базу** складають наукові праці, присвячені розкриттю питань:

- розширених виконавських технік (Bartolozzi, 1967, 1982; Balentine, 1983; Bridges, 1965; Dempster, 1994; Brutner, 2005; Cherry, 2009; Cyzak, 2016; Dick, 1975; Fallowfield, 2009; Friedman, Smith, Sawchyn, 2002; Gemolo, 2018; Hill, 1983; Howell, 1974; Ishii, 2005; Kwok, 2018; Nagel, 1975; Nummela, 2023; Post, 1979; Plog, 1977; Solomos, 2020; Streitová, 2019; Strange, P & A, 2001; Stallings, 2005; Stone, 1980; Smith, 2011; Turetzky, 1974; Vaes, 2009; Тукова, 2011, 2019, 2021; Шаріна, 2018, 2019, 2020, 2022; Шадько, 2017, 2019a, 2019b; Степанян, 2020; Пастухов, 2021; Сташевський; Сліпченко, 2023; Ващенко, 2023, 2025; Гуменюк, 2017; Єргієв, 2006; Жарков, 2021; Загайкевич, 2015; Зінькевич, 1992; Вірясова, 2017; Лю, 2023; Островський, 2024; Черноіваненко, 2019; Мужчіль, 2017);
- *цимбального виконавства та репертуару* (Баран, 1999, 2001, 2003, 2005, 2008, Кужба, 2023; Кужба & Юрченко, 2025a, 2025b, 2025c; В. Паращук, 2023; Незовибатько, 1966, 1976; Юрченко, 2014, 2015, Гулянич, 2008;

Теуту, 2014, 2016; Čevela, 2020; Kolačková, 2023; McLay, 1982; Obuch, 2017, Allaga 1889, 1912, Shunda 1907, Schilling, 1836);

- історії та теорії народно-інструментального мистецтва (Бортник, 1992; Годіна, 2022; Голяка, 2008; Гуцал, 1978; Давидов, 2005; Лисенко, 1955; Матвіїв, 2021; Мацієвський, 2012; Мурза, 2012; Хай, 2008; Хоткевич, 2012).
- питання розширених технік в цимбальному виконавстві (Tolle, 2025, Webster, 2013; Moore, 2018);
- технік композиції, стилів і напрямів творчості XX–XXI століть (Коханик, 2017, Коханик, І. М., & Постовойтова Драч, 2024, 2025; Малий, 2021, 2023, 2025; Майденберг-Тодорова, 2021, 2023а; 2023b Ніколаєвська, 2020; Шаповалова, 2007; Varga, 2009).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в українському музикознавстві *вперше*:

- впроваджено термін «розширена цимбальна техніка» в українському цимбалознавстві;
- виконано типологію предметів (медіаторів), за допомогою яких грають на цимбалах (окрім традиційних);
- введено у науковий обіг зразки новітнього репертуару для цимбалів, в тому числі твори П. Махайдика, Дж. Сео, Дж. Перейри, К. Мінігана, М. Епштейн, Н. Ширі, Б. Рояї, Г. Шаріатзадєн, Д. Коупленд, Е. Грем, Ф. ван Віка, М. Солкінд-Перла, Р. Хайнда, Дж. Хаффмана;
- здійснено типологію прийомів з арсеналу розширених технік (удар, *pizzicato*, флажолет, *glissando*);
- розкрито виразовий потенціал розширених виконавських прийомів у новітньому репертуарі.

Набули подальшого *розвитку*:

- типологія розширених цимбальних технік;
- дослідження творів новітнього цимбального репертуару.

*Уточнено:*

- роль обмотки у цимбальному виконавстві її відповідність стилю та вплив на тембр звучання цимбалів;
- місце препарції (підготовки інструмента) в системі засобів сучасного цимбального виконавства;
- специфіку застосування терміну «пальцятки» та його зарубіжних еквівалентів;
- диференціацію традиційних прийомів удару, *pizzicato*, флажолету, *glissando*.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія виконавства на народних інструментах», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», а також в класах цимбалів для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищих музичних навчальних закладів.

**Апробація результатів дослідження.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрах інтерпретології та аналізу музики, історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднено на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- Конференція наукового проєкту Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2024) із доповіддю «Новітні тенденції цимбального репертуару ХХІ століття».
- Всеукраїнська науково-практична конференція Національна музична академія України імені П. І. Чайковського «Сучасна музика: від акустики до електроакустики: теорія і практика» (Київ, 26–27 квітня 2024) із доповіддю «Розширені виконавські техніки в сольному цимбальному репертуарі».

- Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 7–9 листопада 2024) із доповіддю «Сольні сюїти Д. Лазарева (Україна) та Дж. Перейри (США) в контексті новітніх тенденцій розвитку цимбального репертуару».
- IV Черкашинські читання в межах міжнародного форуму до 70-річчя України в ЮНЕСКО «Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції» (Харків, 6–7 грудня 2024) із доповіддю «Термін “пальцятки” в сучасному цимбалознавстві та його альтернативи».
- Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11–12 лютого 2025) із доповіддю «Гра медіатором у сучасному цимбальному репертуарі».
- XXXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (Одеса, 25–26 квітня 2025) із доповіддю «Техніка *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі».
- V Черкашинські читання міжнародного наукового симпозіуму-форуму до 70-річчя «Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення» (Харків, 28–29 листопада 2025) із доповіддю «Виконавські прийоми як засоби втілення програмності в новітньому цимбальному репертуарі».

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у трьох одноосібних статтях, з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 2 публікаціях апробаційного характеру у збірках матеріалів і тез міжнародних науково-практичних конференцій.

**Структура роботи.** Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (17 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (204 покажчиків, з них 113 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 237 сторінок, з них 196 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### РОЗШИРЕНІ ВИКОНАВСЬКІ ТЕХНІКИ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ

#### 1.1. Формування явища розширених виконавських технік в виконавській практиці XX століття

На початку XX століття в композиторській творчості, вокальному та інструментальному виконавстві активізується пошук нових звукових можливостей, пов'язаний із застосуванням новітніх способів звуковидобування. Це зумовило появу низки творів, у яких композитори та виконавці експериментують із тембровими якостями та відкривають нові грані віртуозного потенціалу інструментів. Використання розширених технік гри на фортепіано простежується ще з 1910-х років XX століття. Пізніше відбувається теоретичне осмислення виконавських прийомів, що ілюструють праці Б. Бартолоцці, Т. Хауелла, Р. Діка, В. Балентайна, Н. Пост (дерев'яні духові); Г. Бріджеса, Д. Гілла, С. Демпстера, Р. Нагіла, Е. Плога, С. Мередіт, Е. Черрі (мідні духові); А. Контарські, К. Стоун, С. Стеллінгс, Г. Сміт, Е. Клоу, Л. Ваес, М. Шадько, А. Шаріна (фортепіано); А. Сташевський, Дж. Вебстер, Р. Мур, Єргієв, Г. Матвіїв, Л. Веньшу, К. Сліпченко (народні інструменти). Не ставлячи на меті оглянути всі існуючі сфери інструментального виконавства, де застосовуються розширені техніки, зупинимось лише на окремих інструментах та групах.

Серед найбільш ранніх зразків застосування новаторських фортепіанних прийомів, які виходять за межі традиційної техніки, можна назвати «Танок дикуна» / «*Wild Men's Dance*» (1913) Лео Орнстайна, у якому зустрічається кластерна техніка, а також «Припливи Манаунауна» / «*The Tides of Manaunau*» (1917) Генрі Кауелла, де використано подібний прийом. Подальший розвиток експериментів із фортепіанним звучанням простежується у «Еоловій арфі» / «*Aeolian Harp*» (1923) Г. Кауелла, де музикант грає на струнах роялю (The Claquers, 2021). Для виконання у внутрішньому просторі рояля призначені «Банші» / «*The Banshee*» та

«Зловісний резонанс» / «*Sinister Resonance*» (1923–1925) (Burtner, 2005). Металевий медіатор / *metal plectrum* зустрічається у дев'ятій частині, «Безодня часу», з *Makrokosmos I* (1972) Дж. Крама. Гра паличкою від литавр по басовим нотам, смичком по струнах «смичкове фортепіано» (*bow piano*), *pizzicato* – нігтями, кінчиком пальця або гітарним медіатором, ковзання по струнах скляним слайдером / *bottle glissando* вводиться у «Рапсодіях» / «*Rhapsody's*» (1972) К. Кертіса-Сміта. У «Прибережних слідах. Припливних басейнах 1» / «*Coastal Traces Tidepools I*» (1997) Е. Ховди / *Eleanor Hovda* впроваджується гра мичком по струнах. У мініатюрі «Звукові ікони» / «*Sound icons*» (2003) Г. Радулеску / *Horatiu Radulescu* рояль взагалі має бути перевернутим на бік, і виконавець має грати по струнах смичком, при цьому здійснюється препарування інструмента за допомогою золотих монет (Hanna, 2009). Електричні смички *EBow* вводяться в практику рок-гітаристів ще з 1970-х років, пізніше – в фортепіанну, прикладом чого може послужити «Тримаючі патерни» / «*Holding Patterns*» (2004) М. Пейн / *Maggi Payne* (Burtner, 2005).

Одним із перших прикладів використання розширених технік на дерев'яних духових інструментах є «Октандр» / «*Octandre*» (1924) та «Інтеграли» / «*Integrales*» (1926) Едгара Вареза / *Edgar Varese*, «Сюїта в гексахорді» / «*Suite im Hexachord*» для гобою та кларнета (1936) Стефана Вольпе / *Stefan Wolpe*, Два експромти (1936) для фагота Манфреда Шуфа / *Manfred Schoof*, в яких використовується прийом *frullato* (Пастухов, 2021: 145). Пізніше було створено новаторські мініатюри для гобоя *solo*: «Секвенція VII» / «*Sequenza VII*» (1969) Л. Беріо та «*Atemstudie*» (1971) Вінко Глобокара, «*Studie II*» (1981) Гайнца Голігера (Balentine, 1983: 1). У 1993 році «Секвенція VIIb» / «*Sequenza VIIb*» (1969) Л. Беріо для гобою була також перекладена для сопрано-саксофону, із використанням широкого спектру розширених технік, зокрема кольорового шуму завдяки продуванню інструмента повітрям та зміні аплікатури, мультифонічні та мікротональні ефекти (Burtner, 2005). Коли довжини трубки стає недостатньо, композитори можуть залучати педальних тони для мідних духових, інколи застосовуючи подовжувач (*PVC pipe*),

прикладом чого можуть послужити «Море очерету» / «*Sea of Reeds*» для кларнета (1997) Джудіт Шатін / *Judit Shatin* (Burtner, 2005). Використання кругового дихання, мультифонічних нот дозволяють виконувати великий спектр розширених технік протягом тривалого часу, свідченням чого можна вважати твір «Портики викривлення» / «*Portals of Distortion*» для ансамблю саксофонів (1998) та «Торцевий відбиток» / «*Endprint*» (2004) Дж. Шатін (Burtner, 2005).

Розширені техніки на мідних духових інструментах почали зароджуватися із популяризацією джазу, особливо серед виконавців на трубі. Ця тенденція яскраво активізується з 1920-х років XX століття. Розширені техніки, на думку Е. Черрі – це «спосіб гри на традиційному інструменті, що створює нові й часто – несподівані – звуки» (Cherry, 2009: 16). Він розрізняє тремтливі коливання тону / *shakes*, швидкі ривки / *rips, glows glissandi, lip trills*, які почали використовуватися на мідних духових інструментах, здебільш у сольному репертуарі, з 1960–1970 років (Cherry, 2009). Надалі новітні техніки та прийоми все інтенсивніше впроваджуються та розвиваються, що призводить до їх сплеску в авангардній музиці 1960–1970 років XX століття. Завдяки впливу джазу та електронної музики можливості інструмента значно розширюються, впроваджуються нові звучання, вводяться сурдини та експерименти з ритмами і діапазоном (Cherry, 2009: 18).

Серед композицій, які ілюструють застосування розширених прийомів на мідних інструментах, виділяється ряд творів за участю труби. Вже в композиціях 40-х років можемо зустріти імітацію іржання коня / *horse whinny* – в «Прогулянці на санях» / «*Sleigh Ride*» (1948) Л. Андерсона. «Увертюра “Там О’Шентер”» / «*Tam O’Shanter Overture*» (1955) М. Арнольда / *Malcolm Arnold* в аранжуванні Дж. Пейнтера / *John P. Paynter* (без місця видання: Carl Fisher, 1955) містить прийом *flutter tongue*. Серед композицій з використанням мультифонік на трубі можна виокремити «Залпи» / «*Salvos*» (1969) Р. Моріла / *Richard Moryl*, «Один» / «*One*» (1974) М. Пауелла / *Morgan Powell*, «Перший голос» / «*Alone*» (1982) Ф. Тічелі / *Frank Ticheli* (Cherry, 2009). Вокальні звуки



і техніки клапанного *tremolo* зустрічаються у «Солус» / «*Solus*» (1975) С. Фрідмана / *Stanley Friedman* та «Кріл» / «*Kryl*» (1984) Р. Еріксона. Р. Еріксон взагалі наводить окрему таблицю із інструкціями до виконання (Cherry, 2009: 50). Гра *flutter tongue* та техніка напівнатискання клапанів (*half-valve*) застосовується у «Солус» / «*Salvos*» (1969) Р. Моріла / *Richard Moryl*, «Поліфонії» / «*Polyphony*» (1970) Ч. Віттенберга / *Charles Whittenberg*, техніка клапанного *glissando* / *valve glissando* – у «Солус» / «*Salvos*» (1969) Р. Моріла та «Розввазі для двох» / «*Diversion for Two*» (1972) Д. Ерба / *Donald Erb*, а гра з одночасним стуком по клапанах, так званий клапанний ритм, – у «Крил» / «*Kryl*» (1977) Р. Еріксона (Cherry, 2009). Свого поширення набули розширені техніки на тромбоні, результатом чого можна вважати Соло тромбона / «*Solo for Sliding Trombone*» з «*Concert for Piano and Orchestra*» (1957) Дж. Кейджа та «Секвенцію V» / «*Sequenza V*» (1966) Лучано Беріо із ефектами брязкання, стуку і постукування у поєднанні з грою та одночасним співом на інструменті. Також композитор пропонує використання мундштуків від інших інструментів, саксофону, кларнету або гобою, таким чином утворюючи гібридні звучання інструмента (Burtner, 2005). Більш пізні зразки використання розширених технік демонструють «Баста» / «*Basta*» для тромбону соло (1982) Ф. Рабе / *Folke Rabe* та «Імпровізація № 1» / «*Improvisation № 1*» для тромбону соло (1983) Е. Кріспо / *Enrique Crespo*. Обидві композиції мають імпровізаційний характер та містять багато розширених технік, включаючи *vibrato*, *glissando*.

Розширені техніки на струнних інструментах набувають розповсюдження ще у XX столітті, поступово охоплюючи нові виконавські прийоми, способи та засобів звуковидобування. Прагнення розширювати можливості інструмента спричиняє введення у концертну практику електричних смичків, скляних слайдерів, вигнутих смичків та різних предметів побути, що дозволяє виходити за межі традиційного академічного виконавства. На думку М. Бертна, першими розширеними техніками можна вважати гру смичком *con legno*, підстрибування смичка (*jeté*), а також удар

древком (*con legno battuto*) (Burtner, 2005). У приклад технік дослідник наводить «*Anaklasis*» (1959), «*Polymorphia*» (1961) та «Трен пам'яті жертв Хіросіми» / «*Threnody for the Victims of Hiroshima*» (1960) Кшиштофа Пендерецького, «Тиск» / «*Pression*» для віолончелі соло (1969) Гельмута Лахенмана (Burtner, 2005), «*Nomos Alpha*» для віолончелі соло (1966), «Голос кита» / «*Vox Balaenae*» (1971) Дж. Крама (Burtner, 2005). Пізніше композитори починають експериментувати з іншими медіаторами, замість смичків застосовуючи скляні палички / медіатори (*glass rod*), як у «Чорні Янголах» / «*Black Angels*» для струнного квартету (1970) Дж. Крама, або вигнуті смички, як у «Один<sup>8</sup>» / «*One<sup>8</sup>*» для віолончелі соло (1991) Дж. Кейджа. Прикладом поєднань технік гри двома смичками, комбінації техніки двох і вигнутого смичків можуть послужити твори для віолончелі соло «*Miqi'nahual*» (1993) Х. Естрада / *Julio Estrada*, «Уяви» / «*Imaginings*» (1994) Дж. Харві / *Jonathan Harvey* (Burtner, 2005).

Народні інструменти проходять шлях академізації значно пізніше, ніж інші інструменти. При цьому уже в контексті народного музикування сформувалися прийоми гри, які виходили за межі академічної традиції. Наприклад, розглядаючи бандурну техніку, Г. Хоткевич до «особливих звучань бандури» відносить, багато відмін «ріжних *glissando*, чисте, перебійне *tremolo*, арпеджіо вгору та вниз, арпеджований акорд, флажолети, приглушення, шумові акорди», акцентуючи увагу на тому, що жоден із народних інструментів не відтворює таку кількість звучань (Хоткевич, 2012: 200). Поступово відбувається удосконалення технік гри з «примітивної» – однією рукою – до впровадження гри за допомогою обох рук. Ця практика актуалізується з 1930-х років ХХ століття. Свідчення про це знаходять відбиток у методичній літературі раніше, аніж затвердяться в академічному виконавстві (1931–1937) (Хоткевич, 2012: 204). Далі удосконалюється спосіб

посадки і гри (зокрема, в рамках харківської школи), що суттєво впливає на звуковидобування<sup>3</sup>, вводяться наперстки (обмотування пальців проволокою).

Подальший розвиток розширених технік відбувається у другій половині ХХ століття, особливо серед виконавців на баяні та домрі, підтвердженням чому є низка творів із застосуванням цих технік. Перші ґрунтовні праці, де починає підніматися питання розширених технік гри на народних інструментах, вже припадає на ХХІ століття.

Серед творів для домри із застосуванням сонорних ефектів можна виокремити Варіації на лемківську народну тему (1968), де відбувається наслідування звучанню трембіт, у «Репліках» (1969) В. Івка, в свою чергу, простежується використання алеаторного ритму. Яскраве втілення сонорних та ударно-шумових ефектів ілюструє «Мерехтливий звук» (1996) О. Олійника та «В лісі на світанку» (2012) Л. Матвійчук. Серед баянних творів із впровадженням сонористичних ефектів можна назвати «Сюїту симфонію», «П'ять поглядів на країну Гулаг» (1991), Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» (1992), «Телефону розмову» (1997) «Імпровізацію і токату на тему ААСЕ» (1998), «У сузір'ї Центавра» (2001) В. Власова. Ряд п'єс з кола естрадно-джазових композицій для баяна та акордеона також включають цілу палітру розширених прийомів – ударів по клавіатурі, решітці, удари ногами по підлозі, клацання пальцем по перемикачу реєстрів, *glissando* по третьому ряду клавіатури чотирма звуками, нетемпероване *glissando*, швидко згасаючий кластер, потрійний рикошет, ці прийоми відбилися у – «Коли покидають друзі», «Степ», «Очерет», «Басо остинато» В. Власова. Серед новаторських творів для баяна, які розкривають його «сучасні» властивості, можна назвати композиції Симфонія «Страсті за Владиславом» для баяна соло, читця, мідних, ударних, струнних, клавішних, рок-групи та відео-ряду (1982; 1988), «*Passione*» (1985–89), «Музика про життя, – спроба самоаналізу» – *quasi*-соната № 2 (2001), концерт-п'єкколо для

<sup>3</sup> Харківська бандурна школа вводить практику гри з двома позиціями для лівої руки та перекидуваннями руки через обичайку (Хоткевич, 2012: 200).

баяна соло «*Messa da Requiem*» (1982) В. Рунчака (Сташевський, 2004: 157). Першим твором у стилістиці «нової» музики в українському баянному виконавстві, на думку І. Єргієва, є «*Poco misterioso*» (1991), О. Щетинського (Єргієв, 2006: 53).

Окрему сферу звукових пошуків становить наслідування іншим інструментам, в тому числі східним або старовинним тембрам. Так в бандурному виконавстві з'являються композиції із звуконаслідуванням арфі, гучжену чи струнно-щипковим епохи бароко чи клавесину<sup>4</sup>.

В цимбальному репертуарі у XX столітті зустрічались лише поодинокі зразки авангардних творів – Дьордя Куртаґа, Карлнґайца Штокгаузена, П'єра Булеза, Пітера Етвоша, хоча в них ми не спостерігаємо застосування розширених виконавських технік. Препарування цимбалів застосовується епізодично, зокрема в «Звуках для цимбалів» / «*Souns for Cimbalom*» (1972) угорського композитора Ласло Сарі (нар. 1940), в поєднанні із ознаками мінімалізму, а також фіксованими висотами і регістрами завдяки побудові звуковисотності на основі всеінтервального акорду (McLay, 1982: 13). В українському виконавстві використання *glissando* до появи новітнього репертуару було представлено обмежено. У «Слобожанській фантазії № 1» (1995) – це *glissando* по всьому діапазону цимбалів за допомогою нігтів (при цьому тримаючи палички в руках), гра зворотною стороною цимбальної палички у «Сонаті-епітафії» для цимбалів з фортепіано на присвяту пам'яті Гната Мартиновича Хоткевича (1997), бічне *glissando* зворотною стороною палички у «Козацькому колі» (1998) Л. Донник.

На сьогоднішній день цимбальне мистецтво переживає новий етап розвитку, визначними рисами якого стають використання композиційних технік XX століття, а також розробка арсеналу розширених виконавських

<sup>4</sup> Я. Аліксейчук наводить у прикладу «Озеро білих лотосів» для бандури, голосу, флейти альта та ударних інструментів на вірші древньокитайського поета Бо Цзю (переклад Л. Ейделіна та О. Рудянського) із звуконаслідуванням гучжену; «Зозулю часу» для ансамблю бандуристів, віолончелі, флейти, ударної установки, вібрафона В. Мартинюк – із імітацією струно-щипкових часів бароко, «Клавесин» для бандури В. Власова – із наслідуванням клавесину. Тембральне звуконаслідування арфі простежується у «Втіленні Святої Хільдегаре» (2022) Р. Гриньківа (Аліксейчук, 2025: 447–448).

технік. Цей етап цимбальний репертуар проходить пізніше, в порівнянні з іншими народними інструментами, і припадає переважно на ХХІ століття, коли з'являється ціла низка новаторських творів, як для цимбалів соло, так і у поєднанні з іншими інструментами, в тому числі композиції Е. Боні, Ф. ван Віка, Е. Грем, К. де Грута, М. Епштейн, Д. Коупленд, Д. Лазарева, Й. Любберса, П. Махайдика, Ф. Мейс, О. Рибак, Р. Хайнд, Д. Пай, Дж. Перейра, Б. Рояї, Дж. Сео, М. Солкінд-Перла, Дж. Хаффмана, Г. Шаріатзадєн, Н. Ширі, які послужили матеріалом нашого дослідження. Водночас цей репертуар залишається маловідомим українським цимбалістам і майже не висвітлюється в наукових працях.

Таким чином, розширені техніки проходять природний шлях становлення крізь століття та набувають попиту серед виконавців і композиторів. Через зацікавленість у нових звучаннях, експериментування й поступове урізноманітнення вони так чи інакше закріплюються у творах, наукових джерелах, а також породжують різні способи їх фіксації й класифікації. У концертній практиці та в музичних творах вони формуються задовго до того, як стають предметом наукового аналізу. Перші зрушення в цьому напрямі демонструють дослідники мідних та дерев'яних духових інструментів.

## **1.2. Дослідження розширеної техніки гри на духових інструментах**

Історично найґрунтовнішою і першою роботою, в якій розглядаються розширені виконавські техніки дерев'яних духових інструментів, можна вважати працю Бруно Бартолоцці «Нові звуки для дерев'яних духових інструментів» / *“New Sounds for Woodwinds”*, перше видання якої датується 1967 роком, а друге, на яке ми будемо спиратися в аналізі джерел – 1982 (Bartolozzi, 1982). Послідовниками Б. Бартолоцці у сфері дослідження сучасних виконавських технік на дерев'яних духових стали Томас Хауелл та Роберт Дік. Т. Хауелл є автором роботи «Авангардна флейта. Довідник для композиторів і флейтистів» / *“The Avant-Garde Flute: A Handbook for*

*Composers and Flutists*” (Howell, 1974). Р. Дік опублікував дослідження «Інша флейта: посібник з виконання сучасних технік» / “*The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*” (Dick, 1975). Подальше висвітлення та розвиток теми розширених технік здійснює у своїй праці Вільям Балентайн у роботі, присвяченій виконавству на гобої «Сучасні техніки гри на гобої: індивідуальне застосування у трьох творах» / “*Contemporary Oboe Techniques: An Individual Application to Three Works*” (Balentine, 1983).

Не зважаючи на достатньо раннє формування розширеного виконавського арсеналу на мідних, теоретичне осмислення новаторських прийомів, фактично відбувається в паралель із дерев’яними духовими. Одна з перших праць, в якій розглядаються традиційні техніки та новітні прийоми – це «Піонери мідних духових інструментів» / “*Pioneers in Brass*” (1965) Г. Бріджеса (Bridges, 1965). В подальшому дослідження специфізуються на окремих представниках оркестрової групи, що ілюструють «Розширені техніки гри на валторні: практичний посібник для студентів, виконавців і композиторів» / “*Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*” (1983) Дугласа Гілла (Hill, 1983), «Сучасний тромбон: визначення характерних прийомів» / “*The Modern Trombone: A Definition of Its Idioms*” (1994) Стюарта Демпстера (Dempster, 1994). Серед перших методичних праць, присвячених розширеним технікам на трубі, можна назвати «Вправи для труби в сучасній музиці» / “*Trumpet studies in contemporary music*” (1975) Р. Нагіла (Robert Nagel) та «Шістнадцять сучасних етюдів для труби» / “*Sixteen contemporary etudes for trumpet*” (1977) Е. Плога (Anthony Plog). Серед пізніших видань можна відзначити «Розширені виконавські техніки у творі Стенлі Фрідмана Солус для труби без супроводу» / «*Extended Techniques in Stanley Friedman’s Solus for Unaccompanied Trumpet*» (2008) С. Мередіта та ґрунтовну працю «Розширені техніки гри на трубі та їх застосування у виконавстві й педагогіці» / «*Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*» (2009) Е. Чеппі.

Однією з перших спроб системного осмислення нових звукових можливостей дерев'яних духових інструментів стала робота «Нові звуки для дерев'яних духових інструментів» (*New Sounds for Woodwinds*) (Bartolozzi, 1982) Бруно Бартолоцці. Вона складається з п'яти розділів, у межах яких послідовно розглядаються різні аспекти виконавських можливостей дерев'яних духових інструментів. Перший розділ містить огляд попередніх наукових досліджень, другий присвячений аналізу монофонічних можливостей інструментів, третій – мультифонічних. Четвертий розділ зосереджений на поєднанні прийомів об'єднаних у спеціальні мультифонічні ефекти. У фінальному розділі подано узагальнення основних положень роботи.

Особливу увагу автора привертають так звані «новонабуті техніки» (*newly-acquired techniques*), адже вони перебувають у процесі формування та ще не досягли термінологічної уніфікації. Нові техніки гри, за Б. Бартолоцці, призводять до несподіваних ефектів, та починають формувати словник нових звуків, який має збагатити та розширити вже існуючі (Bartolozzi, 1982: 2). Дослідження показує подвійні можливості одноголосних інструментів, які, всупереч попереднім твердженням, здатні видавати багатоголосся (Bartolozzi, 1982: 2). Його обмежене використання у практиці викликало потребу у створенні відповідного словника та необхідних для виконання мультифонік аплікатур.

Теоретично кількість аплікатур у дерев'яних духових інструментах величезна, оскільки вона включає всі можливі комбінації отворів для пальців і хроматичних клавіш, проте на практиці багато з цих аплікатур дають однаковий звуковий результат, тому Б. Бартолоцці обмежує їх число. Подвійна здатність інструментів (монофонічна / мультифонічна) починається з певних низьких тонів: *G#* флейти, *D#* гобоя, *A* кларнета та *C* фагота, для створення альтернативних тембрових відтінків або акордових комбінацій використовуються різні комбінації аплікатур. На духових, струнних та деяких народних інструментах аплікатура дійсно відіграє важливу, а інколи й

ключову роль у виконанні різних прийомів і розширених технік. Дерев'яні духові інструменти можуть відтворювати один й той самий основний тон з різними тембровими відтінками завдяки варіаціям аплікатур та пальцевих прийомів (Bartolozzi, 1982: 12–13). Це дає можливість і дозволяє значно збагатити спектр звучань різними барвами та комбінувань звуків, що й визначає специфіку «новонабутих технік». Практичні дослідження підтверджують це: на гобої, наприклад, для ноти *B* вище середнього *C*, за словами дослідника, було знайдено 98 різних аплікатур, що демонструє вражаючий потенціал інструменту в видобуванні окремих звуків і гармонічних комбінацій (Bartolozzi, 1982: 13). Натомість, у грі на цимбалах аплікатура не має суттєвого значення через те, що виконавець переважно грає пальцятками.

Аналіз традиційних технік та аплікатур найбільш виразно представлений у вступних розділах праці, де Б. Бартолоцці звертається до попередніх досліджень і застосовує усталену аналітичну модель. Натомість у основних, присвячених монофонічним, мультифонічним і комбінованим технікам, проявляється новаторський характер роботи. Він пов'язаний із переосмисленням виконавських меж потенціалу дерев'яних духових інструментів, що Б. Бартолоцці класифікує як окремі звуки за тембровими ознаками. До першої категорії (*a*) він відносить різні звучання однієї ноти (*different timbres of the same note*). Друга категорія (*b*) охоплює трансформації забарвлення звуку (*timbre transformations of a sound*) і включає кілька підкатегорій: зміна колориту звуку (*changing the timbre of a sound*), звук *smorzato* / приглушений звук (*the 'smorzato' sound*) та поєднання *smorzato* з іншими звучаннями (*the 'smorzato' coupled with various timbres*). Третя категорія (*c*) пов'язана з ефектами, що створюються контролем губ (*effects produced by lip control*), зокрема *vibrato* та коливання й напівколивання губ (*oscillations and half-oscillations*). Нарешті, четверта категорія (*d*) включає спеціальні монофонічні ефекти, серед яких – *portamento* вгору та вниз



(*portamento, upwards and downwards*), *acciaccatura-portamento*<sup>5</sup> вгору та вниз, як за допомогою губ, так і через пальцеві прийоми, клапани (*the pedal key*) та монофонічні можливості *glissando*. Така класифікація демонструє широту арсеналу технік звуковидобування, які дозволяють виконавцю створювати різні тембри та акустичні ефекти на дерев'яних духових інструментах (Bartolozzi, 1982: 16–41).

У третьому розділі Б. Бартолоцці переходить до розгляду комбінацій, які трактує як окрему групу технік, пов'язаних з одночасним звучанням кількох висот на одному інструменті (Bartolozzi, 1982: 42). Автор окреслює способи утворення мультифонік (*production of multiphonics*), як за допомогою аплікатури, так і тиску повітря й контролю губного апарату. Далі він пропонує класифікацію (*classification of multiphonics*), систематизуючи їх за кількістю складових звуків, характером інтервальних поєднань і стабільністю інтонації. Окрему увагу приділено динамічній поведінці (*dynamic behavior of multiphonics*), зокрема залежності звучання від динаміки та можливостям переходів від монофонічних до багатозвучних поєднань. Наступним аспектом є трансформації мультифонік (*transformation of multiphonics*), які здійснюються шляхом варіацій аплікатур (*multiphonics and fingering*), повітряного потоку та положення губ. У межах цього розділу Б. Бартолоцці розглядає їх темброві характеристики (*multiphonics and timbre*), а також особливості використання мультифонік у музичному контексті (*use of multiphonics in musical context*), наголошуючи на їх значенні для сучасної композиторської та виконавської практики (Bartolozzi, 1982: 42–57). У розділах, присвячених мультифонічним можливостям, автор підкреслює, що мультифонія не є випадковим акустичним ефектом, а результатом свідомого керування аплікатурою, повітряним струменем та губним апаратом виконавця (Bartolozzi, 1982: 58–60). Такі звучання розглядаються як повноцінний художній ресурс інструмента, що суттєво розширює його темброво-

---

<sup>5</sup> Ассіацатура (з італійської мови, буквально «подряпати, розчавити») – дисонансна нота, що звучить разом з основною нотою або акордом і відразу ж зникає (Merriam-Webster, 2026)

акустичний потенціал. Аналізуючи відповідні структури, автор спирається не на жорстку типологічну схему, а на принципи практичної доцільності.

При цьому автор підкреслює, що не всі акустично можливі мультифонії є придатними для музичного виконавства. Вирішальними критеріями відбору стають стабільність звучання, контрольованість та можливість художнього використання в реальному контексті (Bartolozzi, 1982: 68–70). Водночас мультифонічні техніки, за словами дослідника, постають не як завершена ієрархічна класифікація, подібна до системи монофонічних тембрів, а як відкрите поле виконавського експерименту. Такий підхід зумовлений прагненням автора зберегти гнучкість у трактуванні нових звукових явищ, де першорядне значення мають акустична життєздатність прийому та його виразовий потенціал (Bartolozzi, 1982: 58–92).

Окреме місце дослідженні посідає поєднання монофонічних і мультифонічних можливостей. Б. Бартолоцці розглядає спеціальні ефекти, що виникають унаслідок поступових переходів від одиничного звуку до мультифонії, внутрішніх тембрових трансформацій усередині акордових структур, а також комбінування мультифонік із *vibrato*, *portamento* та динамічними модуляціями (Bartolozzi, 1982: 70–92). Таке навмисне розмивання межі між висотно організованим звуком і шумом суттєво розширює палітру сучасних виконавських засобів.

У фінальних спостереженнях Б. Бартолоцці підсумовує, що поєднання монофонічних і мультифонічних технік формує нову модель інструментального мислення, в якій дерев'яні духові інструменти постають не лише як носії висотної організації, а як джерело багатошарових темброво-акустичних структур. Такий підхід зумовлює необхідність переосмислення традиційних уявлень про виконавську техніку, нотацію та художні можливості інструмента в контексті сучасної музичної практики (Bartolozzi, 1982: 92–100).

Пізніше, у 1974 році, з'являється не менш ґрунтовна праця Томаса Хауелла, присвячена технікам гри на флейті, «Авангардна флейта. Довідник для композиторів і флейтистів» (*The Avant-Garde Flute: A Handbook for*

*Composers and Flutists*) (Howell, 1974). У ній автор розглядає технічні та акустичні можливості флейти, способи звуковидобування, а також різноманітні комбінації аплікатур і виконавських прийомів, що, на його думку, мають слугувати джерелом інформації для композиторів і виконавців (Howell, 1974: v). Т. Хауелл наголошує на тому, що відтворення повного чвертьтонового ряду на флейті за допомогою запропонованих аплікатур неможливо. Подібні мікротонові системи не функціонують на флейті з тією ж ефективністю, що й на деяких інших дерев'яних духових інструментах. Аналогічні обмеження стосуються й виконання техніки *glissando* (Howell, 1974: 18). У зв'язку з цим автор підкреслює свідомо більш консервативний характер свого підходу до використання чвертьтонів у флейтовому виконавстві (Howell, 1974: 18). Відносно нових виконавських прийомів і термінології, Т. Хауелл зазначає, що у своїй праці «розширені» (*extended*) він застосовує виключно у конкретному контексті як «розширений словник» (*extended vocabulary*) (Howell, 1974: v). Автор підкреслює, що «намагався адресувати текст на виконавця, який бажає розширити свій виконавсько-технічний лексикон або поглибити музичну виразність через процес опанування матеріалів, що раніше були незнайомими або вважалися такими, що перебували поза межами музики» (Howell, 1974: v).

Методична праця Т. Хауелла складається з шести розділів (Howell, 1974). Перший розділ присвячений основній термінології / *basic terminology*, другий – опису інструментів. Третій, найбільш об'ємний розділ, охоплює питання тембру та інтонації, налаштування, зміни висоти звуку за допомогою губного апарата, а також використання *vibrato*. Зазначені розділи логічно віднести до традиційних технік і прийомів гри на флейті (Howell, 1974). Четвертий розділ Т. Хауелл називає «Зміна висоти звуку та тембру за допомогою спеціальних аплікатур», де яких розглядає прості флажолети, складні підсилені флажолети, інтоновані (відхилені) звуки, слабкі тони та стійкі аплікатури для нетипової проекції звуку. П'ятий розділ, присвячений спеціальним ефектам, включає трелі та *tremolo*, ударну техніку клапанів,

артикуляцію, *frullato* (*Fluttertongue*, *Flatterzunge*), свисткові тони, кольоровий шум, видування, подібне до духових інструментів мідної групи, гра з одночасним співом на флейті, мультифоніки, алеаторичні аплікатури та слухові ілюзії, а також інші спеціальні ефекти. Шостий, фінальний розділ, присвячений питанням підсилення звуку (Howell, 1974). У четвертому розділі Т. Хауелл наголошує на тому, що флейта як дванадцятитоновий інструмент у традиційній виконавській практиці є обмеженою та значною мірою залежною від усталених принципів інтонування. Застосування різних нестандартних аплікатур (*nonstandard fingerings*) суттєво змінює ці межі, надаючи звучанню гнучкості та розширюючи можливості його варіювання не лише за допомогою аплікатури, а й через контроль дихання та роботу губного апарата (Howell, 1974: 13). П'ятий розділ описує «спеціальні ефекти», в тому числі півтонові та цілотові трелі, а також способи їх виконання з використанням удосконалених нестандартних аплікатур. Так само розглядається *tremolo* з інтервалами до великої секунди. На думку автора, при виконанні *tremolo* з інтервалами більшими, ніж велика секунда, досвідчений виконавець придумає аплікатуру самостійно, а інші просто буде виконуватиме повільно (Howell, 1974: 21). До переліку спеціальних ефектів відносяться окремі види тремоло та артикуляції, *frullato* (*fluttertongue*), мультифоніки, нові прийоми, яких ми не зустрічали у Б. Бартолоцці, зокрема: клапанна перкусія (*key percussion*), кольоровий шум (*colored noise*), вдування повітря подібно до мідних духових інструментів (*blowing like brass*), одночасний спів із грою на флейті (*singing with the Flute*). Таким чином, дослідження Т. Хауелла рухається в напрямку подальшої деталізації розширених виконавських прийомів й уточнення їх реалізації на одному з інструментів групи.

Так само, як і Т. Хауелл, у своїй роботі «Інша флейта: Посібник із сучасної техніки виконання» (*The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*) (1975) Р. Дік спирається на дослідження Б. Бартолоцці як на одну з перших ґрунтовних праць для дерев'яних духових інструментів (Dick: 1975, v). Роберт Дік вивчає потенціал флейти,

диференціюючи її виконавські можливості на традиційні (*traditional*) та нетрадиційні аспекти (*non-traditional aspects*). До останніх відносяться мікротони (*microtones*), множинні звучання (*multi sonorities*), «підтягування» (*bending*) з категорії «спеціальні ефекти» (*special effects*) (Dick, 1975: v). Найголовнішим для Р. Діка було визначити звичні та інтуїтивні способи коригування висоти та кольору звуку, які на флейті здійснюються самі собою, розробляє нові аплікатури та техніки (*new fingerings and techniques*) (Dick, 1975: v). Далі він нотує усі звучання з точки зору логіки та акустичних властивостей. На думку дослідника, композитори та виконавці дуже зацікавлені у «нових звуках» (*new sound*) для флейти (Dick, 1975: v).

Дослідження Р. Діка ілюструє подальшу деталізацію розширених виконавських прийомів та доповнення їх новими. Зокрема, він вводить терміни джет-свист (*jet whistle*), шепітні тони (*whisper tone sounding*), слеп клапанами (*key slap*). Фінальний розділ, «Електронна флейта», присвячено електронному підсиленню та модифікаціям флейтового тембру (в тому числі фільтрації, реверберації, та змінам частот), чим Р. Дік виводить уявлення про потенціал інструмента за рамки традиційного акустичного «формату» звучання, що є суттєвим зрушенням в порівнянні з працею Т. Хауелла.

Вісім років потому з'являється не менш важлива робота Вільяма Балентайна «Сучасні техніки гри на гобої: індивідуальне застосування у трьох творах» / “*Contemporary Oboe Techniques: An Individual Application to Three Works*” (Balentine, 1983). Автор роботи вважає, що виконавцю висувують високі вимоги через різноманітність «сучасної техніки» (*contemporary technique*), що має розширювати можливості звуковидобування (Balentine, 1983: 1). На думку В. Балентайна, «сучасні виконавські техніки є лише продовженням і розширенням ґрунтовної базової техніки гри на гобої» (*contemporary techniques are merely extensions of good basic oboe technique*) (Balentine, 1983: 44). Дослідник зазначає, що «сучасна виконавська техніка» це – сукупність нетрадиційних прийомів і розширених засобів звуковидобування, спрямованих на розкриття нових тембрових можливостей інструмента. Її

особливість полягає у тому, що не існує єдиного стандарту виконання це і зумовлює необхідність індивідуальної інтерпретації та творчого експериментування з боку виконавця.

В. Балентайн пропонує ввести до наукового обігу новітні прийоми гри на гобої, виявлені ним в нещодавно написаних творах, зокрема в «Секвенції VII» (*Sequenza VII*), Лучано Беріо / *Luciano Berio* (1969), написаній спеціально для швейцарського гобоїста Гайнца Голлігера / *Heinz Holliger*; а також «*Atemstudie*» (1971) Вінко Глобокара / *Vinko Globokar* та «Етюд II» / «*Studie II*» (1981) Гайнца Голлігера. Серед них – рваний тон / *rip tone*, який утворюється шляхом зміни напрямку повітря (Balentine, 1983: 10). В. Балентайн вважає, що виконання розширених технік на гобої безпосередньо залежать від тростин, інструментів і не можуть бути універсальними для всіх. Так, наприклад для «Етюду II» Г. Голлігера він знайшов лише єдину аплікатуру, яка підходить для цього твору. Отже, робота В. Балентайна ілюструє подальше урізноманітнення і деталізацію розширеного виконавського арсеналу дерев'яних духових інструментів, і критеріїв, які впливають на бажаний результат.

### 1.3. Розширені фортепіанні техніки в сучасних наукових працях

Попри те, що розширені фортепіанні техніки почали впроваджуватися у виконавській практиці значно раніше, ніж серед інших інструментів, теоретична база сформувалася пізніше, ніж у дерев'яних духових. Першими дослідниками, які розглядали питання розширених фортепіанних технік, стали А. Контарські (1972), К. Стоун (1980), С. Стеллінгс (2005), Г. Сміт (2011), Е. Клоу (2013). Втім, наймасштабніша праця, у якій системно описано історію, теорію та практику застосуванням розширених технік, – це «Розширені фортепіанні техніки: теорія, історія та виконання, практика» / «*Extended piano techniques: in theory, history and performance practice*» (2009) Люка Вайса (Vaes, 2009).

Л. Вайс послідовно вибудовує теоретично-історичну модель осмислення розширених фортепіанних технік, ґрунтуючись на поєднанні історичного, аналітичного та виконавського підходів. Структура роботи логічно підпорядкована завданню уточнення понятійного апарату та систематизації явищ, пов'язаних із розширенням виконавських можливостей фортепіано. У першому розділі, що має вступний характер, автор окреслює стан наукової розробки проблеми розширених фортепіанних технік, визначає основні напрями попередніх досліджень, а також формулює методологічні засади роботи, на яких ґрунтується подальший аналіз. Другий розділ присвячено теоретичному осмисленню поняття «розширене фортепіано» та уточненню термінології. Л. Вайс розглядає фортепіано як традиційний інструмент і засіб музичного виконання, простежує історичні передумови його формування та визначає межі між усталеними й розширеними способами звуковидобування. Значну увагу приділено класифікації розширених технік, зокрема розмежуванню ступенів відхилення від традиційної виконавської практики. У межах другого розділу докладно аналізуються окремі різновиди розширених фортепіанних технік. Зокрема, *glissando* розглядається з позицій етимології, морфології, ергономіки, тембрових характеристик, типології та принципів нотації. Фортепіанний кластер осмислюється як самостійне явище з урахуванням історичних теорій, концепцій провідних композиторів ХХ століття та сучасних аналітичних підходів. Окремо виокремлюються проміжні техніки між *glissando* та кластером. Важливе місце в роботі займає аналіз розширених педальних технік, включно з явищами резонансного збудження струн і використанням беззвучно натиснутих клавіш. Завершальним етапом теоретичного розгляду є дослідження підготовленого фортепіано, де автор зосереджується на акустичних, фізичних та матеріальних чинниках формування звукового результату. Таким чином, структура роботи демонструє послідовний перехід від загальнотеоретичних і історичних підходів до детального аналізу конкретних виконавських технік, що дозволяє

розглядати дослідження як комплексну теоретично-історичну основу для подальших виконавських та аналітичних робіт.

Люк Вайс вказує на появу різноманітних нетрадиційних способів звуковидобування, починаючи з другої половини XX століття (Vaes, 2009: 4). Ці прийоми об'єднуються під терміном «розширене фортепіано» (*extended piano*) (Vaes, 2009: 4), що задокументовано у творі «*Processional*» (1983) Дж. Крама. Втім, сам композитор пише «розширене фортепіано» у лапках, ніби вагаючись у його доречності та пропонує альтернативну версію «спеціальні техніки» (*special techniques*) та «ефекти» (*effects*) (Vaes, 2009: 4). Характеристики «розширеного фортепіано» Дж. Крама залучають «внутрішні звукові можливості фортепіано, тембральні можливості або нові інструментальні ефекти, на противагу нормальній грі» (*the piano's interior aural possibilities, certain timbral possibilities, new instrumental effects, as opposed normal playing*) (Vaes, 2009: 4). Порівнюючи власні пошуки «нового способу поводження зі звучністю та тембром» з експериментами Генрі Кауелла, Джордж Крам фактично актуалізує вже сформовану традицію «розширення» фортепіано, в межах якої прямий контакт зі струнами розглядається як джерело нових музичних ресурсів, а не як принципово новий технічний винахід (Vaes, 2009: 5).

В розділі «Індивідуальні розширені техніки» (*individual extended techniques*), Люк Вайс доволі чітко підходить до визначення терміну «розширених технік». Для фортепіано такими є *glissando* та *cluster*. Вони також визначаються як «невластиві техніки» (*improper techniques*), яких доволі часто уникають аналізі (Vaes, 2009: 24). У музикознавчій літературі акустика «відкритих струн» традиційно зводиться до побіжного розгляду беззвучно натиснутих клавіш або *Klavierflageolett* Арнольда Шенберга. У зв'язку з цим розширені фортепіанні техніки, а також підготовлене фортепіано потребують дослідження їхніх теоретичних засад, виокремлення характерних специфічних рис і уточнення їхнього походження та визначення (Vaes, 2009: 24). Далі дослідник розглядає техніки та їх типи, розподіляючи їх на окремі категорії.



Фортепіанне *glissando* аналізується як багатовимірне виконавське явище, що передбачує аналіз питання його походження, природи та функціонування в сучасній музичній практиці. У межах цього розділу розглядаються етимологія терміну, природа *glissando*, а також співвідношення концептуального задуму та генези прийому. Окрему увагу приділено морфології та ергономіці фортепіанного *glissando*, зокрема аспектам туше, початку та завершення руху. Подальший аналіз зосереджується на тембрових характеристиках прийому та його типології, що включає загальну термінологію й спеціальні різновиди *glissando*, серед яких – мікротонові та цілотонові (*micro and whole-tone glissandos*), псевдо-хроматичні (*pseudo-chromatic glissando*), зі зміною щільності, кластер-*glissando* (*cluster-glissando*), а також *glissando* на заблокованих клавішах і демпферах (*blocked-key and blocked-damper glissandos*). Розділ завершується обговоренням питань нотації, а також параметрів швидкості та кінетики, що визначають виконавську реалізацію *glissando* (Vaes, 2009).

Звертаючись до аналізу фортепіанного кластера (*the piano cluster*), Л. Вайс розглядає його як складне та історично багатопланове явище сучасної виконавської практики. У межах розділу порушуються проблеми визначення кластера (*problems in defining a cluster*), а також окреслюється існуючі теорії цього явища (*historical cluster theories*), зокрема концепція тон-кластерів Генрі Кауелла (*Henry Cowell's tone-clusters*), що включає питання дефініцій (*definitions*), принципів побудови (*building clusters*), використання (*use of clusters*), нотації кластера як єдиного цілого (*on notating the cluster as a single unit*) та термінології (*some terminology*). Окремо розглядаються підходи до трактування кластера у творчості Маурісіо Кагеля / *Mauricio Kagel*, П'єра Булеза / *Pierre Boulez* та Дьордя Лігеті / *György Ligeti*. Наступний етап аналізу присвячено переосмисленню поняття кластера. Значну увагу приділено його визначенню як розширеної фортепіанної техніки. Подальший аналіз зосереджується на параметрах фортепіанного кластера, до яких належать діапазон (*ambit*), сонорність (*sonority*), щільність (*density*) та регістр (*register*).

Розділ також охоплює питання термінології та типології, а також нотації. В завершенні дослідник описує перехідні прийоми між *glissando* та кластером (Vaes, 2009).

В праці Люка Вайса всебічно розкриваються особливості розширених технік гри на фортепіано, що дозволяє виявити різні підходи до тембру та нетрадиційних способів звуковидобування. Він підсумовує дослідження та практики, які застосовувалися у фортепіанній музиці XX століття, починаючи з експериментів виконавців Генрі Кауелла та Джорджа Крама, і систематизує їх, роблячи доступними для подальшого аналізу та практичного використання. Ця праця створює надійну основу для порівняння з іншими інструментами з погляду розширення тембрової палітри, переосмислення виконавських можливостей та музичної інтепретації.

У роботі Л. Вайса розширені фортепіанні техніки розглядаються у теоретичному та практичному аспектах. Автор послідовно переходить від визначення поняття «розширеного фортепіано» до аналізу конкретних технік. Автор роботи виокремлює п'ять основних типів розширених фортепіанних технік, а саме глісандо (*glissando*), кластери (*clusters*), проміжні техніки (*in-between techniques*), розширені педальні техніки (*extended pedal techniques*) та підготовлене фортепіано (*prepared piano*). Кожен із зазначених типів розглядається комплексно та передбачає поділ на підтипи, визначення основних параметрів і характеристик, а також аналіз виконавських особливостей. Найбільш розгорнутий аналіз у роботі присвячено таким технікам, як *glissando* та кластер, що свідчить про їхню провідну роль у системі розширених прийомів гри на фортепіано (Vaes, 2009).

Продовження вивчення розширених фортепіанних технік відбувається в працях українських дослідників, зокрема дисертації Анастасії Шаріної «Розширені фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів)» (2022). Дослідниця розглядає цілий ряд прийомів серед яких: приглушення струн, кластери / *clusters*, *pizzicato*, *glissando*, беззвучно натиснуті клавiши (Шаріна,

2022). А. Шаріна визначає розширені виконавські техніки як нетипові прийоми звуковидобування, впроваджені у XX та на початку XXI століття, які направлені на розширення «звукових можливостей класичного інструментарію» (Шаріна, 2022: 50). Автор роботи, вперше в українському музикознавстві здійснює огляд існуючих тлумачень явища «розширених технік», систематизує концепції та диференціює «розширені техніки» за місцем їх виконання, розподіляючи на універсальні та спеціальні. А. Шаріна систематизує нестандартні техніки, здійснює типологію творів за способом залучення технік, та впроваджує ряд сучасних творів українських композиторів в науковий обіг.

Ще однією не менш важливою працею для українського фортепіанного виконавства є «Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама» (2022) М. Шадька. В своїй роботі дослідник вперше вводить у вітчизняний науковий обіг низку творів Г. Кауелла та Дж. Кейджа. М. Шадько простежує вплив Г. Кауелла та його новацій у фортепіанних творах другої половини XX століття, що стосується як українських так і зарубіжних композиторів. Автор роботи виявляє звукотворення на «струнному» та «підготовленому фортепіано», виявляючи його вплив на художній задум композиторів. Також автором було з'ясовано, що мається на увазі під феноменом розширеного фортепіано Дж. Крама. Дослідник приділяє багато уваги репертуару, сольних та ансамблевих, їх будову. М. Шадько пропонує переосмислити техніко-виразові можливості фортепіано та його трактування у XX століття (Шадько, 2022: 18–19).

В принципі застосування розширених фортепіанних технік та їх звуковому результаті можна виявити подібність із цимбалами. Однак розподіл технік на дві групи на цимбалах, аналогічно до фортепіано неможливий, адже на цимбалах клавіатура відсутня. Більшість прийомів має виконуватися тільки на струнах цимбалів, виключення з чого становлять удари по корпусу та демпферах (глушниках) чи *glissando* по ним. Спільними рисами фортепіанних та цимбальних розширених технік є прийоми *pizzicato*, *glissando*, та певною

мірою кластери. Однак кластер на цимбалах повинен виконуватися виключно по струнах інструмента (долонями, пальцями), на відміну від фортепіано де цей прийом грається як по струнах (всередині інструмента), так і по клавішам з можливістю залучати не тільки удар долонями, а й передпліччям, ребром долоні, ліктем. Аналогії між цимбалами та фортепіано можна простежити і в методах препарції – розміщення додаткових предметів на / між струнами.

#### **1.4. Розширені техніки гри на струнних смичкових інструментах**

У струно-смичковому виконавстві розширені техніки (*extended techniques*) почали активно впроваджуватися у другій половині XX та на початку XXI століття. Композитори розширюють традиційний арсенал звучання струнних інструментів, використовуючи гру з невизначеною висотою, шумові та перкусійні ефекти, мультифоніки та обертонові прийоми на натуральних нетемперованих частотах. Такі нововведення стали предметом систематизації у зарубіжній музикознавчій літературі.

Одним із ключових досліджень, що заклало підґрунтя для подальшого розвитку розширених виконавських технік у сфері струнних інструментів, є праця «Сучасний контрабас» / “*The contemporary contrabass*” (1974) Б. Турецьки (Turetzky, 1974). Не менш важливими є наступні роботи «Сучасна скрипка. Розширена виконавська техніка» / “*The Contemporary Violin. Extended Performance Technique*” Патриції та Алена Стрейнджів (Strange, 2001), «Довідник з техніки гри на віолончелі для виконавців і композиторів» / “*A handbook of cello technique for performers and composers*” Еллен Фаллоуфілд (Fallowfield, 2009), та «Подолання звукових бар’єрів: розширені техніки та нові тембри для скрипаля, що розвивається» / “*Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbres for the Developing Violinist*” Сари Вей Ян Квок (Kwok, 2018).

Першою вагомою працею, в якій розглядаються розширені техніки гри на струнних смичкових інструментах «Сучасний контрабас» / “*The contemporary contrabass*” (1974) Б. Турецьки (Turetzky, 1974). В першому

розділі свого дослідження Б. Турецки розглядає традиційне *pizzicato* та усі його можливі розширення, в тому числі ліричне *pizzicato* / *lyric pizzicato*, легатне *pizzicato* / *slurred pizzicato*, *pizzicato tremolo* (з використанням медіатора / *plectrum*), гру за допомогою тільки лівої руки / *left hand alone*, *pizzicato* двох рук / *two-handed pizzicato*, двозвуки / *bi-tones*. Особливу увагу приділяється *pizzicato* лівою рукою, яке може виконуватись допомогою одного пальця, пучки пальця, одночасно зі смичком. Також розглядаються подвійні ноти / *double stops* (гра на підставці) та потрійні ноти / *triple stops* (усі можливі комбінації струн) (Turetzky, 1974: 1–13). В другому розділі дослідник диференціює гру смичком на струнах та поза струнами інструмента. Він також розрізняє напрями руху – вгору і вниз, від волосся смичка до древка і навпаки, зворотнє ведення смичка (*reverse bowing*), від горизонтального до діагонального і навпаки (*horizontal to diagonal and vice versa*) (Turetzky, 1974: 14–28). Третій розділ Б. Турецки присвячує контрабасу як ударному інструменту, де приділяє увагу аналізу його перкусійних параметрів у композиціях XX століття (Turetzky, 1974). Ударна техніка передбачає гру на грифі (*fingerboard*), древком смичка (*wood of bow*), передній частині контрабаса (*front of bass*), кулаком (*fist*), задній частині контрабаса (*back of bass*), смичком, долонею (*palm of hand*) (Turetzky, 1974: 33). Четвертий розділ розкриває потенціал вокальних та мовних звуків у виконавстві на контрабасі, які набувають популярності у композиторських пошуках 1960-років. На думку Б. Турецки, «будь-який звук, який може вимовити виконавець, може бути використаний у композиції» (Turetzky, 1974: 44). До цього переліку входять: відтворення звуків та одночасне імітування їх за допомогою свого голосу, бурмотіння та наспівування під час активної гри, наслідування звучанню свого чи «чужого» інструмента (Turetzky, 1974: 48). У п'ятому розділі дослідження автор висвітлює питання флажолетів (*harmonic*), які, за його словами, дають усі можливості для виходу за межі стандартного частотного діапазону контрабаса (Turetzky, 1974: 60). На думку дослідника, колись флажолети були віртуозним матеріалом, який вивчали перед освоєнням репертуару для

сольного концертного виконання. Все змінюється у XX столітті, коли флажолети починають використовуватися доволі часто, але до цього моменту були задіяні лише натуральні флажолети (Turetzky, 1974: 60). Шостий розділ, «Різне» / «*Miscellanea*», присвячений альтернативному налаштуванню інструмента – скордатурі / *scordatura*, приглушенню звуку за допомогою сурдини / *mutes*. Автор диференціює декілька типів *glissando* в залежності від способів утворення, техніки підтримання *glissando* в русі, кількості залучених нот, поєднання *glissando* із вокальними тонами (Turetzky, 1974: 76–77). Мікси дослідник поділяє на дві категорії 1) дво-часні (міксування між собою смичка та вокалу, перкусійних ефектів, *pizzicato*, тертя); 2) три-часні (одночасне поєднання смичок-вокал-перкусійні ефекти) (Turetzky, 1974: 77).

Останній розділ роботи присвячений підсиленню та електронним ефектам. Тут розглядаються різні технології підсилення баса / *amplifying the bass*: а) звукознімач (датчик) / *the pickup*, б) попередній підсилювач (перепідсилювач) / *preamplifier*, с) регулятори тону / *tone controls*, d) електронні ефекти: 1. *tremolo*, 2. *vibrato*, 3. ехо та реверберація / *echo and reverberation*, 4. Викривлення звуку / *fuzz*, 5. вау-вау ефект (ефект фільтрації тону) / *wah-wah*, 6. розширювачі тембру / *tone extenders* 7. електронні музичні системи / *electronic music systems* (Turetzky, 1974: 89–90). Далі Б. Турецки розглядає принципи вибору підсилювачів та акустичних систем (Turetzky, 1974). Цю роботу можна вважати не лише однією з перших, а й однією з найгрунтовніших і найзмістовніших у сфері вивчення розширених технік на струнних смичкових інструментах.

Дослідження розширених технік струнних смичкових інструментів продовжують А. та П. Стрейндж у монографії «Сучасна скрипка» / “*The Contemporary Violin*” (2001). Автори детально аналізують техніки акустичної, модифікованої та електричної скрипки, описують прийоми гри смичком, мультифоніки та обертонові ефекти, а також наводять обширну бібліографію творів і записів, ілюструючи практичне застосування цих прийомів у сучасній музиці. Автори дослідження зазначають, що значний прорив у розвитку нових

звучань та можливостей відбувається у другій половині XX століття (Strange, 2001: xi). На їхню думку, завдяки новим тенденціям, пов'язаним із електронними звучаннями, використанням шумових ефектів та розширенням виражальних засобів, відкриваються нові можливості для виконавців і композиторів (Strange, 2001: xi). Усвідомлюючи ці нововведення, композитори разом із виконавцями починають експериментувати та розширювати вже наявні традиційні техніки виконання XIX століття (Strange, 2001: xi). На думку дослідників, прогресуюче розширення способів гри приведе до того, що техніки XVIII і XIX століть сприйматимуться лише як частину звукових можливостей інструмента (Strange, 2001: xi). Автори роботи представляють низку творів, у яких використано електро-акустичні можливості для обробки звуку інструментів, затримки / *delay*, накладання звукових фільтрів, розширення звучання тонів, педалі для мелодичних фраз та різних електронних ефектів. Прикладом цього служать «*Glissande*» (1982) Д. Тенні, «Спокуса сапієнції» / «*The Seduction of Sapientia*» (1973) Д. Розенбаума, «Тут, щоб лишитися» / «*Here to Stay*» (1983) Л. Поланскі (Strange, 2001: 220–221).

Поняття «розширені техніки» у трактуванні П. та А. Стрейндж охоплює прийоми, що виходять за межі традиційного виконавства. Робота включає у себе вісім повноцінних розділів, кожен з яких описує розширені техніки, прийоми для лівої та правої рук, розширену скрипку, смички. Також праця містить методичний матеріал у вигляді прикладів і пояснень щодо виконання технік та їх застосування у творах. Дослідники певною мірою доповнюють працю Б. Турецки, розглядаючи підсилення, електричні смички, мікрофони, та обробку звучання.

Серед сучасних дослідників розширених технік на струнних смичкових слід відзначити працю С. Квок «Подолання звукових бар'єрів: розширені техніки та нові тембри для скрипаля, що розвивається» / «*Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbres for the Developing Violinist*» (Kwok, 2018). Вона аналізує не лише самі техніки, а й історичні джерела та

педагогічні підходи, створюючи зв'язок між теоретичним аналізом і практичним застосуванням для розвитку виконавської майстерності.

Структура дослідження С. Квок має певну схожість із підходом Л. Вайса, адже обидві роботи включають класифікацію технік, параметрів та функцій, аналізують історичне походження та термінологію, а також практичні приклади («Чашка чаю» А. Хілла, «Сухий як кістка» К. Гейні, «Силогізм» А. Дж. Кіршнера, «Блакитний Етюд» Дж. Кастелік, «15 припливів» З. Зубоу, «Звідси – куди?» Г. Джеймс) (Kwok, 2018). С. Квок приділяє особливу увагу технікам лівої та правої руки, тембровим варіаціям та навчальним аспектам для розвитку виконавської майстерності. Таким чином, роботи Л. Вайса та С. Квок демонструють спільний методологічний підхід до вивчення розширених технік, але адаптований до особливостей конкретного інструмента та його виконавської практики. Робота С. Квок складається з кількох взаємопов'язаних розділів і систематично охоплює історичні, педагогічні та практичні аспекти гри на струнних інструментах, включаючи традиційні та розширені техніки. У вступі авторка окреслює мету та завдання дослідження, обґрунтовує його актуальність і методологічний підхід. У другому розділі огляду літератури дослідниця згадує історичні джерела, педагогічні концепції та роль етюдів, а наступні підрозділи демонструють історичні тенденції, традиційні підходи до навчання та новаторські методики. Розділ 3 (*History and Pedagogy*) розкриває історію розвитку інструмента та смичка від XVI–XVII до XX століття, висвітлюючи зміни виконавських технік і педагогічних методів у різні періоди. У Розділі 4 (*Extended Techniques*) С. Квок аналізує розширені техніки гри, розрізняючи техніку лівої та правої руки, включно з технікою *pizzicato* лівої руки, флажолетами (*harmonics*), *glissando* та параметрами техніки правої руки, в тому числі швидкості, тиску і контактної точки смичка. Розділ 5 (*Etudes*) присвячено аналізу сучасних етюдів різних композиторів, які ілюструють застосування розширених технік на практиці. Автор також дає практичні поради виконавцям щодо послідовності опанування цього матеріалу. У висновку підбито підсумки



дослідження та окреслено внесок сучасних методик і технік у розвиток виконавства і педагогіки. Таким чином, структура дослідження Сари Вей-Ян Квок поєднує історичний, теоретичний аналіз та практичні приклади і рекомендації, що формує цілісну концепцію розвитку інструментальної майстерності та педагогіки.

У розділі «Розширені техніки» (*extended techniques*) дослідниця наголошує, що будь-який музикант, який прагне мати можливість грати в різних жанрах і стилях, повинен бути ознайомлений із розширеними техніками (Kwok, 2018: 40). При цьому проблема виникає у багатьох виконавців, які знайомляться з ними, через незнання, що спонукає до їх глибшого вивчення (Kwok, 2018: 40). На думку С. Квок, розширені техніки впливають на тембр та емоційну виразність, знайомлять із розмаїттям звуків. Далі автор роботи пише про важливість виконання «незвичних звуків» (*unusual noises*), що, на її думку, сприяють розвитку навичок гри на інструменті, проте ці техніки зазвичай сприймаються як «неправильний» (*wrong*) спосіб виконання у навчанні «правильній» (*right*) гри (Kwok, 2018: 42). Через інший підхід до створення звуку розширені техніки (*extended techniques*) вимагають виведення «стандартної» (*standard*) техніки до її меж (Kwok, 2018: 42). С. Квок вважає, що розширені техніки можуть здаватися складними або заплутаними, проте вони стають менш лякаючими, якщо розглядати їх як продовження основних технік (Kwok, 2018: 45). Водночас дослідниця звертає увагу на те, що значна частина так званих «сучасних технік», насправді є старовинними, прикладом чого можуть послужити як вітрові тони, циркуляція дихання і «бамбукові» звуки на флейті (Kwok, 2018: 45). Робота містить доволі розгорнутий матеріал, аналіз численних прикладів і не просто узагальнює попередні напрацювання, але й пропонує новий репертуар, що включає розширені техніки. Водночас дослідження сприяє систематизації сучасних виконавських практик і окреслює подальші перспективи розвитку розширених технік у скрипковому мистецтві.

### 1.5. Розширені виконавські техніки народних інструментів

У XX столітті в практику народного інструментального виконавства поступово вводилися розширені виконавські техніки. Вони дозволяли музикантам збагачувати виразні можливості інструмента, варіювати тембр і динаміку, а також формувати нові акустичні ефекти. Незважаючи на активне застосування цих прийомів, у більшості джерел термін «*extended technique*» наразі використовувався, що свідчить про відсутність усталеної наукової концепції цього явища. Разом із тим розвиток і систематизація новітніх прийомів значною мірою були зумовлені співпрацею композиторів і виконавців, що сприяло не лише пошуку нових звукообразних засобів, а й формуванню методичних основ їх виконання. Цей процес продовжився і триває у XXI столітті, коли розширені техніки продовжують розвиватися та застосовуються у сучасній практиці народного інструментального виконавства.

Першими роботами серед українських дослідників, які торкаються питання розширених технік, стали «Баянне мистецтво України тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» (2004) А. Сташевського, «Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва» (2006) І. Єргієва, «Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть XX – перше десятиріччя XXI ст.)» (2013) А. Сташевського. Серед пізніших праць – «Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід» (2021) Г. Матвіїва, «Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: Жанрово-стильові аспекти» (2023) Л. Веньшу та «Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів» (2023) К. Сліпченко. Новітнім цимбальним прийомам присвячені ґрунтовні праці зарубіжних музикознавців, зокрема «Створення та виконання нових австралійських творів для угорських концертних цимбалів» / “*Creating and Performing New Australian Works on the Hungarian Concert Cymbalom*”(2013) Дж. Вебстера та «Угорські цимбали:

історія та еволюція» / “*The Hangrian Cimbalom: History and Evolution*” (2018) Р. Мура. В українському цимбалознавстві можна виділити «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості» (2023) М. Кужби.

Одним із перших дослідників розширених технік у сфері народного виконавства є А. Сташевський (Сташевський, 2004). На його думку, збагачення оригінального баянного репертуару відомими українськими композиторами (В. Бесфільмінов, К. Мясков) припадає на 60-ті роки. Пізніше, у 70-ті, також відбувається поповнення репертуару (Я. Лапінський, М. Сільванський, І. Шамо) (Сташевський, 2004: 60). Починаючи з другої половини ХХ століття, з 70–80-х років, з’являються нові художньо-технічні прийоми та засоби, притаманні сучасній камерно-інструментальній музиці, для якої характерні дисонантність та інтонаційна напруженість, колористичність (фонізм), різноманітність ритмічної й метроритмічної організації, поліфонізація та поліпластовість, насиченість фактури (Сташевський, 2004: 64).

А. Сташевський безпосередньо не використовує термін «*extended technique*», але вводить поняття розширення стильової палітри, до якої автор відносить використання полістилістики, «осучаснення» баянної музики за допомогою дисонансної напруженості, гармонійної колористичності, збагачень метро-ритмічної організації, посилення динамічних градацій (Сташевський, 2004: 123). Джерелом розширення існуючої стильової палітри автор вважає використання новітніх технологій та композиційних технік, до яких він відносить атональність, модальність, сонористику, серійність, пуантилізм, мінімалізм, елементи алеаторики й тотальної імпровізації, а також кластерну техніку (Сташевський, 2004: 124). Не користуючись терміном «розширені техніки», автор виділяє ряд «нових прийомів гри», які можна розглядати як складові арсеналу розширених технік. Серед них – різні види *glissando* (нетемпероване), *vibrato* та його різновиди, тембро-кластери, використання віддушника, стуки по клавіатурі, міху й корпусу, рикошети, міхове *tremolo*, звуконаслідування інших інструментів (Сташевський, 2004:

124). Також А. Сташевський підкреслює роль джазово-академічного напрямку у розширенні потенціалу інструмента та образної сфері (Сташевський, 2004: 124).

Дослідження Івана Єргієва присвячене процесам формування нової якості сучасного академічного інструментарію – так званого «модерн-баяна», що відбулося у 1990-ті роки ХХ століття (Єргієв, 2006: 3). Автор наголошує на посиленій зацікавленості композиторів у тісній співпраці з виконавцями, завдяки якій виникає підвищений інтерес до інструмента в контексті стилів неоавангарду та постмодерну (Єргієв, 2006: 4). І. Єргієв підкреслює важливість пошуків нових тембрів, а саме «тембро-сонору» (Єргієв, 2006: 10). У цей період поступово відбувається заповнення попереднього виконавсько-композиторського вакууму: українські композитори, зокрема симфонічного напрямку, ініційовані автором дослідження, звертають увагу на баян, як на інструмент із розширеним спектром виражальних можливостей (Єргієв, 2006: 54). Його темброво-динамічні характеристики, специфіка звуковедення, фактурно-сонорні ресурси та використання нетрадиційних прийомів гри виявилися особливо релевантними для художньої мови сучасної академічної музики, оскільки дозволяли реалізувати ідеї, що виходили за межі виражальних засобів традиційного академічного інструментарію (Єргієв, 2006: 54). Не зважаючи на те, що автор роботи не використовує термін «*extended technique*», він вживає словосполучення «новаторські твори» (творчість В. Рунчака) або «новаторські прийоми». Прикладом останнього може послужити подвійне нетемпероване *glissando* (Єргієв, 2006: 84).

У другому розділі дисертації автор говорить про нову музику для баяна і народження українського баянного модерну. У цьому ключі він розглядає «*Poco misterioso*» (1991) О. Щетинського, вважаючи його першим українським баянним твором у стилістиці «нової» музики (Єргієв, 2006: 54). Автор пропонує спиратися на виокремлені В. Власовим і італійським «модерн-баяністом» Клаудіо Якомуччі специфічні тембро-сонорні ефекти, які дослідник трансформує і перероблює у своїй системі «модерн інтонування».

Система містить багато засобів виконавської виразності і звучань (Єргієв, 2006: 54). І. Єргієв спочатку звертає увагу на сонорний винахід *vibrato*, що не використовувався в українській музиці до 1978 року (Єргієв, 2006: 56). До інших прийомів належать *tremolo*, рикошет, пульсація, кластер, нетемпероване глісандо, роздвоєння унісону, гра повітрям, перкусійні ефекти, ефекти мікродинаміки та гра регістрами (Єргієв, 2006: 56–62). Другим у серії новітніх українських сольних баянних творів, на думку І. Єргієва, став твір К. Цепколенко «Той, хто виходить з кола» (1994), який уперше демонструє нові можливості інструмента та органічно поєднує їх з новими змістами української баянної музики. На думку автора, «Той, хто виходить з кола» містить ознаки «нової музики», зокрема риси атональності, мінімалізму (мікроінтонаційність), лінерне будування форми на мікроінтонаційному рівні, аметричність (живий алеаторний ритм). Дослідник вважає, що композиторка створює новий баянний «ритмо-сонор», засобами якого стають гра повітряним струмом / *button air*, ефекти перкусій, кластери, нові засоби виразності *percussions*, нетемпероване *glissando* у поєднанні з баянним *frullato*. За словами дослідника, подібна сонорика робить баянну музику оригінальною та особливою (Єргієв, 2006: 62–63). Попри те, що І. Єргієв не використовує термін «розширені техніки», у своїй праці він розкриває новітні технічні прийоми гри на баяні та особливості формування новітнього репертуару.

Першою ґрунтовною працею, в якій розглядаються новітні прийоми гри на бандурі, є робота виконавця та композитора Георгія Матвіїва «Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід» (Матвіїв, 2021). На думку автора, до «новітніх прийомів» гри на бандурі можна віднести артикуляційно-штрихові, темброво-фактурні, гармонічні, композиційні та інші засоби і прийоми гри, які укладаються до «нового звуку» другої половини ХХ початку ХХІ століть (Матвіїв, 2024: 120). Він вважає, що звукові пошуки композиторів приводять до відкриття нових тембрових можливостей інструментів. З'являється потреба актуалізувати нові, специфічні й незвичні прийоми гри на нещодавно академізованих

інструментах (Матвіїв, 2024: 120). При цьому автор унікає поняття «розширені техніки» (*extended technique*).

У першому розділі, «Становлення та розвиток звукового образу бандури: історико-музикознавчий та виконавський аспекти», автором дослідження здійснюється комплексний аналіз основних чинників формування звукового образу бандури. Основна частина «новітніх прийомів» описана дослідником у другому розділі, «Бандура в звучному просторі ХХІ століття». Тут розглядаються сучасні тенденції розвитку бандурного мистецтва, що репрезентуються у таких підрозділах: «Новітні (авторські) прийоми бандурного інструменталізму» (2.1), «Нова інструментальна музика для бандури: композиторсько-виконавські рефлексії» (2.2), «Бандура у синтезованих технологічних видах мистецтва» (2.3). У підрозділі «Новітні (авторські) прийоми бандурного інструменталізму» Г. Матвіїв характеризує бандурну інструментальну техніку як «обмежену», вказуючи на недостатній рівень систематизації прийомів та засобів гри (Матвіїв, 2021: 122). Водночас дослідник наголошує, що нові й уже усталені прийоми виконавства наповнюються «певним стилем мислення й інтуїтивного, зокрема тактильно-слухового, досвіду», набуваючи поетичних функцій, особистісно-смислового наповнення та специфічної художньої знаковості (Матвіїв, 2021: 122).

З огляду на те, Г. Матвіїв поєднує композиторську та виконавську практику, розроблені ним новітні засоби музично-інструментальної бандурної виразовості було впроваджено ним у власних творах. До кола цих засобів відносяться темброво-сонорні барви, акценти, а також специфічні прийоми звуковидобування. Процес пошуку нових звучань, за твердженням дослідника, формується безпосередньо у виконавській практиці – «під пальцями» музиканта, що зумовлює виконавське походження та первинну реалізацію більшості новітніх прийомів (Матвіїв, 2021: 124). До новітніх прийомів бандурного інструменталізму Г. Матвіїв відносить розширене використання натуральних флажолетів на басових струнах і приструнках. Йдеться про флажолети, що мають звучати на дуодециму, квіндециму, велику терцію через

дві октави, а також на три октави вище основного звуку, тоді як у традиційній виконавській практиці, як правило, застосовується лише натуральний октавний флажолет (Матвіїв, 2021: 125). Важливим елементом сучасної звукової палітри дослідник вважає також прийом вбудованого флажолету, що реалізується як флажолет верхнього звуку інтервалу (від терції до септими) або середнього звуку акорду. Застосування цього прийому сприяє тембральному диференціюванню голосів та створює ефект своєрідного «викривлення» звукового інструментального простору (Матвіїв, 2021: 125). Окрему групу новітніх виконавських засобів становлять прийоми сурдинення басових струн і приструнків. Сурдинення басових струн здійснюється за допомогою ребра долоні та п'ятого пальця правої руки, які розташовуються поблизу підставки, при цьому п'ятий палець занурюється на струни внутрішнього поріжку. На думку автора, зазначений прийом імітує темброві характеристики бас-гітари під час виконання прийому «слеп». Сурдинення приструнків, в свою чергу реалізується за допомогою великого пальця правої руки «молоточковим» ударом (Матвіїв, 2021: 126).

До кола новітніх новітніх прийомів Г. Матвіїв відносить *glissando morbido* (Матвіїв, 2021: 126), зокрема м'яке гліссандо<sup>6</sup>, виконуване різними способами: вгору за допомогою ребра долоні правої руки, вниз – за допомогою пучки мізинця правої руки; декілька видів нетемперованого *glissando*, яке приводить до відхилення звучання від основної висоти до півтону (Матвіїв, 2021: 127); «гармонічне» *glissando*, що виконується правою рукою в обмеженому діапазоні з одночасним демпферуванням непотрібних струн лівою рукою біля кілків (Матвіїв, 2021: 130). Цікавим прийомом, пов'язаних із детемперацією та досягненням багатозвуччя, є «сонорне подвоєння», що полягає в одночасній атаці струни першим або другим пальцем правої руки та, під підставкою, четвертим пальцем тієї ж руки (Матвіїв, 2021: 128). В

---

<sup>6</sup> Збережено правопис автора.

результаті унісон поступово трансформується в секунду, а згодом у терцію (Матвіїв, 2021: 128).

Прийоми рикошету, на його думку також є важливими для створення специфічного тембру і сонорних ефектів. Рикошет великого пальця лівої руки по крайній басовій струні поруч із верхнім басовим поріжком, де струна не прогинається, має ударних характер, та супроводжується сусідніми гармоніками, порушуючи чистоту звучання та надаючи тембру виразної експресії (Матвіїв, 2021: 128). Другий тип рикошету передбачує торкання крайньою струною, що коливається, сусідньої басової. Удар металу об метал формує різкий та незвичний тембр, нетиповий для традиційного звучання бандури (Матвіїв, 2021: 128).

Різноманітні ударно-сонорні прийоми, включно з ударами по різних частинах корпусу інструмента та їх комбінаціями, а також темперовані удари по грифу та корпусу, виконуються переважно за допомогою великого пальця лівої руки. Ці прийоми позначаються в нотах як ритмічні фігури хрестиками або квадратами зі штилями, які виписуються на будь-якій лінійці нотного стану із детальним поясненням щодо способу виконання (Матвіїв, 2021: 129). За оцінкою Г. Матвійва, ця група прийомів має значний потенціал для створення нових звукообразних утворень, зважаючи на конструкційні особливості інструмента (Матвіїв, 2021: 129). До їх переліку відносяться *staccato* з приглушенням ребром долоні правої руки, удару верхнього звуку арпеджійованого акорду; *vibrato* на одній струні, що виконується одночасною атакою струни пальцями однієї руки (правої чи лівої) щипком або ударом (Матвіїв, 2021: 129).

Г. Матвіїв вважає, що усі проаналізовані ним прийоми можна віднести до універсальних та специфічних. Останні прийоми, на його думку переважають у якісному та кількісному показниках (Матвіїв, 2021: 130). Стосовно новітніх прийомів автор говорить, що «вони є не тільки специфічними, а й уособлюють новий тембральний “статус” бандури в академічному інструменталізмі сьогодення: кожен з останніх 16 (поки що)



прийомів надає можливості втілення актуальних у сучасності музичних ідей з автономізацією тембральної якості стану, образу, персонажу» (Матвіїв, 2021: 130). Особливу увагу дослідник приділяє ролі візуального сприйняття глядачем та підвищену техніко-технологічну складність виконання (Матвіїв, 2021: 130).

Свої власні композиції Г. Матвіїв розглядає як «нову» інструментальну музику для бандури і аналізує з точки зору використання розширених прийомів. Також він стверджує, що новітні прийоми гри долають усі обмеження, виводячи бандуру на новий незвичний рівень (Матвіїв, 2021:130).

Одним із новітніх досліджень, у межах якого здійснено теоретичне осмислення явища «розширених технік» (*extended techniques*) у народно-інструментальному виконавстві та введено відповідне поняття, є праця Ксенії Сліпченко «Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів» (Сліпченко, 2023). За спостереженням дослідниці, розширення тембрової палітри домри спричиняє розвиток колористичних і сонористичних явищ, до виконавського арсеналу яких входять запозичені з інших інструментів прийоми, в наслідок чого порушується традиційна температура й домра набуває здатності імітувати різноманітні темброві барви (Сліпченко, 2023: 5). У межах дисертації авторкою пропонується введення поняття «розширеної домрової техніки», «яка передбачає доповнення звичних домрових прийомів модифікованими, часто – з виконавського арсеналу інших інструментів (переважно гітара та ударні), що урізноманітнює темброву палітру домри» (Сліпченко, 2023: 5). Розширена техніка асоціюється із виходом за межі звичайних можливостей домри (Сліпченко, 2023: 7). До переліку розширених домрових технік (*extended technique*) К. Сліпченко відносить до широкий спектр прийомів, а саме флажолети, *glissando*, *vibrato*, *pizzicato*, мікрохроматики, техніки правої руки та запозичених прийомів з арсеналу інших інструментів (Сліпченко, 2023: 44).

### 1.6. Розширені цимбальні техніки в сучасних музикознавчих джерелах

Наукові праці, присвячені розширеним цимбальним технікам, в українському музикознавстві наразі відсутні. Натомість зарубіжними колегами вже здійснено ряд ґрунтовних розвідок у цій сфері, що підтверджують дисертації Дж. Вебстера та Р. Мура. Вперше питання розширених цимбальних технік порушує Дж. Вебстера (Webster, 2013). Написана пізніше праця Р. Мура (Moore, 2018) натомість майже не торкається їх специфіки, хоча діапазон репертуару, який він розглядає, сягає від 1875<sup>7</sup> до 2018 років.

Також зауважимо, що на сьогодні основна частина досліджень цимбального репертуару концентрується на традиції побутового (народного) музикування. Серед яких можна вважати статтю Джесі Джонстона (Johnston, 2010), присвячену виконавській практиці ансамблів-бендів, фундаментом яких завжди виступають цимбали, що мають стародавнє коріння і не втрачають нині своєї актуальності у Чеській Республіці (зокрема, у Моравії). У статті Луїзи Тарі цимбали розглядаються в контексті виконавського стилю сільських та міських циганських музикантів (Tari, 2012). У роботах П. Обуха, Й. Чевели та Л. Колачковської (Obuch, 2017; Čevela, 2020; Kolačková, 2023) висвітлюється ансамблева традиція Білих Карпат, Праги, Брно та Братислави.

Дослідження «Угорські цимбали: Історія та еволюція» / “*The Hungarian Cimbalom: History and Evolution*” Р. Мура (Moore, 2018) ілюструє фокус на історії інструмента та розвитку репертуару, його стилістичного розмаїття, а також техніках композиції, в той час як питання розширених прийомів він торкається побіжно. Дисертація складається із дев’яти розділів, в яких Р. Мур розглядає цілий ряд творів в діапазоні від Ф. Ліста, К. Дебюссі, І. Стравінського, З. Кодая, Б. Бартока до другої хвилі авангарду і саундтреків до кінострічок (Moore, 2018). В «Уламках» / «*Splinters*» (1973) для цимбалів

<sup>7</sup> Твір *Ungarischer Sturmmarsch* Ф. Ліста для оркестру із партією цимбалів, був виданий через рік після того, як Дж. Шунда запатентував свої концерти цимбали (Moore, 2018: 44).

соло Д. Куртага він вказує на використання неповної одинадцятитонової серії, а в другій частині – риси пуантилізму (Moore, 2018 : 116). В свою чергу, в «Сценах з роману» / «*Scenes from a Novel*» Д. Куртага, написаних для скрипки, сопрано, контрабаса та цимбалів на чотирнадцять віршованих фрагментів, Р. Мур відзначає застосування «псевдододекафонії» (Moore, 2018:120). В «Карре» / «*Carré*» (1959–60) К. Штокгаузена для великого оркестру у складі вісімдесяти музикантів та великого хору зустрічається партія солюючих цимбалів в групі «Оркестр 3». Звуковисотність побудована на двох хроматичних шкалах: одній – висхідній, а другій – низхідній (Moore, 2018: 145 ). В доробку П'єра Булеза Р. Мур виділяє два твори за участю цимбалів: перший з них – «Вибух / Багатократний» / «*Éclat / Multiples*» (1970) для камерного оркестру, в основі якого лежить «контрольована випадковість»; другий твір – «Відповіді» / «*Répons*» (1985) для шести солістів, оркестру та електроніки у реальному часі, що ілюструє звернення до так званої «живої електроніки». Одним з найближчих до XXI століття є концерт для цимбалів з оркестром «Психокосмос» / «*Psychokosmos*» (1999) Пітера Етвоша, в якому дослідник виявляє використання додекафонії (Moore, 2018: 156).

Окремий розділ дослідження Р. Мура присвячений саундтрекам до кінофільмів, написаним за участю цимбалів. Серед саундтреків є і ряд композицій, створених в XXI столітті. Дослідником виявлено, що цимбали застосовуються композиторами в кінематографі в моменти «потойбіччя», «зміни часу та місця», в сценах «напруження», моментах «жаху»<sup>8</sup> (Moore, 2018: 162). Серед зразків XXI століття Р. Мур розглядає «Золотий компас» / «*The Golden Compass*» (2007), «Дивовижна історія Бенджаміна Баттона» / «*The Curious Case of Benjamin Button*» (2008). Ганс Ціммер разом із співавтором Лізою Джеррард написав саундтрек до фільму «Гладіатор» / «*Gladiator*» (2000)

<sup>8</sup> Серед зразків XXI століття Р. Мур розглядає «Золотий компас» / «*The Golden Compass*» (2007), «Дивовижна історія Бенджаміна Баттона» / «*The Curious Case of Benjamin Button*» (2008). Ганс Ціммер разом із співавтором Лізою Джеррард написав саундтрек до фільму «Гладіатор» / «*Gladiator*» (2000) для великого оркестру, сопрано соло, хору та цимбалів. Е. Говард Шор використовує цимбали у всіх трьох фільмах «Володаря перснів» / «*The Lord of the Rings*» (2001-2003), даючи їм таке визначення образу як «святкова радість та чарівна невинність», «символ батьківщини хоббітів» у (Moore, 2018 : 162). Александр Деппа використав цимбали в саундтреку до стрічки «Готель Гранд Будапешт» / «*The Grand Budapest Hotel*» (2014) (Moore, 2018: 162).

для великого оркестру, сопрано соло, хору та цимбалів. Е. Говард Шор використовує цимбали у всіх трьох фільмах «Володаря перснів» / «*The Lord of the Rings*» (2001–2003), даючи їм таке визначення образу як «святкова радість та чарівна невинність», «символ батьківщини хоббітів» у (Moore, 2018 : 162). Александр Депла вводить цимбали в саундтрек до стрічки «Готель Гранд Будапешт» / «*The Grand Budapest Hotel*» (2014) (Moore, 2018: 162).

Важливе місце у дослідженні Р. Мура посідають історія, еволюція та конструкція цимбалів. У цьому контексті автор розглядає розширення їхнього діапазону та конструктивні модифікації. Він зазначає, що сучасні моделі інструмента можуть охоплювати розширений діапазон приблизно від « $A_1$ » до « $a^3$ », що забезпечує більшу динамічну гнучкість та яскравіші темброві можливості, особливо у симфонічному контексті (Moore, 2018: 169). Історично ранні інструменти Дж. Шунди мали менший діапазон від  $E$  до  $e^3$ , який згодом був розширений у басовому регістрі до  $D$  (Moore, 2018: 18). Подальші конструктивні вдосконалення, зокрема у працях Л. Богака-молодшого, також передбачали розширення як басового, так і дискантового діапазонів (Moore, 2018: 24). У сучасних моделях з'являються додаткові конструктивні елементи, наприклад четвертий дискантовий місток, що дозволяє досягати висот  $gis^3$  та  $a^3$  (Moore, 2018: 22). Крім того, автор зазначає, що деякі інструменти можуть бути розширені до  $A$  внизу та до  $a^3$  у верхньому регістрі (Moore, 2018: 29). Водночас автор роботи підкреслює, що попри ці модифікації, базова конфігурація цимбалів із часів Дж. Шунди загалом зберігає свою структурну сталість, навіть у сучасних розширених варіантах (Moore, 2018: 34).

Незважаючи на те, що Р. Мур не розглядає розширені виконавські прийоми гри на цимбалах, він проводить паралель між знайденим ним *pizzicato* у «Першій рапсодії для скрипки та оркестру»<sup>9</sup> (1929) Б. Бартока та «бартоківським» *pizzicato* на смичкових, яке є різновидом розширеної техніки

---

<sup>9</sup>Спочатку композитором була написана «Перша рапсодія для скрипки і фортепіано» / «*First Rhapsody for Violin and Piano*» (1928), яку згодом він аранжує для оркестру, та включає у партитуру партію цимбалів (Moore, 2018: 102).

/ *extended technique*. За словами дослідника, прийом *pizzicato* кінчиками пальців / *plucked with finger-tips*, не був вживаний у виконавській практиці на цимбалах до цього моменту (Moore, 2018: 106). Немає уточнення, чи потрібно грати *pizzicato* двома руками чи однією (адже фрагмент складається із двоголосся і фіксується на окремих нотних станах), це залишається на розсуд виконавця (Moore, 2018: 106–107). Також в партитурі зазначено, що за відсутності цимбаліста, його партію слід виконувати на фортепіано з усіма змінами, за винятком пасажів *pizzicato*, які мають виконуватися на арфі (Moore, 2018: 107).

В цілому партія цимбалів в «Першій рапсодії» доволі складна для виконання. Зокрема, вона передбачає «дерев'яних держаків молоточків» / *wooden handles of the hammers*, із грою обмотаною стороною палички (основною) для виконання прийому *tremolo*<sup>10</sup> (Moore, 2018:108). Для виконання *pizzicato*, за вказівкою композитора, музикант має вчасно відкласти палички, що цимбаліст Р. Рац вважає незручним і «невиконуваним» через велику октавну відстань між звуками і стрімкі пасажі (Moore, 2018: 108). Перехід до паличок із бавовняними голівками (звичайних) позначається як “*In modo ordinario*”<sup>11</sup> (Moore, 2018: 110). Б. Барток також пропонує акорд із трьох нот, що вимагає від виконавця гри двома молоточками в одній руці, хоча, на думку Р. Мура, така розтяжка можлива на верхніх підставках, але звук буде далеким від ідеального (Moore, 2018: 111). Наступним проблемним прийомом для виконання стає гра *pizzicato* у поєднанні з подвійними нотами (*double-stop*) у верхньому регістрі. Оскільки спеціальних поміток немає, варіант виконання декількома інструментами однозначно неможливий. За словами дослідника, традиційним триманням палички / *traditional style grip* вважається тримання паличок у двох руках, але існує й інший сучасний хват / *modern grip*, ближчий до перкусійного «клавійного стилю» / *percussionist's keyboard style* (Moore, 2018: 111). Виконання з використанням двох паличок в одній руці передбачає

<sup>10</sup> performer is asked to turn the mallets back to play the tremolo (Moore, 2018:108).

<sup>11</sup> refers to regular (cotton) ends of the mallets (Moore, 2018: 110).

відмову від традиційного хвату, і переходом до псевдоперкусійного, що є менш зручним (Moore, 2018: 111). Оскільки Б. Барток не передбачає застосування інших інструментів або других цимбалів, це, на думку автора, робить партію цимбалів у «Першій рапсодії» у значній частині фрагментів просто невиконуваною (Moore, 2018: 112). Погоджуючись із автором дослідження, відзначимо, що й сьогодні виникають подібні регістрові і технічні проблеми при написанні твору для цимбалів композиторами, які не вивчили природу, фактуру і можливості інструмента, що значною мірою заважає розкрити його потенціал. Не дивлячись на те, що композиція не містить розширених виконавських технік, насичена фактура партії цимбалів ускладнює виконання партії з урахуванням усіх вказівок композитора. Особливо незручним на нашу думку, є перехід з ударів на гру *pizzicato*, після пасажів в ритмі тридцятьдругих.

Окрім, «бартоківського *pizzicato*», яке Р. Мур вважає різновидом «розширеної техніки», словосполучення «розширена техніка» вживається ним у розділі, присвяченому П. Етвошу. Під цим в даному випадку мається на увазі експериментування із різними техніками композиції та їх змішуванням (Moore, 2018: 156). Серед творів композитора за участю цимбалів він наводить «*Psy*» (2015). При цьому партія цимбалів цілком традиційна і передбачує лише чергування *pizzicato* із грою паличками, чому відповідають позначення «*weiche Schlägel*» чи «*normale Schl.*» (Moore, 2018: 157).

Загалом робота Р. Мура висвітлює широкий спектр творів, написаних для цимбалів, починаючи з ХХ століття, розкриває виражальний потенціал інструмента, однак питання розширених виконавських технік залишається мало висвітленим.

Якщо Р. Мур акцентує на розширенні художнього та емоційного діапазону цимбалів у процесі розвитку репертуару, то праця австралійського перкусіоніста та цимбаліста Джошуа Вебстера «Створення та виконання нових австралійських творів на угорських концертних цимбалах» / “*Creating and Performing New Australian Works on the Hungarian Concert Cimbalom*” є

першим дослідженням з класифікації розширених виконавських технік на цимбалах (Webster, 2013). На відміну від Р. Мура, він активно використовує поняття «розширені техніки» для визначення новітніх прийомів у виконавському цимбальному арсеналі. Водночас Дж. Вебстер розкриває процес розробки нових способів гри, які народжуються у його співпраці із сучасними композиторами та виконавцями. Матеріалом дослідження виступають композиції, написані протягом 2012–2013 років (Webster, 2014).

Практичним підґрунтям для дослідження Дж. Вебстера послужили угорські видання етюдів, аранжувань, концертних творів, починаючи з 1971–1986 років; збірки Валеріу Лута з творами сучасних молдовських композиторів, транскрипції віртуоза цимбаліста Тоні Йордаке; обробки класичної музики і народної від Сергія Крецу, а також дві збірки від Всесвітньої асоціації цимбалістів 1995 та 1998 років (Webster, 2014: 13).

Методичним підґрунтям для дослідника виступило видання «Сучасний підхід до концертних цимбалів» / *“Down to the Wire: a Contemporary Approach to the Concert Cimbalom”* (2010) американського композитора та виконавця Річарда Граймса / *Richard Grimes*, де дослідник описує обмотування пальчиків, сидіння за інструментом, налаштування інструменту, правильність рухів тіла, фізичні аспекти гри і розширені техніки *pizzicato* / *plucking pizzicato* із пояснювальними ілюстраціями до кожного із розділів (Webster, 2014:15). Моделлю для класифікації прийомів розширених технік у роботі Дж. Вебстера послужив також «Практичний путівник» (1980) Курта Стоуна, який дав йому уявлення про музичну нотацію XX століття, її умовність та позначення специфічних технік інструментів.

Серед відомих зразків розширених цимбальних технік, що передують дослідженню, Дж. Вебстер називає окремі композиції гурта *Cimbalom Legacy* (Capon, 2007), за участю Міклоша Лукаса і його записи з Калманом Блогом записаного на *CD* диску (2009) року (Webster, 2014: 14). Серед композиторів, які починають використовувати розширену цимбальну техніку на початку XXI століття, Дж. Вебстер виділяє Адама Кондора / *Ádám Kondor*. В його творі

«Руки, м'яч, папір» / «*Hand, ball, paper*» (2007) виконавець грає на цимбалах руками, м'ячом і папером. Серед виконавців показовою, на його думку, є діяльність австралійського ударника і композитора Роберта Коссома / *Robert Cossom*. Він починає вивчати гру на цимбалах у 2003 році, а невдовзі, у 2006, році Мельбурнський симфонічний оркестр доручає йому написання твору для цимбалів та ансамблю, що містить не тільки традиційні техніки гри, але й розширені. В творі використовується гра на інструменті руками, шкрябання струн, *glissando* гітарним медіатором / *plectrum*, гро за допомогою електронного смичка / *ebow* (Webster, 2013: 20).

Дослідження Дж. Вебстера ґрунтується навколо п'яти композицій: «Дует для цимбалів і сходів» / «*Duet for Cimbalom and Stairwell*» (2012) Френсіса Мейса, «Речі не завжди такі, якими здаються» / «*this are not always as they seem*»<sup>12</sup> (2012) для цимбалів соло Йоганнеса Любберса, «Телескоп мутанта» / «*Mutant Telescope*» (2012) для цимбалів соло Крістофера де Грута, «Ерре Л'Отміто» / «*ErreL'Otmito*» (2012) для цимбалів соло Елізабет Боні, «Ізоляція Золтана Сьолоші» / «*The Isolation Of Zoltán Szölősi*» для дуету цимбалів і запису цифрової аудіодоріжки (2012) Девіда Пая (Webster, 2013).

Першим композитором з яким співпрацював Дж. Вебстер, був Ф. Мейс / *Francis Mace*<sup>13</sup>. Результатом сумісної роботи став твір для «Дует цимбалів та сходового прольоту» / «*Duet for Cimbalom and Stairwell*» (2012) (Webster, 2013: 43). Композитор був зацікавлений написанням творів з урахуванням акустичних та естетичних можливостей певного специфічного простору (Webster, 2013: 43). У цій композиції було обрано простір сходового прольоту через його сильну реверберацію та звук, який викривляється при затуханні (Webster, 2013: 43). За словами дослідника, простір стає резонатором

<sup>12</sup> Прем'єра відбулася у Західно-Австралійській академії виконавських мистецтв перше виконання 19 вересня 2012 року, а друге виконання 21 листопада 2012 року (Webster, 2013: 43).

<sup>13</sup> Френсіс Мейс (нар. 1978) у штаті Вікторія, але з 2000 року проживає в Західній Австралії місті Перт. Ф. мейс є популяризатором оригінальної австралійської музики для біг-бендів, також він має свій колектив «Mace Francis Orchestra» з якими записав п'ять авторських альбомів. Композитор гастролює країною, співпрацює із міжнародними музикантами. З 2008 року Ф. Мейс – художній керівник WA Youth Jazz Orchestra. Він пише для карних ансамблів, біг-бендів як аранжування так і авторську музику, доволі часто його твори передбачають імпровізацію (Webster, 2013: 43).



інструмента, в якому фокус з ударів по цимбалах та їх звучання зміщується на звук затухання, що є ключовою ідеєю твору (Webster, 2013: 49). В композиції задіяно удари по поручнях і стійках, проведення м'якими паличками для створення гулу в низькому регістрі, смичок для отримання конкретної висоти. Також використовувалися звуки грюкання дверей, тембр перил, на яких в тому числі видобувались деякі висоти, зокрема *A*, *B*, *F* (Webster, 2013: 48). Ключовим елементом стала реверберація, завдяки чому виникало злиття звуків, особливо при звучання двох джерел звуку разом (Webster, 2013: 50). Твір складається зі вступу, в якому презентуються цимбали та сходовий простір, другий розділ показує взаємодію між двома «інструментами», які грають разом і по чергово, а третій розділ – це остинато цимбалів з незвичними звуками сходового прольоту, що звучить поверх нього (Webster, 2013: 53). Твір був доопрацьований напередодні прем'єри, за участю глядачів, яких розміщували прямо біля прольоту між сходами на нижньому і середньому рівні (Webster, 2013: 60). В результаті композиторів вдається передати злиття цимбалів і елементів сходового прольоту в єдиний «гібридний інструмент», який має резонувати у всьому просторі (Webster, 2013: 60). Головною ідеєю твору було показати не технічну віртуозність цимбалів, а розкрити його у новому світлі, зміщуючи фокус не на атаці звуку, а на його затуханні, що є новаторською ідеєю (Webster, 2013: 61). На думку Дж. Вебстера, подібна «співпраця із іншими музикантами цінна, адже вони бачать і чують те, що виходить за межі твоєї власної перспективи, і твір виграє від об'єктивності» (Webster, 2013: 62). Іншим варіантом виконання цього твору є версія для «живих» цимбалів і записаним звуком сходового простору (Webster, 2013: 62).

Наступна композиція, яку розглядає Дж. Вебстер – «Речі не завжди такі, як вони здаються» / «*Things are not always as they seem*» для цимбалів соло (2012) Й. Любберса / *Johannes Luebbers*<sup>14</sup> (Webster, 2013: 63). Над її

<sup>14</sup> Йоганнес Любарс (нар. 1985) викладає курс джазового аранжування і сучасного слухового аналізу в Західно-Австралійській академії виконавських мистецтв / *WAAPA*. Й. Любберс є президентом «Perth Jazz Society», членом музичної ради Австралійської ради мистецтв і співзасновником незалежного лейблу нової музики *Listen/Hear Collective*. Й. Любберс австралійський композитор і аранжувальник, випускник *WAAPA*

створенням Дж. Вебстер і композитор працювали протягом восьми місяців. Композиція виникає під впливом роману «*IQ84*» (2009) Х. Мураками, через що народжується ідея передати стан персонажа, який помічає зміни у навколишньому світі та сумнівається у власному сприйнятті реальності. Композитор її втілює за допомогою мікрозмін (півтонових відхилень) та ритмічних варіацій, змушуючи слухачів сумніватися у неповторюваності мотивів (Webster, 2013: 66). Дослідник був зацікавлений тим, як Й. Любберс підійде до написання партії цимбалів, адже він тяжів до розширеної джазової гармонії та імпровізації (Webster, 2013: 64). Перший ескіз містив прийом, запозичений у дерев'яних духових інструментів, – «розриви» / *breaks* (Webster, 2013: 64). Композитор пропонував розділити інструмент по секціях, які розташовуються лінійно, дозволяючи виконувати ноти групами (Webster, 2013: 64). Важливими факторами для виконання стали педалювання (часто залишається на розсуд виконавця), перкусійні ефекти (розширені техніки), гра двома паличками (руками) різних музичних ліній та гра *arpeggio* з виконанням блок-акордів (тобто парами нот із використанням розширеної гармонії) (Webster, 2013: 68). До розширених перкусійних ефектів / *percussive effects* Дж. Вебстер відносить техніку «царапання» / *scrape* та «вдаряння по боковій частині інструмента» / *and the second to hit the side* (Webster, 2013: 70). Перший прийом виконується за допомогою швидкого руху нігтями по басових струнах у латеральному напрямку, а техніка биття по боковій частині – ударом голівки палички по правій дальній підставці інструмента (Webster, 2013: 70). Обидва прийоми, на думку Дж. Вебстера, є ефективними та мають реалізуватися в рамках часових вимог.

Другий ескіз твору містив новий розділ, що фокусувався на грі руками і складався з двох частин. В першій одна рука мала грати паличкою, в той час як інша – пальцями / *fingers*, а друга частина – виконуватися лише за

---

(2006), лауреат *Australian Jazz Bell Awards* (2011) та *APRA/AMC Art Music Awards* (2011). Працює в галузі джазової, оркестрової та камерної музики, поєднуючи джазові й сучасні академічні підходи (Webster, 2013: 63).

допомогою пальців двох рук (Webster, 2013: 71). Було знайдено практичне рішення гри мелодії за допомогою швидкого «змаху/щипка» нігтем (*strumming*), що дозволяло зачіпати кілька струн одночасно, краще виділяти мелодичну лінію та забезпечувало стабільність виконання, і було досить зручним (Webster, 2013: 71–72). Дж. Вебстер підсумовує, що робота над твором була для нього дуже живим і захопливим процесом, який реально вплинув на його виконавське мислення і техніку. Найбільше він виділяє середню частину з техніками, які виконуються за допомогою рук, він називає їх найцікавішими і найбільш «цимбальними», бо саме завдяки ним цимбали розкриваються унікальним способом, недоступним іншим інструментами (Webster, 2013: 78–79). Автор дослідження також підкреслює, що вдалося знайти баланс між експериментом і музичною цілісністю, щоб твір не став просто демонстрацією технік.

Твору «Телескоп мутанта» / «*Mutant Telescope*» (2012) Крістофера де Грута / *Christopher de Groot*<sup>15</sup>, передують дві ідеї. Перша – це концепція резонансів на цимбалах, а друга – зосереджується на використанні розширених технік, особливо за допомогою рук. Назву твору дослідник пов'язує із паліндромними ритмами, що будуються на прискоренні та сповільненні, за композитором, це «телескопічні» ритми (Webster, 2013: 81). Важливу роль у композиції відіграє педаль, яку потрібно натискати до удару, для того, щоб струна мала можливість вільно резонувати, і всі струни залишаються незаглушеними (Webster, 2013: 82).

Перший ескіз твору містив вказівки до використання паличок для цимбалів із середньою обмоткою, для маримби (з пряжею), від янцінь, гру руками та монети (Webster, 2013: 86). Спираючись на власний виконавський досвід Дж. Вебстер вирішив, що найкраще досягти різниці в артикуляції та

---

<sup>15</sup> Крістофер де Грут народився у місті Перт, але наразі проживає у Мельбурні. К. де Грут – композитор, піаніст, флейтист та виконавець на акустичних інструментах і аналогових синтезаторах. У ролі виконавця в складі різних ансамблів він грає як вільну імпровізацію з імпровізаційним театром так і мінімалістичний поп, шумові імпровізації та живий супровід до кінофільмів. Крім спеціалізується на музиці до фільмів, поєднуючи акустичні ансамблі з електронікою та експериментальними техніками (*musique concrète*, запис на плівку, нестандартні інструменти). Його стиль поєднує імпровізацію й шум із елементами джазу, класичної та сучасної гармонії, з особливою увагою до вібрафона (Webster, 2013: 80).

тембрі за допомогою зміни паличок (Webster, 2013: 86). У другому ескізі композиції орієнтацію партитури було змінено на горизонтальну для максимального використання простору і запису звукових наборів (Webster, 2013: 87). У цьому ескізі композитор відхилив ідею прискорення та сповільнення (Webster, 2013: 87). Найнижчі ноти у четвертому «ритмічному наборі» виконувалися молоточками із щільно намотаною ниткою (тверді палички) (Webster, 2013: 87). Дослідник запропонував композитору використання «примарних нот» (*ghost notes*), ледь чутних призвуків, які скоріше «маються на увазі, аніж реально звучать» (Webster, 2013: 88).

Перша чернетка завершеного твору містила уже весь основний матеріал композиції, в тому числі другу частину, в якій активно досліджувалися розширені техніки гри на цимбалах. На думку Дж. Вебстера, використання таких нетрадиційних прийомів, як дріб із дзижчанням, аналогічно до малого барабану<sup>16</sup> / *buzz roll* гумовими паличками, удари, ковзання руками по струнах, дуже помітно відрізняє її від першої. Також відмінність полягає у поступовому переході від гри біля підставок до центру струн, що утворювало темброві зміни (Webster, 2013: 89). Новою, до цього не вживаною технікою на цимбалах, стала гра м'якими гумовими паличками для (ксилофона або маримби), що створюють щільний звук з виразною висотою. Завдяки відскакуванню палички від струни, подібно до малого барабану, створюється ефект *tremolo*. Однак, на відміну від традиційного *tremolo*, із досить мірним чергуванням пальцяток, дріб значно інтенсивніша, щільна і звучить загрозливо у низькому регістрі (Webster, 2013: 90).

В результаті «Телескоп Мутанта» увібрав цілу низку розширених прийомів, в тому числі різні типи техніки *pizzicato*: *strum-flesh* / бряцання м'якоттю пальців; *strum-nail* / бряцання нігтями; *pluck-flesh* / щипання м'якоттю кінчиків пальців; *pluck-nail* / щипання нігтями; *strike-flesh* / удар м'якоттю пальців (Webster, 2013: 96). Деякі з цих технік подібні IX частині

<sup>16</sup> *Buzz roll* – має виконуватися на ударних інструментах, частіше на малому барабані. Паличка має притиснутись до мембрани інструмента таким чином, щоб утворити серію швидких відскоків.

*Bolond dala* з твору «*Bagatelli Cimbalo*» Лайоша Паппа, де виконавець щипає ноти нігтями, а акорди виконує кінчиками пальців (Webster, 2014: 91). В одному випадку *pizzicato* виконується без використання паличок в руках, а в іншому – із застосуванням в руці пальця<sup>17</sup>. Зважаючи на те, що К. де Грут не мав попереднього досвіду гри на цимбалах, розмаїття технік у композиції є результатом його співпраці з Дж. Вебстером. *Glissandi* виконуються як нігтями / *with both nail* так і м'якоттю пальців / *the flesh*, із чітко позначеним композитором початковими та кінцевими точками. Для створення зовнішнього «театрального» ефекту, наприкінці твору виконання *glissandi* виконуються за допомогою двох пальцяток, із чергуванням подвійних штрихів між руками (Webster, 2013: 91; 93). Цей прийом охоплює весь діапазон цимбалів, і є дуже вражаючим візуально.

Запропоноване Дж. Вебстером одноручне *tremolo* до цього не використовувалося в традиційному цимбальному виконавстві і походить із гри на маримбі та ручній перкусії, де швидка дріб утворюється чергуванням пальців або двох молоточків. Виконання *tremolo* у творі К. де Грута відбувається руками, без використання паличок (Webster, 2013: 94). Аналогічно із цим прийомом вводиться гра за допомогою кластерів долонями / *cluster swipes* (Webster, 2013: 95). Їх звуковий характер можна змінювати залежно від швидкості замахування і ударів (Webster, 2014: 95).

Ще один розширений прийом у цьому творі передбачує використання монет. Монеткою потрібно шкрябати по струні вгору і вниз, бажано повільно задля чіткості обертонів. Особливо, коли монетка рухається ближче до підставки, на думку Дж. Вебстера, виникають асоціації із співом сирени / *was reminiscent of siren* (Webster, 2014: 96). Єдиним застереженням Дж. Вебстера до виконання цієї техніки є можливість пошкодження струн (Webster, 2013: 96).

---

<sup>17</sup> Для виконавців на цимбалах гра технік *pizzicato* тримаючи при цьому пальцятку чи її відсутність, не є незвичним прийомом.

Твір «Телескоп Мутанта» є значним внеском у репертуар цимбалів, оскільки розкриває унікальні темброві та звукописні можливості інструмента (Webster, 2013: 98). Співпраця між виконавцем і композитором мала суттєвий вплив на формування виконавських технік, в тому числі використання нестандартних молоточків, «примарних» нот, дробу із дзижчанням / *buzz roll* та одноручного *tremolo* (Webster, 2013: 99). У результаті твір не лише розширює технічні межі інструмента, але й підтверджує ефективність досліджених у процесі роботи виконавських прийомів (Webster, 2013: 99).

Композиція «Erre L'Otmito» / «*Erre L'Otmito*» (2012) Елізабет Боні / *Elizabeth Bonny*<sup>18</sup> була створена за участі Дж. Вебстера переважно по *Skype* та листуванню через *email*. В основі твору було закладено особисті переживання композиторки, через імміграцію до Італії, де вона відчувала упередження по відношенню до неіталійських мешканців. Твір складається з двох частин втілює ідею конфлікту культур (Webster, 2013: 101). Зображений на обкладинці партитури комар може бути прочитаний як метафоричний образ іммігранта в чужому культурному середовищі, що символізує розгубленість і відчуття маргінальності.

В процесі роботи із Дж. Вебстером композиторкою було здійснено ряд експериментів із різними матеріалами – папером, картоном, гумою та металом. Окрім традиційних паличок, було використано картонну трубку (в якій зберігаються палички), що давало особливий звук в басу. Використовувалися пластикові диски, гумові палички, паперові смужки для «смичкового» ефекту (Webster, 2013: 102). На думку Дж. Вебстера, потенціал будь якого предмета і палички був очевидним, через що він обмежився описом стандартних і доступних інструментів, зазначивши, що можна використовувати будь-який предмет (Webster, 2013: 102). Результати досліджень автор роботи поділив на

---

<sup>18</sup> Елізабет Бонні – композиторка, випускниця Західно-Австралійської академії виконавських мистецтв, лауреатка стипендії *Mary Thomson* і номінантка *Western Australian Screen Awards*. Розпочинала з фортепіанних творів і ранньої співпраці у написанні пісень, згодом розширивши доробок до музики для кіно, театру, електроніки та камерних ансамблів; її стиль вирізняється індивідуальною, експериментальною естетикою з образною та емоційною глибиною (Webster, 2013: 100).

категорії дзижчання, приглушення, зміни висоти та перкусійні ефекти. У результаті цих експериментів в творі залишили лише використання паперових смужок, які створювали ефект дзижчання (Webster, 2013: 103). Дж. Вебстер вводить термін «неналаштовані» / *un-tuned* для частини сегментів діапазону інструмента, де порушується стрій через специфіку конструкції цимбалів. На цих зонах можна видобувати мікротонові ефекти (до чвертьтонів) (Webster, 2013: 107).

Другий ескіз твору містив техніку «подвійних нот». Гра двох нот у точці перетину має виконуватися одночасно однією паличкою, що вже зустрічалось у творі Й. Любарса «Речі не такі, як здаються». На думку автора, гра паличками від інших інструментів була б ефективнішою, але композиторка вирішила залишити цей варіант (цимбальними пальцятками) (Webster, 2013: 112). Особливо цікавим Дж. Вебстер вважає рішення композиторки використовувати інструмент одночасно і як мелодичний, і як перкусійний, граючи по корпусу (Webster, 2013: 114). Техніка гри чотирьома паличками, подібно до клавішної перкусії, за рішенням композиторки, була вилучена (Webster, 2013: 115). Було введено бряцання на неналаштованих струнах, яке позначалось нотами з хрестиками замість голівки ноти. Е. Боні пропонувала їх виконувати, проводячи по струні м'якоттю пальців / *with the flesh of the fingers*, що за звучанням схоже на гітарні струни поза грифом. Натомість Дж. Вебстером було запропоновано щипати струни між підставкою та кілками (Webster, 2013: 116). Звучання цього прийому створювало атмосферу м'якого, делікатного звуку із моторошною якістю (Webster, 2013: 116). В партитурі це зафіксовано як спізвуччя приблизної висоти зі стрілочками, що вказують напрям руху.

Завершальний етап композиції був цілком під контролем Е. Боні, яка внесла багато змін, спираючись на відгуки і враження під час обговорень з Дж. Вебстером через електронні листування (Webster, 2013: 118). На думку дослідника, «Ерре Л'Отміто» є цікавим доповненням до цимбального репертуару, що розкриває звукописні та ритмічні можливості перкусійних

прийомів Сам по собі твір є відносно простим за структурою, його складність полягає у постійному залученні розширених технік, бряцанні на неналаштованих струн, гри двох нот однією паличкою (Webster, 2013: 118).

«Ізоляція Золтана Сьолоші» / «*The Isolation Of Zoltán Szőlősi*» (2012) Д. Пая<sup>19</sup> / *David Pye* була створена для дуету цимбалів і запису цифрової аудіодоріжки. Фонограма складалася з поєднання записів композитора, виконання Дж. Вебстера та семплованої бібліотеки цимбалів, яку композитор придбав у *Moldova Concert Cimbalom* для *NI Kontakt, HALion I EXS24, 2011*, і польових записів довкілля (Webster, 2013: 119).

В передмові до партитури композитор зазначає, що писати для цимбалів було для нього величезним викликом, оскільки цей інструмент асоціюється із угорською культурою та її музичною спадщиною. За його словами, Австралія дуже «мультикультурна» країна, що дозволило провести паралелі між досвідом угорських іммігрантів та цимбалів у сучасному австралійському музичному контексті (Webster, 2013: 120). Особливо композитора цікавила адаптація літніх людей у чужому середовищі, що і наштотхнуло його на створення «персонажа» Золтана Сьолоші, узагальюючого образу людини-угорця (Webster, 2013: 120). Іншим джерелом натхнення стала композиція «*For Marimba and Tape*» (1983) М. Веслі-Сміта, давши поштовх у створенні твору для цимбалів і фонограми (Webster, 2013: 121–122).

Початковою ідеєю було введення цитати угорської народної пісні, але згодом композитор зупинився на тексті вірша із дитячої пісеньки «Бідний старий ослик» (2010), у перекладі на угорську Г. Сабо (Webster, 2013: 120). Вірш не передбачений для озвучення, але має орієнтувати виконавця в провідних образах. Більш того, композиція початково не задумувалась як програмна, але врешті увібрала образи та асоціації з подорожжю австралійським ландшафтом (лісом, пустелею, містом) (Webster, 2013: 120).

---

<sup>19</sup> Девід Пай (нар. 1958) – австралійський композитор, перкусіоніст і диригент. Здобув музичну освіту у Вікторіанському коледжі мистецтв (Мельбурн), від 1981 року працював у Західноавстралійському симфонічному оркестрі. Є засновником ансамблю *Nova Ensemble* та автором творів для концертної сцени, театру й хореографічних постановок. У його творчості поєднуються елементи європейського модернізму, мінімалізму та музичних традицій Південної Індії і Західної Яви (Webster, 2013: 119).



Серед усіх композиторів, з якими у ході дослідження співпрацював Дж. Вебстер, робота із Девідом Паєм була найдовшою. Дж. Вебстер мав досвід виконання творів Д. Пая, працював з ним на посаді диригента, та концертував у складі одного ансамблю (Webster, 2013: 121). Основною ідеєю твору було використання двох цимбалів, одні з яких мали бути підготовленими. При цьому, за задумом композитора, мав бути лише один виконавець, що зумовило необхідність попереднього запису одної з цимбальних партій. Це відкрило можливості для написання більш складних партій та взаємодії між цимбалами, адже виконання одним музикантом доволі обмежує (Webster, 2013: 121). Розробка тривала у трьох напрямках: підготовці цимбалів, створення фонограми та розвитку виконавської партії (Webster, 2013: 122).

Композитором було запропоновано низьку технік, які досліднику до цього не були відомі, серед них – гра смичком на цимбалах із використанням вільного волосся смичка, чи просто волосу, який був закріплений на паличках від льодяників (*pop-sticks*), і можливість переналаштування цимбалів (Webster, 2013: 122). На момент зустрічі з Д. Паєм Дж. Вебстер мав великий досвід у підготовці інструмента, чим занепокоїв композитора, адже складність твору зменшувала шанси на його подальше виконання, через що було прийнято рішення залишити preparato лише у фонограмі (Webster, 2013: 122). Через побоювання пошкодити конструкцію при переналаштуванні цимбалів було вирішено видобути необхідне співзвуччя за допомогою preparato (Webster, 2013: 122). Техніки підготовки цимбалів спиралися на попередній досвід модифікації фортепіано Д. Пая, які він вже використовував до цього (Webster, 2013: 123). Шляхом експериментування було винайдено ефект приглушення струн таким чином, що вони майже не давали висоти звуку при проведенні по них. Техніка була схожа на приглушення гумовими демпферами, подібно до фортепіано, таким чином, щоб звучав тільки обраний акорд, а решта тонів – ні, створюючи лише вібрацію (Webster, 2013: 123). В експериментах було використано удари та ковзання по струнах і рамі, дзижчання лінійкою (Webster, 2013: 124), вплітання паперу між басовими струнами і застосування

металевої пружини для створення дзижчання (Webster, 2013: 125), а також дослідження техніки з пружиною (Webster, 2013: 126). Останнім засобом препарації стали гвинтики між струнами, але вони були визнані авторами неефективними (Webster, 2013: 126). Кожна модифікація інструмента, окрім гвинтиків, відразу записувалась для створення семплерної бібліотеки та фонограми Д. Паєм, із застосуванням реверсу звуку, зміни висоти звуків та інших ефектів (Webster, 2013: 127).

Перкусійні ефекти були семпльовані та впорядковані для створення ритмічних патернів. При цьому взаємозв'язок між фонограмою та партією виконавця був вільним, що дозволяло музиканту грати *rubato*, але пізніші частини мали виконуватися строго синхронно з фонограмою (Webster, 2013: 128). Через любов композитора до звуків природи Австралії, він залучив фонову фонограму (*backing track*) із записами дзижчання мух, криків ворон, квакання жаб, дощу, вітру, грому, ритмізуючи деякі з записів у вигляді ритмічних патернів (Webster, 2013: 129). Наприкінці твору фонограма залишала цимбали виконувати *solo* (Webster, 2013: 130).

Композиція створювалася по секціях, та мала два ескізи, перший містив ідею мелодії з басовим супроводом, включав арпеджіо та приглушення струн, другий варіант передбачував використання слів як методу генерування музичних ідей і музичної форм (Webster, 2013: 130). При цьому використані в партитурі фрагменти рядків дитячого вірша, були призначені не для співу, а створення мовної ритміки у музичному фразуванні і надання темі наспівного характеру (Webster, 2013: 141). Одну з тем Д. Пай запропонував виконати на *legato* з педальним фоном. Мелодія має виконуватися на відкритій педалі, а приглушення пальцями лівої руки звук (*E*) створює лінію додаткового голосу (Webster, 2013: 132).

Другий ескіз розпочинався акордами з чотирьох тонів, що не є традиційною технікою гри на цимбалах. Для звуковидобування необхідно було залучати чотири цимбальні палички. Цей прийом Дж. Вебстер запозичив з власного досвіду гри на інших ударних (Webster, 2013: 134). При написанні

партії Д. Пай враховував розташування нот, щоб вони знаходилися близько одна до одної у горизонтальній площині, послідовно. Для цього композитором була роздрукована схема, за допомогою якої він перевіряв зручність обраних акордів (Webster, 2013: 134). Друга частина другого ескізу була доволі шаленою і високодинамічною із послідовністю шістнадцятих, що, за словами дослідника, доволі природно було поєднати з імпровізацією в традиційному народному стилі (Webster, 2013: 135). Одним з дуже складних моментів було виконання послідовності секстолів із тридцять другими нотами в темпі *Allegro* (120 ударів на хвилину). Композитор планував використовувати подвійні ноти / *double sticking* спочатку за допомогою однієї, пізніше двох рук. На його думку, вони мали відскакувати, подібно до малого барабану, але через легкість цимбальної палички відповідного ефекту досягти не вдалося (Webster, 2013: 137). Через незручність прийому композитором було запропоновано альтернативну (спрощену) версію – *ossia* без подвійних ударів. Саме вона увійшла до фінальної версії партитури (Webster, 2013: 138). Дійсно, виходячи з виконавського досвіду, можемо підтвердити, що пальцятки будь-якої обмотки не мають того ж ефекту відскакування, що палички від малого барабану. Воно відбувається, але не звучить настільки ж виразно при другому дотику до струни.

В першому ескізі Д. Пай впровадив низку технік, в тому числі флажолети, поступове педалювання та удари долонею / *palm clusters*, подібні до ударів у «Мозаїці» / «*Mosaico*» з «Концертної Сюїти» (2004) І. Якимчука, які однаково нотують цей прийом (Webster, 2013: 143). Кластери Дж. Вебстер охарактеризував як «громоподібні», оскільки вони викликають глибоке резонуванням звуку (Webster, 2013: 144).

Композиція «Ізоляція Золтона Сьолоші» в завершеній версії зберегла основну структуру першого ескізу і була доповнена об'єднаним матеріалом першого і другого ескізів, а також та новими тематично спорідненими фрагментами. Водночас фінальний розділ було розширено. Твір поєднав доступність для слухача з виразним контрастом між спокійними епізодами та

агресивними, ритмічно насиченими розділами, а використання фонограми посилило атмосферність композиції. Попри складність підготовки через різноманітність технік і постійні зміни музичного матеріалу, твір, на думку Дж. Вебстера, має значний концертний потенціал і підтримує інтерес як виконавця, так і аудиторії (Webster, 2013: 145).

За словами Дж. Вебстера, дослідження розширених технік на цимбалах призвело до нових спроб нотації, що буде корисним у подальших створеннях нових композицій. Учать дослідника у процесі ще й як композитора дозволила йому співпрацювати у розвитку композиційного процесу (Webster, 2013: 145). Композиторами було здійснено дослідження різних сфер таких як: розширені техніки; використання нетрадиційних ксилофонних (цимбальних паличок); створення звукопису; темброва природа цимбалів; згасання звуку; перкусійні ефекти; використання резонансу цимбалів (Webster, 2013: 146).

У процесі співпраці з композиторами дослідник фіксував застосовані під час створення композицій розширені техніки, які згодом були систематизовані та включені до посібника, поряд із матеріалами з існуючих джерел (Webster, 2013: 146). Особисте виконання творів дослідником розкрило унікальні якості цимбалів особливо через використання розширених технік і підходів, які були розроблені у композиціях (Webster, 2013: 149). Автор роботи пишається результатом, і своїм виконанням створеного музичного матеріалу розглядаючи їх як успішні, адже всі відгуки щодо виконання були позитивними (Webster, 2013: 149). Найважливішим фактором є те, що ряд технік пройшли апробацію та підтвердження щодо зручності для виконання, але залишились і ті, які на даному етапі не виправдали себе практично (Webster, 2013: 150).

Отже, підхід Дж. Вебстера до класифікації технік ударних інструментів на стандартні та розширені видається обґрунтованим і переконливим. Представлений у роботі матеріал охоплює як вдалі, так і менш ефективні способи підготовки, що забезпечує всебічне розуміння їх застосування. Важливо зауважити, що підготований інструмент – це інструмент, «звук якого

приглушено об'єктами, які безпосередньо впливають на акустичні властивості струн». Деякі предмети для препарції «вставляються заздалегідь (тобто підготовлюються) і залишаються на місці протягом твору», інші «вставляються час від часу» (Vaes, 2009: 77). Деякі дослідники взагалі не розглядають препарцію як частину арсеналу розширених технік, «оскільки змінюється сам інструмент, а не прийоми гри на ньому» (Kwok, 2018: 2). Зокрема, електронні смички, які цимбаліст кладе на струни, або використовує приглушення окремих тонів (до процесу виконання), не є технікою. Так само і папер, ціпки і будь які предмети, що необхідно прикріпити, покласти, встановити заздалегідь не розглядаються нами як техніка.

На основі аналізу й апробації прийомів у музичних творах Дж. Вебстер систематизує їх у вигляді окремого посібника, який наочно репрезентує різні варіанти технік і можливих препаратій. Не всі вони вважаються вдалимими, та багато з яких було вилучено у фінальних редакціях партитур. Це зумовлює подальшу необхідність до вивчення цього питання у цимбальному виконавстві і його прагматичності.

В українському цимбалознавстві до цього моменту поняття розширених виконавських цимбальних технік не застосовувалось за винятком публікації автора цього дослідження (А. Аулової, 2024, 2025). В статтях розкриваються особливості застосування розширених прийомів гри (розширені види *glissando*, використання предметів побуту, та гра окремих видів не стандартного *pizzicato*); роль зміни різних типів пальцяток та чергування їх з паличками від інших інструментів, що відноситься до арсеналу «розширених» виконавських технік. Типовими рисами новітнього цимбального репертуару використання розширених технік та препаратія (підготовка) інструмента (Аулова, 2024: 115–116).

## Висновки до Розділу 1

Прийоми, ефекти та техніки, що виходять за межі традиційного виконавства, почали з'являтися ще до XX століття, однак на початкових

етапах мали переважно поодинокий характер і не осмислювалися як цілісне явище, а відтак не отримували відповідного термінологічного визначення.

Розширені фортепіанні техніки почали активно впроваджуватися виконавцями ще з 10-х років XX століття (Л. Орнстайн, М. Арнольд). Практика Дж. Крама відіграла важливу роль у становленні новітнього розширеного виконавського арсеналу II половини XX століття. До найпоширеніших прийомів належать кластер / *cluster*, *glissando*, розширені педальні техніки / *extended pedal techniques*, проміжні техніки / *in-between techniques*, а також вживається підготовка фортепіано (*prepared piano*). Розширені техніки на мідних духових інструментах почали активно розвиватися з появою джазу у 1920-ті роки XX століття, коли експериментування та імпровізація стали основою сольних виступів і бендів у форматі *jam session*. Ця практика продовжила зміцнюватися в авангарді 1960–1970-х років. У другій половині XX активно розвиваються струнно-смічкові розширені техніки гри на струнних смичкових. Композитори та виконавці почали активно впроваджувати прийоми з невизначеною висотою, шумові та перкусійні ефекти, мультифоніки, обертонові прийоми та різні модифікації традиційних *pizzicato* і смичкових технік.

Нові виконавські прийоми та звукові ефекти починають активно осмислюватись з другої половини XX століття. У більшості випадків моделі їх опису є подібними, однак відрізняються залежно від інструмента, для якого вони розробляються. Зокрема, такі прийоми, як монофоніки, мультифоніки, різні аплікатури та їх комбінації, мікроінтервали, клацання клапанами, а також повітряні (шумові) ефекти, описуються та систематизуються у працях, присвячених виконавству на дерев'яних духових (Б. Бартолоцці, Т. Хауелла, Р. Діка, В. Балентайна). Спочатку ці дослідження зосереджуються переважно на традиційних техніках, проте з часом у них простежується тенденція до фіксації та систематизації розширених виконавських можливостей інструментів. Прийоми *frullato*, *trill*, *glissando*, *vibrato*, *slap tongue* розглядаються Т. Хауеллом, Р. Діком, В. Балентайном, поєднання гри зі

співом досліджується Т. Хауеллом, Р. Діком, В. Балентайном. Особливу увагу в пізніших дослідженнях зосереджено на електронних допоміжних засобах, що трансформують і модифікують звуковий результат (Р. Дік, В. Балентайн).

Починаючи з 70-х років XX століття, здійснюється систематизація розширених технік гри на струнних смичкових (Б. Турецки). Окрім «розширених» варіантів традиційних прийомів, в тому числі *pizzicato*, *glissando*, флажолетів, гри смичком по струнах та поза інструментом, перкусійних прийомів, розглядаються спів у поєднанні із грою, альтернативне налаштування, скордатура, електронні ефекти. Наступні дослідження доповнюють існуючу працю новим поглядом на електроакустичні можливості інструментів, обробку звуку, затримку / *delay*, накладання звукових фільтрів, розширення звучання тонів, створення педалей для мелодійних фраз, використання електронних ефектів (П. та А. Стрейндж), здійснюється аналіз новітнього репертуару із використанням розширених технік (С. Вей Ян Квок).

В дослідженнях розширених фортепіанних технік відбувається розподіл на основні типи: *glissando*, кластери / *clusters*, проміжні техніки, розширені педальні техніки, окремо розглядається підготовлене фортепіано (препарція) (Л. Вайс).

Народно-інструментальне виконавство значно пізніше за інші інструменти пройшло шлях становлення на академічній сцені, тому дослідження нетрадиційних способів припадають на початок XXI століття (А. Сташевський, Єргієв, Г. Матвіїв, Дж. Вебстер, Р. Мур, Лю Веньшу, К. Сліпченко, Н. Толле). А. Сташевський – це перший дослідник, який розглядає нові сонористичні звучання у баянному виконавстві та прослідковує еволюцію становлення баянного виконавства, і вводить поняття розширення стильової палітри, та «осучаснення» баянної музики (Сташевський, 2004: 123). Вивчаючи бандурне виконавство, Г. Матвіїв поділяє усі проаналізовані прийоми на нові, специфічні та незвичні прийоми гри (Матвіїв, 2021: 120). У домровому виконавстві К. Сліпченко вперше вводить поняття «розширених технік», закладаючи основу для систематизації нових виконавських прийомів

у народно-інструментальній практиці. Австралійський цимбаліст Дж. Вебстер одним з перших розглядає розширені техніки на цимбалах, диференціюючи «стандартні» та «розширені» техніки на прикладі творів австралійських композиторів.

Поняття «розширені техніки» в контексті народно-інструментального виконавства починає фіксуватися переважно у ХХІ столітті. Цимбальні розширені техніки висвітлюються у праці австралійського дослідника Дж. Вебстера, який розрізняє прийоми у відповідності до їх мети:

- 1) створення просторових ефектів – пробудження цимбального резонансу («Дует для цимбалів та сходового прольоту» Ф. Мейс, «Ізоляція Золтона Сьолоші» Д. Пай, «Телескоп Мутанта» К. де Грут);
- 2) шумових – дзижчання, приглушення («Ерре Л'Отміто» Е. Бонні, «Ізоляція Золтона Сьолоші» Д. Пай);
- 3) перкусійних ефектів – («Речі не завжди такі, як вони здаються» Й. Любберс, «Ерре Л'Отміто» Е. Бонні, «Телескоп Мутанта» К. де Грут «Ізоляція Золтона Сьолоші»)
- 4) зміна висоти інструмента – («Ерре Л'Отміто» Е. Бонні, «Ізоляція Золтона Сьолоші» Д. Пай).

Р. Мур розглядає еволюцію цимбального репертуару та опосередковано торкається проблематики новітніх виконавських засобів, однак самого терміну «розширені техніки» не вживає. Серед вітчизняних дослідників народно-інструментального виконавства термін «розширені техніки» в обіг наукового простору вводить К. Сліпченко (2023).

Поняття розширених технік / *extended techniques* пройшло тривалий і складний шлях еволюційного становлення, й до сьогодні не досягши універсальності. Це підтверджується тенденцією до уникання цього словосполучення або його заміни альтернативними дефініціями, які можуть розглядатися як еквіваленти або близькі за змістом відповідники «розширених технік». Серед них – «новонабуті» / *newly-acquired techniques* (Б. Бартолоцці), «розширений словник» / *extended vocabulary* (Т. Хауелл), «новітні техніки»



(Р. Дік, Е. Черрі, І. Єргієв, Г. Матвіїв), «нові звуки» / *new sounds* (Р. Дік, Г. Матвіїв), «сучасні техніки» / *contemporary techniques* (В. Балентайн, Р. Дік, Р. Нагіл, П. та А. Стрейнджі, Б. Турецьки), а також «майже не вживані» або «нетрадиційні» / *non-traditional aspects* (Р. Дік, Л. Вайс), «нові аплікатури та техніки» / *new fingerings and techniques* (Р. Дік) нові звучання / *new sounds* (Р. Дік), «нова музика» (І. Єргієв), «специфічні» прийоми (Г. Матвіїв) невластиві техніки / *improper techniques* (Л. Вайс). Наявність такої термінологічної варіативності свідчить про відсутність остаточної уніфікації понятійного апарату, а також про різні підходи до осмислення явищ, що виходять за рамки усталених норм традиційного інструментального виконавства, що, в свою чергу, вказує на складність і багатовимірність феномена розширених технік.

Розширення виконавського арсеналу нерідко відбувається шляхом міжінструментального запозичення. Зокрема, у фортепіанній практиці застосовуються смички, електронні пристрої (*EBow*), а також прийоми *pizzicato* на струнах рояля, не характерні для традиційного виконавства. В арсенал дерев'яних духових інструментів вводяться подовжувачі (*PVC pipe*), що дозволяють імітувати темброві характеристики мідних духових. Для мідних і дерев'яних духових інструментів характерним є поєднання гри з вокалізацією. Крім того, у мідних духових задля розширення звукової палітри можуть застосовуватися тростини, запозичені у дерев'яних духових. Перкусійні ефекти з різних виконавських практик використовуються як на струнних інструментах (зокрема контрабасі), так і духових (через клапанну техніку). Струнні інструменти також інтегрують прийоми, характерні для рок-гітари (медіатори, слайдери). У народно-інструментальному виконавстві аналогічно застосовуються перкусійні ефекти (домра, баян, бандура, цимбали, балалайка), медіатори (цимбали), слайдери (цимбали), смички (цимбали) та електронні пристрої (цимбали, домра, бандура). Отже, міжінструментальні запозичення виступають одним із ключових чинників оновлення сучасного інструментального мислення.

Важливим питанням, що наразі залишається актуальним, є межа між стандартними та розширеними техніками. Те, що у XIX столітті сприймалося як розширення виконавських можливостей інструмента, з часом увійшло до арсеналу традиційної техніки. Зокрема, такі прийоми, як *frullato* у духовому виконавстві, про який пишуть Б. Бартолоцці, Е. Черрі, так само, як і прийом *col legno* у струнних, що вперше згадувався Г. Берліозом, наразі вже не розглядаються як виняткові. У працях Б. Турецки та П. та А. Стрейндж підкреслюється, що межа між традиційними та розширеними прийомами є історично змінною: з часом інноваційні засоби звуковидобування стають частиною стандартної виконавської практики.

Таким чином, дослідження і практика XXI століття свідчать про поступове усталення уявлень про розширену техніку та одночасну активізацію експериментальних пошуків в народно-інструментальному виконавстві.

Усі техніки проходять процес апробації та впровадження в практику виконавцями, причому найуспішніше це відбувається завдяки співпраці композитора та виконавця. В результаті виникають нові, яскраві звучання, які надалі документуються та аналізуються науковцями. Водночас з кожним виконавцем та його інтерпретацією змінюється бачення твору і нерідко – спосіб реалізації розширених технік. Все це зумовлює мобільність меж розширених виконавських технік є необхідність їх постійного перегляду.

## РОЗДІЛ 2

### ПАЛЬЦЯТКИ В ТРАДИЦІЙНОМУ ТА НОВІТНЬОМУ РЕПЕРТУАРІ ТА ЇХ АЛЬТЕРНАТИВИ

Звертаючись до класифікації виконавських технік на цимбалах, ми пропонуємо розглядати два основних критерії, що відповідають на питання «чим грати?» (інструмент / медіатор / предмет / прилад, яким грають на цимбалах) і «як грати?» (спосіб, прийом, характер звуковидобування). Перший передбачує аналіз всього комплексу інструментів, які необхідні сучасному цимбалісту для виконання зразків репертуару ХХІ століття.

Цимбали належать до класу ударних інструментів, споріднених із маримбою, ксилофоном та вібрафоном, на яких звук видобувається за допомогою паличок або молоточків, чому у англomовній літературі відповідають *mallets* (киянки / колотушки / калатала), *hammers* (молоточки), *sticks* (палички).

У новітньому виконавському репертуарі активно розповсюджуються запозичення. Наприклад, для струнних смичкових використовуються прилади з гітарного арсеналу, зокрема скляні трубочки, медіатори, слайдери (*glass rode*, *plectrum*), для фортепіано – смички від струнних інструментів, для мідних – подовжувачі. Цимбальне виконавство не є виключенням і демонструє величезний спектр запозичень у інших інструментів – ударних (палички від маримби, ксилофона, литавр, малого барабану), струнних щипкових (медіатори, бандурні нігті), і навіть смичкових (електричні смички *Ebow*, смички від скрипки). Також в цимбальному арсеналі з'являється гра за допомогою предметів побуту (келихи, м'яч, папір, гребінці / *Benjamin» comb*, канцелярська скріпка, монетки / *coins*, рибальська ліска / *fish line*). Разом із тим основним медіатором для звуковидобування продовжують залишатись пальцятки – палички, молоточки, колотушки. Пальцятки складаються з двох основних частин – держака та стрижня, а також головки, пальцевої виїмки, лапки, верхівки стрижня (Баран, 2008: 65). Їх виготовляють зі спеціальних

порід дерева (акації, горіху) (Баран, 2008:66), у кожного майстра існують свої переваги стосовно вибору матеріалу.

## **2.1. Термін «пальцятки» та його еквіваленти в сучасному цимбалознавстві**

Процес систематизації спеціальної цимбальної термінології відбувається переважно в другій половині XX століття, однак перші спроби теоретичного осмислення окремих його аспектів припадають на середину XIX століття.

У XIX столітті німецький музикознавець Густав Шиллінг в «Музичній енциклопедії» (1836) подає кілька назв інструмента цимбали: *Hadebrett, Cimal, Dolce melo, Salterio Tedesco* (Schilling, 1836: 414). Г. Шиллінг описує процес гри на цимбалах так: «Удари по струнах відтворюються двома легкими кийками (молотками), які мають подовжені кінці біля основи, таким чином щоб вдаряти по двох-трьох струнах бунта одночасно» (Schilling, 1836: 414). Для гри *piano* «<...> потрібно обтягнути голівки киянок (молотків) тканиною або повстю» (Schilling, 1836: 414). Дослідник зауважує, що цимбалам бракує зручності у виконавстві, через що інструмент «може використовуватися лише як акомпануючий, особливо на танцювальних майданчиках» (Schilling, 1836: 414).

Аналізуючи пізніші етнографічні розвідки, можемо зустріти різні описи приладів, якими грають на цимбалах. Композитор та фольклорист М. Лисенко<sup>20</sup> (1894) вживає терміни «дерев'яні молоточки» та «колотушки» в контексті історичних описів побутування цимбалів у Європі XVI століття (Лисенко, 1955: 51). Розглядаючи конструкцію інструмента, автор зазначає: «навперемінне розташування струн бунтів зроблене для того, щоб зручніше грати, б'ючи молоточками по верхах бунтів біля кобилок» (Лисенко, 1955: 52).

<sup>20</sup> Микола Віталійович Лисенко починає публікувати матеріали про музичні інструменти України у 1894 році (журнал «Зоря», Львів), та – в 1907 році («Рідний край», Київ). Видання «Народних інструментів на Україні» під редакцією, передмовою та примітками М. Щоголя датується 1955 роком (Лисенко, 1955).

Також він пише, що «цимбаліст б'є по усіх струнах бунта <...> іноді, щоб досягти тихого звучання, один кінець молоточків обтягують сукном або повстю» (Лисенко, 1955: 51).

Аналізуючи використання цимбалів у народних піснях, дослідник згадує ансамблі троїстих музик, що широко розповсюджені в Україні, особливо на весільних церемоніях у регіонах Галичини, Коломийщини, Покуття, Станіславщини (Лисенко, 1955: 52). Цимбаліст у гурті кладе інструмент «на коліна і молоточками вибиває по струнах <...> деколи, вішаючи на шию, грає ходячі і стоячи» (Лисенко, 1955: 52). У додатку до тексту дослідник подає малюнок молоточків, на якому зображено однакові дерев'яні знаряддя без обмотки, виготовлені з суцільного дерева, з виїмками для пальців і без заокруглення на голівці (Лисенко, 1955: 52).

Дослідник послідовно вживає термін «молоточки» як основне означення знаряддя гри, незалежно від того, чи йдеться про сучасні, чи про народні інструменти. Також у тексті фіксується синонімічне використання термінів «колотушки» і «молотки», зокрема останнє – у контексті гри з обмоткою. Отже, можемо зробити висновок, що в працях М. Лисенка терміни «молоточки», «молотки» та «колотушки» функціонують як взаємозамінні й не диференціюють специфіки предмета, яким грають на цимбалах.

Подібно до М. Лисенка, Гнат Хоткевич<sup>21</sup> використовує різні слова для визначення інструмента, яким грають на цимбалах, синонімічно. В одному випадку він зазначає, що «б'ють по них паличками й це дає голосний металевий тон» (Хоткевич, 2012: 227). В іншому – що цимбаліст «<...> вибиває своїми дерев'яними молоточками по мідних і сталевих струнах <...>» (Хоткевич, 2012: 227). Далі Г. Хоткевич описує віртуозну гру М. Фаєрмана, чиї «палички, як зачаровані, літають в руках» (Хоткевич, 2012: 228).

<sup>21</sup> Перше видання «Музичних інструментів українського народу» Гната Мартиновича Хоткевича (посібник для музичних навчальних закладів та педагогічних технікумів) було надруковано у 1930 році (Харків: Держ. Видавництво України). Передрук посібника відбувся у 2003 році в Харкові. В цій статті ми спираємося на другу редакцію (видавець О. Савчук) – 2012 року (Хоткевич, 2012).

Розглядаючи традицію виконавців на Гуцульщині, Г. Хоткевич уперше використовує новий термін для предмета, яким грають на інструменті – «палцятки» (Хоткевич, 2012: 237). Йдеться про гру на гуцульських цимбалах, коли інструмент вішається на шию, і по цимбалах вдаряють «палцятками дерев'яними, без обмотки», із заокругленою голівкою (що зображено на малюнку 108) (Хоткевич, 2012: 237). Він уточнює, що музикант «б'є палцятками, держучи їх між першим і другим пальцями» (Хоткевич, 2012: 237). Судячи з ілюстрацій, палцятки гуцульських цимбалів та палички М. Фаєрмана подібні за конструкцією: обидва види мають заокруглену голівку. Для повноти уявлення про інструмент Г. Хоткевич також описує дитячі саморобні цимбали, виготовлені з очерету, по яких «<...> беруть дві палички, чи очеретини <...> б'ють паличками, очеретинки грають» (Хоткевич, 2012: 237). Можна припустити, що терміни «палички» та «палцятки» в контексті згадок про виконавця М. Фаєрмана є синонімічними за функцією та способом використання. В решті інших випадків «палцятки» згадуються лише у зв'язку з гуцульським регіоном.

Олександр Незовибатько<sup>22</sup> у 1966 році видає першу в Україні «Школу гри на українських цимбалах». У підручнику використовується термін «молоточки», які, за словами автора, «необхідно тримати вказівним і середнім пальцями, для яких зроблено спеціальні вирізи. Великий палець повинен підтримувати та натискати перед ударом» (Незовибатько, 1966: 9).

В наступній праці (Незовибатько, 1976) використовує різні назви предметів для гри на інструменті – «молоточки», «палички», «пальцятки» як взаємозамінні. У розділі про конструкцію інструмента О. Незовибатько зазначає: «Палички (пальцятки), якими б'ють по струнах, виготовляються з клена, берези» (Незовибатько, 1976: 19); «Звук цимбалів від удару дерев'яних пальцяток без обшивки різкий, дзвінкий і сильний» (там само).

<sup>22</sup> О. Незовибатько працює під керівництвом Л. Гайдаки віолончеліста, бандуриста, композитора та диригента, який стояв біля витоків харківської цимбальної школи. О. Незовибатько самостійно опановує гру на цимбалах, що й започатковує його виконавсько-методичний шлях.

В свою чергу, Т. Баран пропонує запровадити поняття «пальцяткування», ототожнюючи його з аплікатурою. На його думку – це національний фонізм (Баран, 2004: 89). Однак, така пропозиція викликає сумніви. По-перше, аналогія з фортепіано, де також грають пальцями, але не існує поняття «пальцяткування», свідчить про недоцільність перенесення лексеми. По-друге, аплікатура як термін уже усталений у музичній практиці: він визначає послідовність і взаємодію пальців, а не інструмент чи знаряддя гри (Юцевич, 2009). У навчальних виданнях, таких як «Школа гри» О. Незовибатька, фіксується традиційне позначення рук (Л / П, або 1 / 2) для визначення чергування молоточків, але без впровадження поняття «пальцяткування». Варто також зазначити, що єдина технічна відмінність між цимбальними паличками та паличками для інших ударних інструментів (маримба, ксилофон, вібрафон) полягає у наявності виїмки для пальців у держаку, що, на нашу думку, побуджує до уніфікації термінології.

Термін «пальцятки» було запропоновано в роботі «Світ цимбалів» (1999) Т. Барана. Англomовний переклад цього терміну має, за Т. Бараном, має звучати як *hand-held hammers* або транслітеруватись як *paltsiatky* (Баран, 1999: 50–51). Він пов'язує цю назву з історико-етнографічним регіоном, де сформувалася відповідна виконавська традиція, а також із прийомами техніки гри (Баран, 2004: 88). Однак, це термін скоріше локальний і стосується лише україномовного цимбального середовища, що обумовлює складності при спробах узгодити термінологію із зарубіжними колегами. Адже терміни, які вони вживають (*mallets, hammers, sticks*), взаємозамінні між собою, та нерідко застосовуються синонімічно.

Т. Баран обґрунтував свою позицію тим, що така назва точніше передає як специфіку технічних прийомів гри, так і характер самого інструмента, яким користується сучасний виконавець (Баран, 2004: 88). Крім того, слово «пальцятки» пов'язане з історико-культурним контекстом українських регіонів, де цимбали мали широке побутове застосування. З огляду на це, у сучасному професійному середовищі цей термін набув поширення. Однак

вважаємо за доцільне ще раз поставити питання про доцільність подібного одноманіття в термінології та переосмислити його в ширшому контексті.

Додатковим контраргументом до уніфікації терміну «пальцятки» є спроба розповсюдити його на всю територію України, попри те, що інші школи (наприклад, харківська) мають власні традиції вживання терміну «палички» або «молоточки». У музичному середовищі термін має бути не лише національно маркованим, а й зрозумілим у широкому контексті, включаючи академічні та зарубіжні твори. На практиці Т. Баран використовує «пальцятки» в межах харківської школи. Однак, як видно з попередніх джерел (М. Лисенко, Г. Хоткевича, О. Незовибатько), історично вживалися різні позначення: «молоточки», «палички», «колотушки». Показово, що сам Г. Хоткевич згадує «пальцятки» лише у випадку з гуцульськими цимбалами.

Сучасний дослідник Р. Мур зазначає, що «молотки для цимбалів мають два основні стилі це – традиційний і сучасний / *two basic styles: the traditional mallet and the modern mallet*» (Moore, 2018: 29). За його словами, вони бувають лише з двома типами ручок, із суцільною вирізьбленою ручкою, або паличкою, яка складається з двох частин. Виготовляються вони із різних порід дерев, таких як вишня, дуб, липа (білий пасвуд), падук, горіх та акація (Moore, 2018:29). На нашу думку, більш поширеним способом виготовлення паличок в Україні є другий тип, який складається з двох частин. Це пов'язано із тим, що при пошкодженні однієї частини її можна замінити, адже при виготовленні суцільних дерев'яних паличок цей варіант не підходить. Про це так само говорить і Р. Мур, адже ці принципи ідентичні. Традиційні палички тримають за допомогою «французького хвату» / *“French Grip” (thumbs pointing upwards)*, де кожна з паличок необхідно тримати таким чином, щоб вона була між вказівним і середнім пальцями великими пальцями догори (Moore, 2018: 30). Опис дослідника стосовно традиційних паличок (пальцяток) співпадає із україномовними джерелами.

Сучасний американський цимбаліст Ніколас Толле на своєму особистому сайті у розділі *Composer's Guide* виділяє типи стандартних



цимбальних молоточків / *types of cimbalom standard hammers*, описані як палички з дерев'яним стрижнем, загнутим вгору верхом та обмоткою зі шкіри або бавовни (Tolle, 2025). При цьому він наполягає, що вибір конкретного типу молоточків не повинен бути нав'язаний, а має визначатися виконавцем відповідно до вимог твору. Н. Толле не дає класифікації нестандартних паличок / *non-standard sticks*, однак ілюструє їх фотографією з різними типами обмоток і медіаторами, не уточнюючи назви або функціональне призначення кожного. Додатково він згадує дерев'яні / *wooden hammers*, та металеві молотки / *metal hammers*, не включаючи їх до жодної з груп, що свідчить про відсутність чіткої термінологічної системи (Tolle, 2025). У його тексті зустрічаються різні позначення – *mallets*, *hammers*, *sticks* – які вживаються синонімічно. Водночас приклад Н. Толле додатково демонструє гнучкість у використанні термінів у міжнародній практиці, де усталених дефініцій також не існує, що суперечить ідеї впровадження єдиного обов'язкового поняття на зразок «пальцятки».

На сьогодні майже кожен концертуючий цимбаліст або викладач має щонайменше три пари пальцяток, на думку Р. Мура (Moore, 2018: 30). Окрім традиційних пар, у кожного виконавця існують власні типи сучасних (*modern*) пальцяток. Їхня конструкція, обмотка, обрані матеріали та держак варіюються залежно від потреб у звучанні й зручності. Сучасними паличками для цимбалів / *modern cimbalom mallets*, автор роботи називає ті, які мають великий елемент як куля, що прикріплюється навколо держака. Такі палички виконавець має тримати у долоні, щоб «шар» / *ball* охоплював лише пальці, при цьому великі мають бути так само вгору, як і при французькому хваті (Moore, 2018: 30). Сучасний хват є більш подібним до інших технік, особливо на ударних інструментах, що дає йому перевагу. Сучасний хват / *the modern mallet/grip* найближчий до німецького хвату / “*German grip*”, який є найпоширенішим способом гри на малому барабані та литаврах (Moore, 2018: 30). Сам дослідник грає обома типами хвату, але віддає перевагу традиційному / *traditional*. На його думку, він дуже схожий на французький хват у грі на

литаврах, і краще підходить для вертикальних рухів інструмента, та для різниці між атакою звуку при використанні саме традиційного хвату (Moore, 2018: 30). Пальцятки, про які говорить дослідник, ми не зустрічали у використанні серед українських цимбалістів. Втім це не означає, що вони відсутні в арсеналі виконавців<sup>23</sup>.

Отже, більшість дослідників, виконавців і композиторів – як історичних, так і сучасних – вживають низку термінів для позначення інструмента гри на цимбалах: «киянки / колотушки» / *mallets*, «молоточки» / *hammers*, «палички» / *sticks*. Це свідчить про синонімічний характер понять, ставлячи під сумнів доцільність термінологічної «монополії». Термін «пальцятки», вперше зафіксований у Г. Хоткевича лише в контексті гуцульської традиції, втрачає універсальність, коли намагається охопити всі різновиди українських цимбалів. Переклад Т. Барана, як *hand-held hammers* є тавтологічним і невживаним. На нашу думку, універсальним терміном можна вважати «палички», який функціонує як в історичних, так і в сучасних джерелах, але найголовніше – він має відповідники у міжнародній практиці. Єдине, для чого термін «пальцятки» зручний – це для диференціації прийомів гри в рамках розширеного цимбального арсеналу, де, окрім «рідного» приладу, застосовуються палички від інших інструментів (дзвіночків, трикутника, марибми, яньцінь). Тому в наступних підрозділах будемо уточнювати, коли йдеться саме про «рідний» медіатор, хоча в залежності від партитури оригінальна, вказана композитором назва інструмента для гри може змінюватись.

---

<sup>23</sup> Нерідко виникає необхідність індивідуального виготовлення пальчаток на замовлення відповідно до конкретних запитів виконавця. Важливо підкреслити, що майстрів, які можуть виготовляти пальцятки на замовлення, в Україні не так багато, а готові інструменти нажалі майже не продаються в музичних магазинах, як наприклад гітарні медіатори або смички. Це звісно зумовлює певні труднощі в придбанні бажаного. Сучасна ситуація в країні зумовлює рідші особисті зустрічі музикантів порівняно з періодом до повномасштабного вторгнення. Відтак розвиток і експериментування значною мірою відбуваються в онлайн-форматі, тоді як офлайн-взаємодія суттєво обмежена. Через це обмін досвідом уже не є таким інтенсивним, як раніше.

## 2.2 Роль обмотки пальцяток в цимбальному виконавстві

Важливу роль у звуковидобуванні за допомогою пальцяток відграє обмотка, матеріал із якого вона створюється та її щільність. Всі ці фактори безпосередньо впливають не тільки на якість звучання, характер, алей особливості резонування, що важливо після відскоку пальцятки від струни. Обмотка може бути як дуже м'якою, м'якою, середньою так і щільною або дуже щільною. На нашу думку, майже кожен концертуєчий цимбаліст<sup>24</sup> використовує більше, ніж дві пари пальцяток, із різним намотуванням.

Вперше про обмотку згадує М. Лисенко, а саме, що її використовують задля тихої гри, «обтягуючи один кінець молотків сукном, або повстю» (Лисенко, 1955: 51). Слово «обтягуючи» синонімічно до слів «обмотуючи», «намотуючи».

Наступним, хто пише про «обшивку», сучасним еквівалентом якої є обмотка, був О. Незовибатько (Незовибатько, 1966). На думку автора, занадто тверда обшивка створює різкий та неприємний звук, а дуже м'яка – глухий та неясний (Незовибатько, 1966: 7). Для цимбалів прими та пікколо вживається замша з оленячої шкіри із підкладанням невеликого шара вати. Натягнутість самої замші невелика. Для цимбалів альт і бас використовують молоточки з наклеюванням твердого фільцу, завтовшки від чотирьох до шести міліметрів (Незовибатько, 1966: 7).

Пізніше в роботі «Українські цимбали» О. Незовибатько говорить про палички і їх конструкцію, зауважуючи, що «<...> обшивка в місцях удару відсутня» (Незовибатько, 1976: 19). На його думку, звучання цимбалів при ударах за допомогою дерев'яних пальцяток стає різким, дзвінким і сильним (Незовибатько, 1955: 19). Для того, щоб досягти м'якості тону О. Незовибатько вважає за потрібне «обшити молоточки оленячою замшею,

---

<sup>24</sup> Учні навчального рівня підготовки вже ознайомлені з тим, що твори різні за характером рідко виконуються одними пальцятками. Не варто виключати варіант того, що при навчанні у музичних школах діти просто не мають змоги замовити і користуватися декількома наборами пальцяток. Доволі частою практикою є й застосування одного набору пальцяток спільно з іншими учнями класу.

під яку кладеться невеликий шар вати», відтворюючи красивий тембр на інструменті (Незовибатько, 1976: 37).

Подальше уточнення і деталізація щодо типів обмотки головки пальцяток відбувається в працях Т. Барана. Він розрізняє декілька типів: дерев'яна, шкіряна, вовняна, ватяна, ватяно-замшева. На його думку, використання вати з шовковою ниткою завдяки ущільненій або вільнішій обмотці пальцяток, дає можливість вирізняти типи звукоутворень (Баран, 2008: 66). Т. Баран вважає, що типи головки пальцяток залежать від щільності намотування вати, величини кроку та сили натягу нитки, також автор припускає можливе використання клею для ущільнення обмотки особливо при підмотуванні замші (Баран, 2008: 67). Усі наведені чинники, на його думку, впливають на широту палітри цимбального звучання (Баран, 2008: 67).

Не менш важливим фактором при обмотуванні пальцяток є сила, з якою натягується нитка (та її кількість) поверх вати (будь-якою обмотки), (Баран, 2008: 67). Велика кількість ватних шарів (при не сильному втрамбовуванні вати у голівку) утворює вільну обмотку. Для щільної обмотки необхідно менше вати, однак утрамбовується вона міцніше. Дуже щільна обмотка передбачає невелику кількість ватних шарів з перемотуванням їх ниткою всередині. Існують також типи обмотки із невеликою кількістю ватних шарів, а також підмотування замші та шкіри на зовнішню сторону пальцятки. В практиці зустрічається спосіб із підмотуванням фільцу (на зовнішню сторону пальцятки), але він в україномовній методичній літературі не описується, на відміну від іноземних джерел. Однак, при цьому, аналогічно до пальцятки без намотування, нерідко використовується гра держаком (Баран, 2008: 67).

Доповнюючи думку Т. Барана, американський дослідник Р. Мур зауважує, що кінці пальцяток потрібно обмотувати матеріалом схожим на бавовняний фетр, чи шкірою, пізніше закріплюючи його разом із пальцяркою бавовняною ниткою. Кількість шарів матеріалу повинна визначити м'якість або твердість кожної з паличок. На думку Р. Мура, виконавці мають мати в

арсеналі пальцятки з трьома варіантами обмотки (м'які / *soft*, середні / *medium*, тверді / *hard*, дуже тверді / *extra hard*) (Moore, 2018: 30).

За власним виконавським досвідом та експериментуванням з різними обмотками пальцяток, можемо зазначити, що багато залежить від того, яку вату обирати<sup>25</sup>. Це допоможе уникнути незручностей у процесі обмотки та надасть можливість рівномірно накладати та намотувати матеріал.

Тип обмотки пальцяток в зразках традиційного репертуару, зберігається протягом усього твору. Під традиційним репертуаром в дисертації розуміється неавагардна музика періоду XVIII–XIX століття, перекладена для цимбалів, твори в народному дусі, обробки народних пісень для цимбалів, а також сучасні оригінальні цимбальні композиції пізнішого періоду, інспіровані фольклором і класико-романтичною стилістикою. Саме ці твори сьогодні найчастіше зустрічаються в концертних програмах.

Проте, в музичних текстах ми майже не зустрінемо вказівок щодо того, яким типом обмотки повинен гратися твір та чи потрібно його змінювати. Збірки *Caiet pentru tambal 4* Валеріу Луте (*Valeriu Luta*, 2006), граються пальцятками із дуже щільною обмоткою, але символів щодо типу обмотки в цих збірках немає, а ось у збірках перекладень *Caiet pentru tambal 2 «Recital»* (1999) В. Луте використовує вказівки при зміні прийомів з пальцяток на *pizzicato*, і навпаки: перехід з *pizzicato* на пальцятки позначається як *tradissionale*.

Композиції з мелодикою кантиленного характеру виконуються пальцятками із вільною обмоткою чи пальцятками із вовняною ниткою (замість вати). Серед них можна назвати «Павану на смерть Інфанти» М. Равеля, «Павану» Г. Форе, Арабеску № 1, «В човні», «Вальс», «Пасп'є» з Бергамаської сюїти К. Дебюссі, «Список Шиндлера» Дж. Вільямса<sup>26</sup>. Зміна пальцяток між частинами в перекладеннях, каденціях чи вступях направлена

<sup>25</sup> На нашу думку, краще, якщо це буде медична гігроскопічна вата, яка при намотуванні не утворює зайвих скупчень та нерівностей.

<sup>26</sup> Перекладення цих творів було здійснено О. Костенко та А. Ауловою.

на створення контрасту та досягнення нового тембрового забарвлення. Подібна традиція зокрема впроваджувалась в класі фундаторки харківської цимбальної школи Олени Костенко.

Твори романтичної та класичної доби зазвичай виконуються пальцятками із щільною обмоткою. До них відносяться перекладення творів для інших інструментів: Концерт для скрипки та симфонічного оркестру *D-dur* (III частина), Соната для скрипки та фортепіано № 2, присвячена Антоніо Сальєрі (I частина), Соната для скрипки та фортепіано № 5 (I частина) Л. ван Бетховена, а також Соната № 29 для скрипки та фортепіано В. А. Моцарта, Каприс № 24 Н. Паганіні.

Пальцятки, головка яких обмотана ватою з фільцевою<sup>27</sup> зовнішньою підмоткою та щільно закріплена шовковою ниткою, використовуються для виконання творів епохи бароко. На думку Т. Барана, висловлену на особистій консультації<sup>28</sup>, цими пальцятками можна виконувати твори епохи класицизму, наприклад «Танець духів та фурій» з опери «Алкід», Дві арії Ельвіри з опери «Сокіл», Сонатне алегро та Концерт чембало з оркестром Д. Бортнянського<sup>29</sup>. Цей же тип пальцяток застосовується для виконання Української симфонії Е. Ванжури, та Сонати для скрипки (2 частини) М. Березовського, задля досягнення тембру, схожого на звук клавесину, і злиття зі звучанням мандоліни.

Твори віртуозного характеру зазвичай виконуються пальцятками з дуже щільною обмоткою чи щільною, в залежності від задуму. Прикладом використання таких типів пальцяток можуть послужити Фантазія на теми опери «Фауст» Ш. Гуно, Угорська рапсодія № 2, «Арагонська хота» для скрипки та фортепіано, «Циганські наспіви» для скрипки та фортепіано П. Сарасате, Увертюра до опери «Оберон» К. М. Вебера.

<sup>27</sup> Фільц – щільний нетканий матеріал. М'який та має однорідну гладку поверхню, використовується як допоміжний шар для виготовлення одягу та взуття. Його щільність 170 (г/м<sup>2</sup>) (I-Hobby, 2026).

<sup>28</sup> З особистого спілкування з Т. Бараном у 2015 році, у Львові.

<sup>29</sup> Цей твір прозвучав у аранжуванні Ю. Дяченко для оркестра барокової музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського в рамках Харківських асамблей з використанням партії цимбалів (А. Аулова) 17 жовтня 2019 року (Іванченко, 2019).

Твори, написані в дусі гуцульської традиції, зокрема – «Гуцульський диптих» С Кушнірука; «Гуцулки» Д. Попічука; «Карпатські полонини» В. Дмитренка – зазвичай граються пальцятками із дуже щільною обмоткою в комбінації з грою держакон, чи пальцятками без обмотки. Спираючись на власний виконавський досвід, можемо стверджувати, що при виконанні «Гуцулок» також можна комбiнувати пальцятки із дуже щільною обмоткою та пальцятки для гуцульських цимбалів<sup>30</sup>. У «Гуцульському диптиху» Т. Баран відзначає, де треба грати пальцятками із дуже щільною обмоткою, а де – держакон (Баран, 2001: 48).

В творах ХХ століття вже спостерігається прагнення до урізноманітнення способів чергування пальцятон. Зміна пальцятон між частинами відбувається і в перекладеннях. Прикладом цього можуть послужити Соната для гобою та фортепіано (I – III частини) та Соната для флейти та фортепіано (I – III частини) Ф. Пуленка, в яких кантиленна (II частина), лірична за характером, виконується пальцятками із вільною обмоткою. Цей принцип зміни традиційно переноситься і на інші Сонати різних епон.

Відповідно до цього в музичних текстах виникає потреба в фіксації типу обмотки, підтвердженням чого є збірка «Цимбаліст Тарас Баран» (2001)<sup>31</sup>. Вона відкривається перекладом (адаптацією для цимбалів) Т. Барана Рапсодії № 2 на українські народні теми «Думка – Шумка» М. Лисенка, яка, за позначенням, має виконується пальцятками із щільною обмоткою. Рапсодії Б. Котюка № 1 та № 2 для цимбалів соло вимагають щільної обмоткою, та лише в декількох моментах граються держакон від пальцятон, що не є незвичним для цимбальної виконавської традиції. «Імпровізація» та

<sup>30</sup> Гуцульські пальцятки значно менші за розміром від традиційних, їх головка зроблена із дерева, де замість вати твердий прошарок деревини, що створює різке та пронизливе звучання. Використовуються пальцятки для гри на цимбалах гуцульської традиції, а також інколи на цимбалах системи Шунди, що не є рідкістю, а доволі часто вживаним прийомом серед цимбалістів у ХХІ столітті.

<sup>31</sup> збірка «Цимбаліст Тарас Баран» (2001) до якої увійшли сім творів: Друга рапсодія на українські народні теми «Думка – Шумка» тв. 18 М. Лисенка переклад Т. Барана, «Імпровізація» та «Фанфари» Д. Задора, Рапсодія № 1, № 2 Б. Котюка, «Гуцульський диптих» С. Кушнірука, «Весільна сюїта» Д. Попічука (Баран, 2001).

«Фанфари» (1985), за інтерпретацією Т. Барана, граються пальцятками із вільною обмоткою, хоча композиторський текст цього не підтверджує. Через передчасну смерть автора Т. Баран не мав можливості уточнити, який саме тип обмотки потрібен (Баран, 2008: 166). В «Імпровізації» гра пальцятками комбінується із *pizzicato*, через що було обрано вільну обмотку, певно для тембральної схожості з *pizzicato*. «Фанфари» граються пальцятками з вільною обмоткою (*col legno*) та держакон (battere) (Додаток В, Приклад 2.1). Це здається нам незвичним рішенням, адже віртуозні твори зазвичай виконуються пальцятками із щільною обмоткою, що обумовлено характером музики. Відповідно до необхідності фіксації типів обмотки Т. Баран впроваджує відповідні позначення<sup>32</sup>, але, нажаль, вони на даний момент не застосовуються активно (Баран, 2008: 86) (Додаток Б, Таблиця 2).

В оригінальному репертуарі до ХХІ століття майже не зустрічається зміна пальцяток в межах однієї частини твору. Одним з небагатьох прикладів, де пальцятки з різною обмоткою використовуються в одній частині, і це зафіксовано в нотах, є «Обрядові весільні мелодії» (1989) Д. Попічука в редакторській транскрипції Т. Барана – «Весільна сюїта». В другій частині, «Жалі нареченої», вводиться гра пальцятками з щільною обмоткою, та ватою з зовнішньою замшевою підмоткою (одночасно) (Баран, 2001: 65). В іншій частині, «Танець молодого», використовується гра сопілкою по струнах (Баран, 2001: 61). Зважаючи на те, що видання 1989 року здійснено під редакцією Т. Барана, не відомо, чи в оригінальному тексті були зміни, вірогідно ці позначення були запропоновані самим Т. Бараном, що свідчить про його приналежність до традиції виконавства ХХ–ХХІ століть.

<sup>32</sup> Навіть в новітніх українських збірках ХХІ століття, після 2000 року, які переважно складаються з перекладених творів, не використовуються позначення типу обмотки пальцяток. Прикладом цього можуть послужити «Концертні твори для цимбалів» (2016), О. Костенко (частина 2), п'єси та ансамблі «Становлення цимбаліста-виконавця» (2019) П. Юсипчука, перекладення для цимбалів «Інтерпретуємо твори Бориса Міхеєва» О. Костенко – О. Юрченко (2021). Серед збірок, де є позначення пальцяток на початку кожного твору, аналогічні до тих, що пропонує Т. Баран, можна відзначити навчальний-педагогічний та концертний репертуар цимбаліста «Слобожанський Оберіг» (2009) під редакцією С. Мельничука, що складається з творів харківської композиторки Л. Донник, яка у свій час співпрацювала над редакцією творів для цимбалів у класі О. Костенко.



На початку ліричного розділу «Концерту – Билини» Б. Міхєєва (Костенко-Юрченко, 2021: 42) використовуються пальцятки із вільною обмоткою, але вже в швидкій частині виконавець замінює їх на пальцятки із щільною. Хоча в збірці перекладень Б. Міхєєва цих позначень не має, сам композитор давав свою згоду на таку інтерпретацію. Всі ці спостереження ми можемо підсумувати в Таблиці 1 (Додаток Б, Таблиця 1).

Хоча в традиційному репертуарі типи обмотки зазвичай не вказуються, у виконавській практиці за кожним із них закріпилася певна традиція використання, яку можна визначити як негласно прийняті правила. Однак у новітньому репертуарі зарубіжних композиторів застосовуються інші позначення, що не збігаються з українськими. Їх використання є логічним, оскільки вони передбачені в нотних редакторах і не потребують окремого графічного дизайну. Крім того, зарубіжні автори іноді зазначають тип пальцяток, паличок чи обмотки словами.


Раннім прикладом використання словесних позначень в партитурах у партії цимбалів можна вважати «Першу Рапсодію для скрипки та оркестру» / «*First Rhapsody for Violin and Orchestra*,» (1928) Б. Бартока. Версію з партією цимбалів композитор створив у 1929 році. В партитурі зустрічаємо позначення у партії цимбалів, наприклад: грати дерев'яними ручками молоточків / *with wooden handles of the hammers*, ще декілька позначень свідчать про гру одним молоточком / *with 1 hammer*, та *pizzicato* струн кінчиками пальців / *plucked with finger tips* (Moore, 2018: 107). Використання звичайних (традиційних) пальцяток (із бавовняною обмоткою) позначається у партитурі, як «*In modo ordinario*»<sup>33</sup>. У прикладах ХХІ століття зустрічаються як графічні позначення, так і їх комбінування із текстовими.

Наступним прикладом позначень пальцяток у партитурі можна вважати твір «Психокосмос» / «*Psychokosmos*» для цимбалів та оркестру (1993) П. Етвоша, де композитор фіксує чергування *pizzicato* (*with the fingers*)

<sup>33</sup> refers to regular (cotton) ends of the mallets (Moore, 2018: 110).

пальцями з грою «м'якими паличками» / “*weiche Schlägel*” та звичайними / *normale Schl.*” (Moore, 2018: 157). Також дослідник про тим обмотки у музиці до кінофільму «Гладіатор» / «*Gladiator*» (2000) Х. Циммера в епізоді «Розкажи мені про свій дім» / «*Tell Me About Your Home*». Сам Х. Циммер не дає вказівок ні в партитурі, ні в партії цимбалів щодо типу обмотки. Однак, за словами Р. Мура, при кожному новому виконанні цієї сцени диригенти просили взяти «найтвердіші молоточки» / *the hardest mallets*, які тільки доступні (Moore, 2018: 166).

У «Суцвітті» / *Inflorescence* для цимбалів та скрипки (2023) М. Епштейн використовуються такі позначення, як: «цимбальні молотки» / *dulcimer mallets*; «м'які молотки» / *soft mallets*; «молотки для ксилофону» / *super-ball mallets* (Epstein, 2023: 3–8).

Сьогоднішні зразки новітнього репертуару свідчать про впровадження не тільки словесних визначень для предмету гри на цимбалах, а й графічних зображень, які поодинокі застосовуються композиторами. Наприклад, у «Етюдах» / «*Etudes*» для цимбалів соло (2012 & 2015) Дж. Сео використовується графічний символ, який за виглядом зовсім не схожий на цимбальну пальчатку. Тут зображено паличку із прямим стрижнем, без виїмки для пальців із круглою голівкою, як від маримби чи ксилофону  (Juri Seo, 2012- 2015: 1). Цей приклад скоріше є виключенням.

Наведені приклади свідчать про те, що словесні позначення активно використовуються та є зручними, адже вони зрозумілі для всіх і не потребують додаткових уточнень, особливо у новітньому репертуарі, де обмотки змінюються впродовж твору та впроваджуються палички від інших інструментів.

### 2.3. Пальцятки та інші прилади для гри на цимбалах в новітньому репертуарі

Важливим атрибутом новітнього цимбального репертуару стає експериментування з різними приладами для гри на інструменті. Відбувається запозичення у інших груп, наприклад смичків / *Ebow* – у скрипок, трубочок / *glass rode* у гітари, медіаторів / *plectrum* у домри та гітари. Не менш важливим стає й використання предметів побуту (келихи, ланцюжки, гребінці, канцелярська скріпка, рибальська ліска). Ці експерименти розширюють палітру звучання інструмента і відкривають нові тембральні і виражальні можливості. Прикладом цього можуть послужити твори «Етюдів» / «*Etudes*» для цимбалів соло (2012 & 2015) Дж. Сео, «Фрагменти з Мікелянджело» / «*Michelangelo Fragments*» для цимбалів соло (2020) Дж. Перейри, «На шляху до Саут-Гейту» / «*Towards Southgate*» (2023) К. Мінігана, Сюїта «Стани душі та тіла» для цимбалів соло (2023) Д. Лазарева (Додаток Б, Таблиця 3).

Пальцятки від цимбалів іншого етнічного походження чи конструкції використовуються для досягнення тембрового контрасту чи наслідування етнічного колориту. Виконавці могли змінювати пальцятки для цимбалів системи Шунди на пальцятки від гуцульських цимбалів. Подібний прийом цимбаліст міг застосовувати в «Гуцулках» Д. Попічука, хоча сам композитор у музичному тексті не зазначав необхідність зміни. Однак подібні приклади стосувалися скоріше перекладень, ніж оригінальних творів.

У музиці XX століття також трапляються приклади використання спеціально сконструйованих пальцяток для досягнення певного звучання та створення художнього образу. Так, у творі «Сцени з роману» / «*Scenes from a Novel*», *op. 19* для сопрано, скрипки, цимбалів і контрабаса (1981–1982) Дьордя Куртага, написаному на вірші поетеси Римми Далос, упродовж чотирнадцяти фрагментів активно змінюються пальцятки різних обмоток, і конструкцій (Moore, 2018: 120). Партію цимбалів у п'ятій частині, «Лічилка» / «*Counting Rhyme*», дослідник асоціює із такими прикметниками як «крихкий» / *brittle* та «крижаний» / *icy* (Moore, 2018: 126). В примітці до партитури

зазначено, що виконавець має використовувати металеві палички / *bacchetta di metallo* протягом розділу. Атака паличками «металом по металу» / *metal-on-metal timbre* відповідає настрою твору. Також, Р. Мур вважає, що більшість виконавців у цьому творі застосовують палички від трикутника для конструювання металевих паличок<sup>34</sup> / *triangle beaters for metal mallets*, якими він сам двічі виконував цей твір (Moore, 2018: 126). Далі гра металевими паличками вводиться композитором у Дев'ятій частині, «Вальс для шарманки» / «*Waltz for Barrel Organ*». Їх мета у цій частині – втілювати ефект, подібний до звучання заводної музичної скриньки чи колісної ліри (Moore, 2018: 130). У десятій частині, «Казка» / «*Tale*», ефект далеких зірок (*effect of distant stars*) створювали скрипкові флажолети із відповідями цимбалів. В цій частині використовуються традиційні пальчатки. Однак, на думку Р. Мура, цей вибір є несподіваним, оскільки епізод звучить на *ppp*, чому більше пасує м'яка обмотка (Moore, 2018: 132). Далі композитор повертає гру металевими паличками, які мають зазвучати із напруженням зі «сталевим» звучанням удару металу по металу / “*steely*” *sound of metal-on-metal* (Moore, 2018: 132). Р. Мур зауважує, що при виконанні одинадцятої частини «Знову» / «*Again*» композитором знову вводяться металеві палички, які ускладнюють виконання хроматичних пасажів і втілюють тривогу. При живому виконанні композиції на думку автора, є вірогідність потрапляння паличок під струни (Moore, 2018: 134).

### 2.3.1 Виразальний потенціал додаткових інструментів в сольних мініатюрах П. Махайдика та К. де Грута

Окрім зміни обмоток та пальчаток на палички від інших інструментів у новітньому репертуарі використовується гра незвичними предметами, які не лише збагачують звуковий спектр, а й утілюють програмні задуми авторів. Прикладом цього можуть послужити твори «Телескоп мутанта» / «*Mutant*

<sup>34</sup> Подібні сконструйовані палички використовуються у творі «Фрагменти з Мікеланджело» / «*Michelangelo Fragments*» Дж. Перейри.

*Telescope*» (2012) для цимбалів соло К. де Грута, «Вода прощає» / «*Water Forgives*» для цимбалів соло (редакція 2005) П. Махайдика.

Композиція К. де Грута демонструє запозичення пальцяток іншого етнічного походження для гри на цимбалах. Твір спрямований на втілення образу мутанта, що постійно змінюється. У цьому випадку трансформація образу відбувається через зміну пальцяток (зокрема використання паличок від маримби). Натомість П. Махайдик втілює релігійну тематику за допомогою образу води (мисочка з водою), звучання церковних дзвонів (скляні келихи) та використання акустики храму.

У творі «Телескоп мутанта» / «*Mutant Telescope*» (2012) для цимбалів соло Крістофера де Грута замість традиційних використовуються пальцятки від китайських цимбалів яньцінь (*chinese yangqin mallets*) (Groot, 2012: 3). Вони суттєво відрізняються за конструкцією та матеріалом від пальцяток для цимбалів системи Шунди: дуже легкі, майже невагомні, виготовлені з бамбука, а на голівці мають прикріплений або приклеєний шар м'якого матеріалу. За звучанням їх можна порівняти з традиційними пальцятками з вовняною обмоткою, які іноді застосовують у ліричних творах для досягнення надзвичайно м'якого тембру та плавного звучання. Після цього композитор вводить гру пальцями / *strike with fingers* та паличками від маримби / *yarn-wrapped marimba mallets* (Groot, 2012: 3). Згодом вводяться традиційні пальцятки для цимбалів / *traditional cimbalom mallets – med* (з обмоткою середньої жорсткості), а потім – із жорсткою обмоткою / *traditional cimbalom mallets – hard*. Пізніше відбувається їх зміна на маримбові палички із м'якою голівкою / *rubber mallets (soft)* (Groot, 2012: 4–5) (Додаток В, Приклад 2.2). Також К. де Грут залучає широкий спектр пальцевих технік (нігтями та пучками), пізніше грою руками, і на завершення твору з'являються маримбові палички (Groot, 2012: 6–8).

Постійні темброві зміни у творі можна розглядати як музичний спосіб передати багатогранність «мутанта». Завдяки різним типам ударів, паличок і пальцяток композитор показує, що монстр може мати різні сторони та

обличчя: подекуди агресивний, подекуди делікатний, але постійно непередбачуваний. Зміна звучання стає музичною метафорою мінливої природи персонажа: слухач відчуває його раптовість і складність, немов спостерігає за істотою, що постійно трансформується. Кожен тембровий перехід відкриває новий аспект його «особистості», підкреслюючи динамічність і багатовимірність образу. Таким чином, варіативність інструментів не лише урізноманітнює музичну тканину, а й створює драматичну оптику для сприйняття мутанта як істоти, здатної постійно змінюватися.

У творі «Вода прощає» / «*Water Forgives*» для цимбалів соло П. Махайдик (редакція 2005)<sup>35</sup> застосовує гру за допомогою скляних келихів по струнах, що за звучанням нагадують флажолети і можуть асоціюватися зі звучанням церковних дзвонів у християнських ритуалах. У християнському віруванні прощення досягається через покаєння, і саме ця ідея відображається у музичному матеріалі. Звукообразі дзвонів, наслідування храмові акустиці служать для втілення атмосфери релігійного ритуалу. Перше виконання твору відбулося у стінах костелу, тому акустика храму безпосередньо впливала на звучання. До переліку способів звуковидобування П. Махайдик додає прийом, який виконується не на цимбалах: биття келихами у повітрі в завершенні мініатюри, які символізують прощення гріхів. Акустичний простір і обрані композитором прийоми втілюють духовний зміст твору (*Додаток В, Приклад 2.3*).

### **2.3.2 Принципи чергування медіаторів в сюїтах для цимбалів соло Дж. Перейри, Д. Лазарєва та Б. Рояї**

У циклічних творах важливу роль відіграє контраст між окремими частинами, який формується не лише завдяки зміні характеру й програмності,

<sup>35</sup> Вперше твір «Вода прощає» / «*Water Forgives*» прозвучав у Берліні 19 червня 2005 року у виконанні цимбалістки Еніко Гінзері (Machajdik, 2010). У процесі виконання було задіяно два кришталеві келихи, одну скляну чарку та залізну мисочку з водою. У редакції 2021 року цей інструментарій було вилучено (Machajdik, 2005, rev. 2021).

але й через оновлення тембрової палітри та виконавського інструментарію. Зміна предметів, обмоток і способів звуковидобування сприяє виокремленню частин циклу та підсилює їхню образну самотійність у межах єдиної драматургічної концепції. Прикладами цього можуть послужити Сюїта «Фрагменти з Мікеланджело» / «*Michelangelo Fragment's*» для цимбалів соло (2023) Дж. Перейри, Сюїта «Стани душі та тіла» для цимбалів соло (2023) Д. Лазарєва, «Дві піщинки, що викарбували образ у куточку моєї пам'яті» / «*Two sands engraved an Image in The Corner of my Memory*» для цимбалів соло, присвячених Ніколасу Толле (2022) Бахар Рояї.

Сюїта Дж. Перейри відображає величність образу майстра, захоплення його професіоналізмом і передає настрої, закладені в епіграфах. Це розкривається завдяки постійній зміні інструментів і виконавських технік. Наступні два твори яскраво демонструють зміну внутрішніх станів людини, які вона переживає в певні періоди життя. Розмаїття переживань і трансформація емоційного стану втілюється за рахунок варіювання пальчаток і паличок та використання додаткових предметів.

У «Двох піщинках, що викарбували образ у куточку моєї пам'яті» / «*Two sands engraved an Image in The Corner of my Memory*» для цимбалів соло (2022) Бахар Рояї, присвячених Ніколасу Толле, використовується електронний смичок (*E-Bow*) та палички, які було виготовлено на замовлення спеціально для твору Б. Рояї<sup>36</sup>, адже цимбаліст мав виконувати м'яке *tremolo* та рикошет однією паличкою. Оскільки твір було написано у співпраці із цимбалістом Н. Толле, ми будемо спиратися на відеозапис його виконання, адже є моменти, не зафіксовані у партитурі (Royace, 2022a). Твір можна поділити на чотири частини, які в партитурі розділені на чотири окремих листа. Вони віддзеркалюють програмний задум, який асоціюється із різними спогадами,

---

<sup>36</sup> В Сполучених Штатах Америки дуже багато майстрів, які виготовляють пальчатки для цимбалів. Н. Толле особисто замовив палички по своїм вимогам, для виконання необхідних технік в цьому творі. Це пальчатки, що використовуються для гри на цимбалах, які поширені в США, та називаються *Hammered dulcimer* (з особистої розмови з Н. Толле. Вони незвичні за конструкцією та нагадують молоточки від фортепіано, але ними зручно виконувати техніку рикошету, для чого цимбаліст і замовив подібну конструкцію (29.10.2025).

що маленькими піщинками ніби розлітаються у свідомості, періодично нагадуючи про себе.

Починається твір із того, що цимбаліст розміщує смичок (*E-Bow*) на струні, і він починає вібрувати і тягти педалі, в той час як виконавець грає *pizzicato* з легкими акцентами на *mp* (Royaee, 2022: 1). Пізніше він переходить на *tremolo*, серед якого деякі тони позначені як + над нотою, що означає притлумлення. Виконавець грає звичайною стороною голівки з обмоткою та б'є помічені тони за допомогою зворотної її сторони, виділяючи їх як окрему мелодію. Комбінація різних прийомів асоціюється із зануренням у спогади.

У другому спогаді усе безтурботне минає, і в музиці з'являється напруження завдяки активному *tremolo* в нижньому регістрі, після якого смичок (*E-Bow*) треба взагалі вимкнути і прибрати. Замість цього вводиться шкрябання струни дерев'яним предметом або деревком (*with wood*) (Royaee, 2022: 2). Н. Толле паралельно з паличками бере у руки гітарні медіатори гітарні, якими доволі різко шкрябає струни, чергуючи їх з *tremolo* та ударами зворотною стороною голівки палички. Ці прийоми у комбінації схожі на неприємні спогади, які так чи інакше можуть порушити внутрішню гармонію виру теплих моментів. Часи минули, але це різке, сухе і обривисте звучання повертає нас у миті, які, можливо, ми хотіли ніколи більше не згадувати.

На початку третього спогаду цимбаліст вмикає смичок (*E-Bow*), який тягне педаль, і супроводжує це звучання приглушеним *pizzicato*, що позначається + над нотою (Royaee, 2022: 3) (Додаток В, Приклад 2.4). Надалі виконавець грає стандартне *pizzicato* за допомогою нігтів, створюючи ефект спокою та затишшя. Можемо уявити перед собою образ пустелі й дюн, за якими ледве видніється далекий і примарний силует, з глибин минулого. Цей мрійливий образ поступово розсіюється, коли цимбаліст переходить на *tremolo*, до якого згодом має додаватися гра притлумлених тонів. На цимбалах цей прийом виконується зворотною стороною головки палички по струнах



інструмента, ударом по демпферу<sup>37</sup>, струнах за підставкою перед демпфером, що завершує доволі гучний удар в нижньому регістрі.

Четвертий спогад розпочинається шкрябанням медіаторами по струнах з обмоткою в комбінації з ударами по струнах біля демпфера (глушника), за підставкою, по демпферу, гра зворотною стороною голівок обох паличок, і доволі різке та напружене *tremolo*. Ця частина за звучанням дуже схожа на попередню, настрій так само похмурий і насторожений. Всі прийоми разом створюють доволі туманні образи в уяві, про емоційно навантажені дні, які точно залишають слід у душі кожної людини.

Фінальний спогад розпочинають чотири смичка (*E-Bow*), які виконавець вмикає і розташовує на струнах один за одним. Два з них він бере в руки і починає ними ніби терти струни, виконуючи *glissando* назустріч як один одному, так і в зворотному напрямку. Завершується твір тим, що цимбаліст переміщує два смичка, які тягнули педалі і рухає їх так само, назустріч одне одному. Поєднання смичків і їх вібрацій на струнах звучать доволі таємниче, особливо при зустрічному ковзанні. Частина уособлює і підсумовує шлях спогадів у душі людини, як завершення тривалої подорожі у світі ностальгії, подібно до піщинок, які вже розсипано до останньої, але вони все ще кружляють у підсвідомості.

У «Фрагментах Мікеланджело» / «*Michelangelo Fragments*» для цимбалів соло (2020)<sup>38</sup> Дж. Перейри композитор активно чергує цимбальні пальцятки та палички від інших ударних інструментів, інколи незвично сконструйовані. Кожна з частин, які називаються фрагментами, супроводжується епіграфом. За словами композитора фрагменти (тексти) – це «блукаючі думки та вирази емоцій Мікеланджело від нотаток до себе, від

<sup>37</sup> Деякі цимбалознавці вважають коректнішим використання терміну «глушник» (Баран, 2008: 61). Разом із тим, зарубіжні (Webster, 2013), а також інші українські дослідники звертаються до терміну «демпер» (*dampner*), в тому числі О. Незовибатько (1966: 9), І. Теуту (2014), а також використовують обидва як взаємозамінні (Теуту, 2014: 109).

<sup>38</sup> Окрему подяку композитор висловив перкусіоністу та цимбалісту Честеру Інгландеру, якому присвячено твір. В свою чергу він був не тільки першим виконавцем твору, але й допомагав у його створенні (Pereira, 2025).

мрійливих думок до пристрасних висловлювань, в поетичній формі» (Pereira, 2020). Оскільки окрім візуального мистецтва, Мікеланджело був ще й прекрасним письменником, Дж. Перейра хотів втілити ідею різних за настроєм частин і не пов'язаних між собою фрагментів, що створюють таємничу суміш матеріалу, яку пов'язує лише випадковість (Pereira, 2026). На думку Дж. Перейри, найбільш вдалим інструментом для втілення задуманого є цимбали з їхніми резонансними можливостями, широким діапазоном і виразною технікою гри (Pereira, 2026).

Першій частині відповідає Фрагмент 3 «Давид з пращею, а я з луком» / «*David with the sling and I with the bow*» (С.1501–2), що цілком логічним буде зіставити з найвідомішою скульптурою Мікеланджело – «Давидом». Вона репрезентує оголеного біблійського персонажа із пращею, що перекинута через його плече перед битвою з Голіафом. Всім відомо, що Давид переміг Голіафа, поваливши його на землю точним і прицільним пострілом з пращі прямо в чоло, не дивлячись на те, що Голіаф був краще озброєний. Певно, що композитор спеціально обирає образ Давида, як символ переможця і протиставляє дві зброї – пращі та лука, як дві конфліктуючі сили. Лук уособлює точність і стабільність, а праща – простота і міць. Образи втілюються за рахунок контрасту тембрів і прийомів, а різкі зміни між регістрами підкреслюють образ боротьби. Для виконання цієї частини композитор обирає гру за допомогою цимбальних пальчаток обмотки середньої жорсткості / *medium mallets* (Pereira, 2020:1). Їх чергування із ударами пальцями уособлює боротьбу лука й пращі.

Другій частині відповідає Фрагмент 7 «Солодка оселя в пеклі» / «*A sweet dwelling-place in hell*.» (1503–4). Епіграф має філософський контекст, адже справжня оселя – це там де людина відчуває себе добре, в гармонії із собою та оточуючим світом. Вона стає простором втрати, де людина ніби мешкає, але водночас відчуває відчуження, самотність і блукання без сенсу та любові. Образ солодкої оселі Дж. Перейра зображає м'яким *legato* та співзвучною мелодією, а пекло з'являється різко, динамічними контрастами та раптовими

фактурними змінами. Це ніби протиріччя людини, яка коливається між ілюзією спокою та бурею всередині душі. Виконується друга частина пальцятками з обмоткою середньої м'якості / *med. soft mallets*, і не змінює їх до кінця всієї частини (Pereira, 2020: 3). В інтерпретуванні Ч. Інгландера (прем'єрній *YouTube* версії) пальцятки залишаються ті ж самі, які він використовував і для першої частини.

Третю частину циклу відкриває епіграф: «Лихоманка, боки, болі пошесті, язви, очі та зуби» / «*Fevers, flanks, pains, plagues, eyes and teeth.*» (дата невідома). Цей текст можна співвідносити з інтересом Мікеланджело до анатомії людського тіла. Як свідчить його біограф Асканіо Кондіві, саме в лікарні при монастирі *Santo Spirito* у Флоренції він отримав доступ до тіл і проводив анатомічні дослідження, що згодом позначилося на винятковій точності зображення людської тілесності у його творчості (Augustinian Community of Florence, 2026). У цьому контексті доречно провести паралель із музичним мистецтвом. Так, Гектор Берліоз у «Фантастичній симфонії» оп. 14 (1830–1832), у фінальній частині «Сон у ніч шабашу», відтворює стукіт кісток і танець скелетів за допомогою гри деревцем (*col legno*) по струнах скрипок та альтів. Подібний прийом звуконаслідування застосовує й Джозеф Перейра, імітуючи стукіт в цій частині. Виконуватися частина має дерев'яними цимбальними пальцятками (тобто без обмотування) / *wooden mallets* (Pereira, 2020: 8).

Епіграфом до четвертої частини служить Фрагмент 18 «Тому любов стомлює мене, коли перемога виявляється не кращою за ворога» / «*Therefore love wearies me when victory turns out no better than an enemy*» (с. 1520–25) (Pereira, 2020: 12). Любов, яка стомлює, – це не про невиправданість очікувань і руйнування мрій, які покладалися на справжні почуття. Композитор поступово вводить різні ефекти, які відтворюють відчуття руйнування, зокрема «ефект розбитого скла», що символізує втрату почуттів і марність боротьби за кохання. Розпочинається частина із гри маримбовими паличками середньої жорсткості / *marimba mallets (medium)*, надалі композитор вводить

гру зворотною стороною паличок від маримби та позначає це як гру ротангом<sup>39</sup> / *rattan (back to mallets)*, чергуючи їх між собою (Pereira, 2020: 8). Пізніше у частині вводиться прийом «як уламки скла» / *like shards of glass*, який виконується на різних ділянках підставки, із уточненням напрямку руху, і якою рукою (Pereira, 2020: 10) (Додаток В, Приклад 2. 5). Він створює ефект емоційного сплеску та виру, що розбивається.

П'яту частину циклу відкриває фрагмент 26 «Неможливо посправжньому любити того, кого не бачиш» / *«There's no real loving someone you can't see»* (1524–1526). Тут виникає паралель із творчим процесом Мікеланджело як скульптора, який «бачив руками», адже його мистецтво полягало у вивільненні образу з каменю, як тактильне відчуття ще невидимої форми. Якщо об'єкт неможливо побачити, то залишається лише відчувати. Реалізація програми відбувається через відмову від будь-якого посередника між виконавцем і цимбалами і максимальне тактильне їх зближення. Виконання цієї частини передбачає використання лише рук, а саме пальців, нігтів, пучок пальців та долонь. Тим самим композитор акцентує на тактильності як єдиному можливому способі взаємодії з тим, що недосяжне для зору (Додаток В, Приклад 2. 6). Таким чином, музичний жест у даній частині можна інтерпретувати як алюзію на скульптурну практику митця, де створення обличчя, якого неможливо бачити, стає актом любові й пізнання через дотик. У такій інтерпретації ідея епіграфа отримує багаторівневе музично-метафоричне втілення у безпосередньому фізичному контакті виконавця з інструментом.

Фінальній частині відповідає Фрагмент 35 «Ніхто не володіє цим у повноті, доки не дійде до межі мистецтва й власного життя» / *«Nobody has the whole of it before he reaches the limit of art and his life»* (до 1547). Мікеланджело був видатним митцем Епохи Відродження, який досяг неосяжних висот у мистецтві й житті, став символом професіоналізму, універсалізму та

<sup>39</sup> Палички роблять зі спеціального матеріалу, що має назву ротанг, а саме з лози або штучної або натуральної. З ротангу виготовляють меблі, кошики, декор і палички для гри на маримбі. (RattWood Garden Furniture, 2025).

досконалості в одній людині. Програмний задум фіналу втілюється через поєднання всіх прийомів та предметів, які використовувалися протягом усіх шести частин, що уособлює догнення максимуму виконавської майстерності. Розпочинають фінал цимбальні пальцятки із середньою обмоткою, пізніше композитор вводить шкрябання паличкою від трикутника / *scrape with triangle beater* (Pereira, 2020: 15) (Додаток В, Приклад 2. 7). В інтерпретації Ч. Інгландера – це металевий стрижень (з палички від трикутника), а держак – стандартний цимбальний. Далі вводяться палички від маримби, які до завершення мають чергуватися із пальцятками, інколи їх перериває *glissandi* пальцями. Маримбові палички зумовлюють більш наповнене та гучне озвучування усіх струн бунтів. Розмаїття технік та зміни предметів дозволяє продемонструвати віртуозність, професіоналізм виконавця, тим самим підтверджуючи ідею універсалізму, яку уособлює в собі одна постать.

Відродження інтересу до цимбалів серед харківських композиторів позначилося появою нових творів для цього інструмента. Серед них – низка перекладень, в тому числі Диптих<sup>40</sup> для цимбалів і струнного оркестру (2019) В. Богатирьова, Дві концертні п'єси для домри з оркестром – «Протяжна» та «Весела» – авторська транскрипція для цимбалів і фортепіано (2023) Б. Міхеєва. Поряд із освоєнням вже існуючого репертуару композитори звертаються також до написання оригінальних композицій для цимбалів, серед яких – «Анданте і Престо» для цимбалів з фортепіано (2016) В. Солодовнікова. Це продовжило традиції кінця ХХ та початку ХХІ століття, коли композитори плідно співпрацювали із класом цимбалів на чолі з фундаторкою харківської цимбальної школи О. Костенко.

У Сюїті для цимбалів соло «Стани душі та тіла» (2023) харківського композитора Данила Лазарева використовуються різні прийоми з розширеного

---

<sup>40</sup> Перша версія твору складалася із двох окремих творів «Фанданго» і «Ноктюрну» для гітари з фортепіано (2017) В. Богатирьова. Пізніше матеріал був перероблений композитором, в результаті чого було сформовано диптих для цимбалів і струнного оркестру (2019), згодом з'явився і клавір за особистим проханням цимбаліста М. Кужби, також у 2019 році. Фінальна редакція композиції відбулась у 2023 році, зокрема партії для цимбалів А. Ауловою (з особистого спілкування з Володимиром Богатирьовим, 11 червня 2026 року).

цимбального арсеналу: активне чергування різного типу пальчаток (із щільною обмоткою, із вільною обмоткою) та інших паличок (від оркестрових дзвіночків) і використання гітарного слайдера / *guitar slide (glass rode)*, а також preparato за допомогою ціпків та фольги.

Ідея звернутися до написання твору для цимбалів з'явилася тому, що цей інструмент подобався композитору ще з дитинства своєю автентичністю, унікальністю і схожістю його тембру зі східними інструментами (Лазарєв, 2023 а). Композитор звертається до додекафонії, що у свою чергу відсилає до досвіду Пітера Етвоша та Дьордя Куртага. З погляду розширених технік, сюїта Д. Лазарєва демонструє зв'язок із прийомами гри, які вже застосовувались раніше у творі Дж. Перейри.

Сюїта написана у вигляді чотиричастинного циклу, організованого за принципом контрасту. Програма сюїти пов'язана з ідеєю душі та її взаємозв'язку з тілесністю, чому відповідає назва «Стани душі та тіла». За Аристотелем, згідно з трактатом «Про душу», душа – це свідомство завершеності тіла, і не може існувати сама по собі: «Звідси справедлива думка, що душа не може бути без тіла, а вона не є тілом; це не тіло, а щось відносно тіла. Тому вона в тілі, і тілі певного роду» (On the Soul by Aristotle, 350 B.C.E: Book II, Part 2), у той час як для Д. Лазарєва душа є первопричиною думки і життя (Лазарєв, 2023 b: 2).

Кожна з частин дійсно може асоціюватися з різноманітними станами душі й тіла. Музика першої частини втілює спочатку лірико-медитативний, а згодом – схвильовано-напружений душевний стани, яким відповідає назва цієї частини – «Роздуми». Друга частина, «Рухи», контрастує першій та асоціюється з образами руху, неначе людина перебуває в нескінченній гонитві. Третя частина, «Питання», сповнена загадковості й невизначеності, лірико-медитативного характеру. У свою чергу, «Мінливість» фіналу розкривається в контрастах станів, змінності музичного руху.

Перша частина, «Роздуми», написана у тричастинній репризній формі з варійованою репризою. Вона побудована за принципами додекафонної

техніки, із двоколіїним<sup>41</sup> поліфонічним викладом серії. У першій частині виклад прими ( $P_c$ ) починається із *tremolo* у верхньому голосі, у той час як інверсія ( $I_c$ ) в нижньому голосі відкривається ударом фаланги великого пальця по струнах бунта, тим самим композитор виділяє дві окремих серійних форми. Артикуляційні прийоми являють собою чергування *staccato* та *tenuto*. Виконується перша частина пальцятками з вільною обмоткою, гра якими має свої темброві особливості: більш камерне звучання, що огортає й зачаровує м'якістю і легкістю та відповідає заявленому композитором стану роздумів.

Друга частина, «Рухи», написана у контрастній двочастинній формі. За функцією у циклі вона наближується до скерцо. Їй притаманні швидкий темп, гострота ритміки, строкатість музичної тканини. У другій частині бачимо два нових прийоми. По-перше, вона має гратися пальцятками зі щільною обмоткою, а по-друге, композитор залучає препарування за допомогою ланцюжків, про що свідчить позначення *chain* на початку частини. Необхідним є використання двох довгих металевих ланцюжків, що чіпляються вгорі за найвищі підставки інструмента та повинні охоплювати весь діапазон цимбалів. Після завершення частини ланцюжки відчіпляються.

Третя частина, «Питання» (*Andantino*), написана у тричастинній репризній формі, вона виконує роль ліричного інтермецо, помітно контрастуючи з першою та другою частинами за настроєм, темпом і тембровим різнобарв'ям. У ній відбувається постійне чергування гри пальцятками з вільною обмоткою та пластиковими паличками від оркестрових дзвіночків. Відкривається частина одразу новим прийомом гри: пальцятками з вільною обмоткою, що можна розглядати як аналог приглушення звуку, подібно до використання сурдини. Тембр цимбалів перетворюється на «синтетичний», «іграшковий», схожий на той, що досягається грою з підкладанням тканини. Власне, у початковій версії Сюїти дійсно використовувалась тканина, яка згодом була замінена композитором через

<sup>41</sup> Це одночасне проведення двох форм серії. Не плутати із «двоголосним», коли тони однієї серійної форми розподіляються між двома голосами.

виконавські труднощі. Пізніше композитор вводить пластикові палички від оркестрових дзвіночків, що втілюють звучання більш чітко і виразно, на відміну від гри паличками із м'якою обмоткою. Крім використання різних пальчаток, у цій частині вводиться цілий спектр прийомів розширеної техніки гри – це *glissando* нігтем вздовж струн бунта з обмоткою, *glissando* за допомогою удару пальчаткою по струні та ведення гітарного слайдера / *guitar slide* за стрілкою по бунту струн, гра *pizzicato*.

Четверта частина, «Мінливості», написана у формі рондо з ознаками тричастинності та втілює ідею постійної зміни настроїв, швидкоплинності руху; вона містить п'ять внутрішніх контрастів. Виконується вона пальчатками з вільною обмоткою, а також між струнами прокладається фольга (спеціальне позначення *foil*), яка лежить там протягом усього твору і вібрує при звуковидобуванні. Завдяки фользі звук стає чарівним, повітряним та мрійливим, мінливим, наче шелест вітру, що постійно змінює напрям. У цій частині використовуються також гра флажолетами, гра з одночасним глушінням струн бунта пальчаткою, *pizzicato*, гра звичайним ударом.

Отже протиставлення душевних і тілесних станів в Сюїті Д. Лазарева можна зрозуміти як втілення двох протилежних інтенцій, що визначають буття людини. «Душа» – раціональне, емоційне, духовне; «тіло» – приземлене та конкретне, пов'язане з дією та рухом. Вияв раціонального можна вбачати в закономірностях додекафонії (що задіяна у всіх частинах), а тілесного – у самому тембрі цимбалів, у красі і розмаїтті звучання та прийомів гри. За таким принципом, першу і третю частини можна розглядати як відтворення проявів духовного і певних душевних станів, а другу й четверту сприймати як різні виміри станів тіла.

### **2.3.3. Сучасні експерименти з інструментарієм в репертуарі дуету *Lamnth* 2023–2024 років**

Використання паличок від інших інструментів, різних варіантів обмоток пальчаток, побутових предметів, смичків і медіаторів дедалі частіше



впроваджується композиторами в новітній репертуар. Найважливішою складовою у його створенні є безпосередня співпраця виконавців із композиторами, що дозволяє разом втілювати творчі задуми, шукати й досягати потрібного звучання. Не менш важливим є й те, що виконавець завжди може оцінити «життєздатність» чи, навпаки, «невиконуваність» запропонованих прийомів, доцільність використання певних предметів та загалом їхній художній сенс. Спираючись на власний виконавський досвід, можемо зауважити, що найкращі рішення і звучання створюються спільним шляхом апробацій, живих або відео-зустрічей з композитором. Це допомагає краще зрозуміти мету прийому та разом винайти шлях до її реалізації. Прикладом такої співпраці, є дует скрипальки (Ліліт Хартунян<sup>42</sup>) та цимбаліста (Ніколаса Толле<sup>43</sup>) під назвою «*Lamnth*», заснований у 2023 році (Lamnth, 2025) із метою створення нового репертуару для скрипки та цимбалів. Ідея створення ансамблю виникла, коли Ніколас і Ліліт грали у складі «*Ludovico Ensemble*», який не має фіксованого складу інструментів та виступає у різних тембрових варіантах, в залежності від репертуару (з особистого спілкування з Ніколасом Толле, 4 травня 2025 року). Н. Толле каже, що йому здалося цікавим поєднати соло та дуети Дьордя Куртага з творами для цих інструментів місцевого композитора М. Солкінда-Перла, чий твір «Лінії та сліди бажання» / «*Lines and traces of desire*» для скрипки та цимбалів (2022) був написаний спеціально для цього концерту. Перша версія твору значно відрізнялася від того, що вийшло згодом, особливо це стосується розширених технік гри на цимбалах. Процес роботи над композицією, разом із тим,

<sup>42</sup> Ліліт Хартунян – американська скрипалька, діяльність якої зосереджена на виконанні сучасної академічної музики. Володарка першої премії конкурсу *Black House Collective New Music Soloist Competition* (2021), вона активно виступає як солістка й ансамблістка, а також у рамках освітніх програм провідних мистецьких закладів. Її виконавський стиль характеризується як «блискуче рапсодійний» (Hartunian, 2016 – 2020). Л. Хартунян активно співпрацює з композиторами сучасності, є учасницею численних фестивалів нової музики та має записи на лейблах. Її діяльність охоплює також кураторські проекти в Музеї образотворчих мистецтв Бостона та низку інноваційних аудіо- й відео ініціатив (Hartunian, 2016-2020).

<sup>43</sup> Ніколас Толле – провідний американський цимбаліст, інтерпретатор нової цимбальної музики (Tolle, 2025). Здобув премію III ступеня на Міжнародному цимбальному конкурсі у Будапештському музичному центрі (2019), вже дванадцять відвідує Люцернський фестиваль. Виступає з оркестрами у якості соліста, також активно виступає з *International Contemporary Ensemble and Ensemble Signal* та з *Talea Ensemble* (Tolle, 2025). Толле співпрацює із багатьма композиторами, замовляє твори для цимбалів, адже він прагне розширювати репертуар інструмента вивчаючи гру на ньому (Tolle, 2025).

виявився надзвичайно захопливим, що і стало стимулом для подальшої співпраці (з особистого спілкування з Ніколасом Толле, 4 травня 2025 року). Також учасники дуету зазначають, що їхній продуманий і практичний підхід до взаємодії з композиторами виявився доволі плідним (Lamnth, 2025).

Основою творчого проекту є замовлення та виконання нових творів, написаних спеціально для їхнього дуету, в рамках *LamnthLab* – відкритого конкурсу для композиторів, а також тематичного концертного проєкту *Jack-o-Lamnthern Spooktacular*. Важливим етапом у діяльності дуету стала робота над твором «*Lines and Traces of Desire*» Міші Солкінда-Перла, який увійшов до альбому, презентованого у 2025 році. Дуєт також був резидентом провідних музичних інституцій США, серед яких *Avaloch Farm Music Institute*, *Boston Conservatory at Berklee* та *New England Conservatory*.

Результатом співпраці стала низка творів, що увійшли до концертних програм дуету. Для цих композицій характерне використання розширених виконавських технік, нетрадиційних способів звуковидобування та додаткових предметів і елементів інших інструментів. Кожен твір має власну програмну концепцію, у якій через специфіку тембрових і шумових ефектів втілюються емоційні стани, образи та процеси трансформації.

В 2023–2024 роках *Lamnth* зробили серію відеозаписів, в яку увійшли твори «Лінії та сліди бажання» / «*Lines and traces of desire*» для скрипки та цимбалів (2022) М. Солкінд-Перла<sup>44</sup>, «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / «*Two sands engraved an image in the corner of my memory*» для цимбалів соло (2022) Б. Рояї, «Суцвіття» / «*Inflorescence*» для скрипки та цимбалів (2023) М. Епштейн, «Поріг нашого тендітного тіла» / «*Threshold of our fragile body*» для скрипки та цимбалів (2023) Д. Копленд, «Відлуння і порожні форми» / «*Echoes and empty shapes*» для скрипки та цимбалів (2023) Еш (Ерін) Грем, «Риба» / «*Fish*» для скрипки та цимбалів

---

<sup>44</sup> Міша Солкінд-Перл – асистент професора композиції та основних досліджень у Бостонській консерваторії Берклі (Salkin-Pearl, 2022b). М. Солкінд-Перл є постійним композитором Ludovico Ensemble. Твір «*Lines and traces of desire*» був замовлений Ludovico Ensemble, як супровідний твір до «Восьми дуєтів» Дьордя Куртага для цимбалів та скрипки ор. 4 (Salkin-Pearl, 2022a)

(2024) Г. Шаріатзадєн, «Біль» / «SAAR» для скрипки та цимбалів (2024) Н. Ширі.

У «Суцвітті» / «*Inflorescence*» для скрипки та цимбалів (2023) М. Епштейн<sup>45</sup> використовуються різні типи пальцяток, що позначаються як *mallets*, та їх обмотки, а також палички від ударних інструментів. Оскільки програмою твору є образ квітів, що поступово в'януть, кожен предмет підкреслює зміну стану, в якому вони перебувають. В нотному тексті доволі мало композиторських позначок стосовно чергування інструментів (предметів), чому контрастує його виконавська інтерпретація дуєтом *Lamnth*<sup>46</sup>. Подекуди обрані знаряддя для гри цілком не співпадають із композиторськими вказівками (особливо в партії цимбаліста Н. Толле).

Уточнюючі програмні ремарки передують лише декільком частинам і насамперед пов'язані із їх програмним задумом, якому відповідає зміна медіаторів (Epstein, 2023: 1–3).

Вступу та частині А авторської партитури передує ремарка «пишний, як буйний розквіт квітів» / *lush, like an overgrowth of flowers* (Epstein, 2023: 1), що побуджує до пошуку наповненого звучання. Примітки щодо предмету, яким має грати цимбаліст, відсутні. Певно, що «розквіт квітів» відбувається швидко, яскраво і зачаровує, для того, щоб втілити цей образ, треба використовувати предмет, яким можна грати *glissandi* по всіх струнах обраних бунтів. На нашу думку, добре підійшли б гітарні (чи домрові) медіатори, нігті або зворотна сторона паличок (палички) від маримби (*rattan*).

Наступна частина (В) супроводжується вказівкою «грати цимбальними пальцятками» (*take dulcimer*<sup>47</sup> *mallets*). Пізніше композиторка вводить прийом

<sup>45</sup> Марті Епштейн (25 листопада 1959) – викладачка та піаністка, професорка композиції в музичному коледжі Берклі, викладає композицію, гармонію і контрапункт з 1991 року (Epstein, 1990-2025). Також М. Епштейн викладачка Бостонської консерваторії, є стипендіаткою 2020 року Фонду Гуггенхайма в галузі музичної композиції «Guggenheim Fellow in Music Composition» (Epstein, 1990-2025). Марті грає на підготовленому фортепіано у дуєті з гітаристом Д. Тронзо. Вона почала вивчати композицію ще у 1977 році в Університеті Небраски. Згодом отримала ступені в Університеті Колорадо та Бостонському університеті (Epstein, 1990-2025).

<sup>46</sup> М. Епштейн присвячує твір дуєту *Lamnth*, зазначаючи, що твір було «написано з любов'ю та повагою» / *written with love and respect* (Epstein, 2023: титульна сторінка писана партитура).

<sup>47</sup> Зарубіжні композитори використовують позначення цимбалів системи Шунди як «*dulcimer*» чи «*cimbalom*», що є взаємозамінними у їх розумінні.

рикошету (*ricochet*), з подальшою відміною (*stop ricochet*) (Epstein, 2023: 3–4). Примітка щодо гри пальцятками із м'якою обмоткою, які має взяти виконавець (*take soft mallets*), відповідає частинам *C* та *D* (Epstein, 2023: 5–7). Передостання частина (*E*) має ремарку «мертвий удар» (або «глухий удар») / *dead stroke*<sup>48</sup>, що символізує неминучість подальших подій. Музика ніби починає завмирати короткими і тихими фразами. Частина виконується із притлумленням струн, одразу після відтворення (*mute immediately after playing*). Приглушення на цимбалах зазвичай здійснюється за допомогою напіввідкритої педалі і позначається як (*1/2 ped.*). В паралель композиторка вводить *pizzicato* в партії скрипки із зупинкою резонування струн (Epstein, 2023: 8). Останній частині (*F*) відповідає слово «потойбічно» / *otherworldly*, що асоціюється з образом поступово в'янутих квітів. Фінальна частина для них є крапкою безповоротності, адже, після осипання пелюсток та зів'янення стебелів, настає період вмирання, засихання, і переходу у «потойбічний світ». Цьому відповідає гра паличкою від ксилофону (*super ball mallet*), яка втілює своїм нетрадиційним звучанням процес переходу. Прийом має виконуватись достатньо гучно, достатньо для того, щоб активувати звук за допомогою палички від ксилофона / *loud enough to activate sound, but no louder* (Epstein, 2023: 8–9) (Додаток В, Приклад 2. 8).

Виконавський текст Ніколаса Толле (у складі дуету *Lamnth*), відрізняється від партитури не тільки обраними інструментами, але й нумерацією частин, які не співпадають із композиторськими. У М. Епштейн частини позначенні літерами, тоді як у версії дуету<sup>49</sup> – цифрами. Вступ композиторської партитури відповідає першій частині Н. Толле, розділ *A* – другий, *B* – третій, *C* – четвертий, *D* – п'ятій, *E* – шостій та *F* – останній.

Для першої частини Н. Толле обирає два маленьких гребінця, якими добре виходить відтворювати образ «буйного розквіту квітів», завдяки

<sup>48</sup> Мертвий удар / *dead stroke*, це – техніка гри на ударних інструментах, яка передбачає виконання паличкою із притисканням до поверхні інструмента (зазвичай на маримбі). Побідний удар створює дуже короткий (мертвий) звук.

<sup>49</sup> Виконавська версія твору доступна за посиланням <https://youtu.be/lmV4Y-TsPbk?si=6Bcdi8YCaonP3WqQ>

можливості зачіпати усі струни бунтів: це ніби пелюстки, що одна за одною розкриваються, квітнуть і заворожують своїм ароматом. В другій частині цимбаліст вводить цікаве поєднання цимбальної пальцятки в правій руці, та палички від малого барабану – у лівій. Завдяки цьому вдається досягти яскравого тембрового контрасту. Повний та гострий звук традиційної пальцятки (який ніби пронизує ніжне і стурбоване *legato* скрипки) чергується із приглушеним і тихим звучанням палички від малого барабану. Останнє нагадує гру флажолетів, що помітно контрастують не тільки із скрипкою, але й між собою, утворюючи ніби три окремі лінії. З точки зору програмного задуму ця частина уособлює прийняття квітами їх неминучої участі, як перший етап відходу у потойбіч.

В третій частині цимбаліст грає паличками від малого барабану, відштовхуючись від необхідності виконання рикошету. Для цієї мети вони дійсно доцільніші, аніж традиційні цимбальні пальцятки, тому вибір цілком логічний. Пізніше, коли рикошет відмінюється, цимбаліст перевертає палички, і починає грати м'якою частиною, в той час як скрипалька починає вести паличкою як смичком. Контрастне, незвичне рикошетування із паузами між звуками ніби передає ритм важкого і переривчастого дихання, тим самим змушуючи порівнювати квіти із фізіологією людини. Квіти тільки не цвіли, але із появою перших натяків на в'янення вже почався зворотній відлік.

Четверту частину цимбаліст грає за допомогою смичків *EBow*, що звучить неймовірно жалісно і проникливо, ніби приховане гнітюче ниття. П'яту частину в Н. Толле виконує відповідно до композиторських ремарок, тобто цимбальними пальцятками із м'якою обмоткою. Ця частина ніби змальовує красу квітів, яка, попри неминучий процес вмирання, все одно чарують своєю неповторністю, вже зраненою, але ще не до кінця загубленою.

В шостій частині в партії скрипки панує *pizzicato*. Через відсутність уточнення щодо предмету гри і прийому у цимбалів Н. Толле дублює скрипкове *pizzicato*, що створює зачаровуючий ефект. Все затихає, ніби у

спогляданні за тим, як квіти вже остаточно в'януть, частково осипавшись. Це створює образ зловісного затишшя перед переходом у потойбіч.

Остання фінальна частина виконується прийомом горизонтального *glissando* за допомогою палички *super ball mallet*<sup>50</sup>, як і вказано в партитурі. Виконавець тримає паличку у правій руці та грає *glissando* по струнах з обмоткою. Завдяки тому, що кулька на кінці палички гумова та м'яка, виникає незвичний ефект «звукового плачу» (*wailing sound effects*), викликаючи асоціації із флейтою-рогом з кедрового дерева<sup>51</sup>. Цей прийом ніби символізує крик про допомогу, якої вже не буде, адже остання пелюстка впала і назавжди перейшла у потойбічний світ застиглої краси.

Твір «Відлуння і порожні форми» / «*Echoes and empty shapes*» для скрипки та цимбалів (2023) Еш (Ерін) Грем<sup>52</sup> було створено під впливом фільму «2001: Космічна одіссея» / «*2001: A Space Odyssey*» Стенлі Кубрика, знятого за романом Артура Кларка (mifalco, 2010). Композитор прагне показати, як само цензура та обмеженість впливають на буденну комунікацію, а також як виявляти себе через «клаустрофобічні обмежені засоби» (Lamnth, 2024). Метою твору є музичне втілення розриву між зовнішнім та внутрішнім світом (Lamnth, 2024). Твір дозволяє слухачеві відчувати напруження і внутрішній конфлікт, подібно до обмежених можливостей *HAL 9000*<sup>53</sup> у кінострічці. На нашу думку, його можна також сприймати як рефлексію на «*Atmosphères*» Д. Лігеті (1961), які були використані в ролі саундтреку кінофільму. За словами Пола Гріффітса, це композиція «звуків і шарів звуків, партитура переносить в оркестрову площину електронний спосіб мислення» (Griffiths, 2026). Так само і Е. Грем створює нові відчуття звукового простору та об'єму звучання. В партитурі композитор зазначає, що виконавці можуть

<sup>50</sup> Палички створюють унікальний ефект тертя на литаврах, тарілках, гонгу і на майже кожному ударному інструменті (Steve Weiss Music).

<sup>51</sup> Флейта-ріг з кедрового дерева в стилі корінних американців має стрій F, F#, G та Am (Nyrah Soul, 2026).

<sup>52</sup> Ерін Грем – композитор, виконавець сучасної музики та педагог, пізніше змінила псевдонім на Еш Грем – *Ash (Erin) Graham* і задекларувала себе як небірнарна особистість. Наразі є аспірантом з класу композиції та доцентом Університету Сан-Дієго (Graham, 2024).

<sup>53</sup> *HAL 9000* найрозумніший бортовий комп'ютер, із вбудованим штучним інтелектом. Він повністю керує всіма системами космічного корабля «*Discovery One*».

собі дозволяти метричну та експресивну свободу у своїх сольних частинах, а у фінальних частинах дисонувати в дуєті (Graham, 2023: 2). Через обмеженість звуковисотного складу динаміка та артикуляція твору мають бути перебільшеними (Graham, 2023: 2).

Перша частина – «Роз'єднання» / «*Disconnect*» – створює відчуття перебування в іншому вимірі, не на Землі, а в космосі, якщо проводити паралель із фільмом. Завдяки тому, що цимбали та скрипка звучать майже в унісон, але постійно не співпадають в часі, тим самим створюють ефект штучності. Протягом усієї частини цимбаліст грає за допомогою двох медіаторів, в той час як скрипка грає за допомогою *pizzicato*.

В другій частині – «Непокоїти» / «*Disturb*» – відбуваються постійні різкі динамічні сплески, які чергуються між скрипкою та цимбалами. Звучить вона дуже стурбовано, з різким акцентуванням наприкінці фраз, ніби *HAL* намагається комунікувати із людьми, але діалог постійно переривається і не налагоджується на звичному для людей рівні. Спочатку цимбаліст грає *pizzicato* нігтями, пізніше – цимбальними пальцятками із замшевою підмоткою (поверх щільно намотаної нитки) / *with beaters* (Graham, 2023: 5). Гра із замшею звучить наче стилізація старовинної музики, що ніби протиставляє образ людини, втілений в партії цимбалів, штучному інтелекту, якому відповідає скрипка та її різкі й гучні репліки.

Третя частина – «Безтілесний» / «*Disembody*» – певно має зображати дистанцію, яка існує між комп'ютером та людиною, адже *HAL* не має фізичного тіла, лише керує системами, і через це виникає дистанціювання від людей, людських почуттів. Звучать постійні переклички між інструментами, як перегукування на відкритому просторі, що відтворює звукообраз Космосу. Н. Толле (цимбаліст) для цієї частини використовує цимбальні пальцятки із замшевою обмоткою (без нитки під нею), що звучить доволі різко / *brutal*, наче зовсім без намотування.

Четверта частина – «Відречення» / «*Disavow*» – звучить досить тривожно, вороже і хаотично. Завдяки напруженим дисонансам і перерваним

фразам постає образ комп'ютера, логіка якого вступає конфлікт з людськими емоціями і приводить до відчуження. Цимбаліст, як і в минулій частині продовжує гру паличками із замшевою обмоткою, що звучить доволі різко, що відповідає ідеї неможливості налагодити комунікацію.

П'ята частина – «Роззброювати» / «*Disarm*» – зображає Хела, розгубленого і втрачаючого контроль, що веде до його повного роззброєння. Звучить частина досить жалісно і самотньо, адже як ми припускали до цього, що цимбали уособлюють образ людини, а скрипка – Хела. Певно тому композитор залишає в цій частині *solo* скрипки, тим самим підтверджуючи напругу і перевагу людей над машиною.

Шоста частина – «Відстань» / «*Distance*» – демонструє не лише фізичну дистанцію, коли Хел знаходиться у відсіку, а екіпаж (тобто люди) у капсулі. Частина пронизана емоційною ізоляцією та самотністю, що викликає певне напруження. Н. Толле грає цю частину *solo*, використовуючи палички від малого барабану / *with drumstick*, та вільне нерівномірне *tremolo* паличкою від литавр / *loose uneven buzz roll* (Graham, 2023: 12) (Додаток В, Приклад 2. 9). Він комбінує м'яку частину із намотуванням та жорстку, що утворює дві окремі лінії і поєднання тембрів, як загострена проблема відстані між людьми та роботом. В результаті виникає контраст між м'якістю, що асоціюється із людським началом та жорсткістю, якій відповідає образ машини.

Сьома частина – «Зневага» / «*Disdain*» – яскраво втілює зневагу машин над людьми, які ніби відчують свої інтелектуальні переваги. При цьому в музиці відчутна обмеженість їх дій, в порівнянні із людьми, які здатні глибоко відчувати і мислити, а не тільки слідувати встановленим послідовностям і схемам. Скрипці властиві більш холодні та механістичні репліки у верхньому регістрі, в той час як в партії цимбалів панує нижній тембр. Спочатку цимбаліст грає пальцятками із замшевою обмоткою, а пізніше він пальцятку із замшею – для правої, а паличку від барабану – для лівої руки.

Восьма частина – «Зникнути» / «*Disappear*» – відповідає події вимкнення *HAL* і поступового вмирання його свідомості. На початку і



впродовж частини в партії цимбалів відтворюються поодинокі звуком, які перекликаються із тихим *pizzicato* у скрипки, ніби імітуючи сигнал, який то з'являється, то зникає. Це нагадує дзвінок будильника чи тривоги на Космічному кораблі. Н. Толле впродовж усієї частини грає жорсткою стороною паличок від барабанів, ніби декларуючи перевагу людей над комп'ютером. Наприкінці, коли звук повністю згасає, цимбаліст виконує останні звуки м'якою стороною палички від барабану (правою рукою), тим самим підтверджуючи неминучість зникнення штучного інтелекту в житті людини.

Остання дев'ята частина – «Роз'єднувати» / «*Dissociate*» – заркіплює остаточну ізоляцію *HAL* від людської логіки та безпосередньо від людей. Першим розпочинає частину цимбаліст, одразу звуками «тривоги» за допомогою паличок від барабану, періодично перевертаючи паличку лише в правій руці, що дозволяє йому грати м'якою стороною. Партія скрипки приєднується і звучить далеким нагадуванням про себе (окремі *pizzicato* та короткі репліки). Наприкінці партія цимбалів виконується виключно *pizzicato* нігтями обох рук. Все затихає, зникає і розсіюється.

У творі «Поріг нашого тендітного тіла» / «*Threshold of our fragile body*» (2023) Дарсі Коупленд<sup>54</sup> глибокий програмний сенс, який втілюється завдяки зміні інструментів та прийомів гри. Д. Коупленд вважає, що перебувати у місці «на порозі», тобто у місці одночасного завершення та початку, «означає бути посередині, у межевому (лімінальному) просторі» (Copeland, 2023). На її думку, «бути крихким означає бути здатним легко ламатися, бути вразливим і делікатним» (Copeland, 2023). Твір розкриває нестабільність людських зв'язків і непередбачуваність їхнього розвитку. «Тендітність» вказує на відсутність достатнього досвіду, щоб ідентифікувати себе, свої бажання і прагнення.

---

<sup>54</sup> Дарсі Коупленд – американська експериментальна композиторка з Бостона, яка поєднує у своїй творчості акустичні інструменти, електроніку й візуальні медіа. Вона працює у сферах звукових студій, музикознавства, теорії афекту, філософії, нової матеріальності, корінних студій і глибокої екології. З 2022 року навчається в докторантурі Гарвардського університету (композиція), з 2024 – року директорка Harvard Group for New Music (Copeland, 2023a).

Окрім цього існують стосунки і з оточуючими що непомітно з'єднує тонкими нитками, які можуть урватися будь-якої миті. Так композиторка підкреслює цінність людської ідентичності, делікатність взаємин і болючість моменту розриву (Copeland, 2023).

Протягом усього твору Д. Коупленд вважає доцільним використання пальцяток із найм'якішою обмоткою (*soft mallets*), що вказано на початку партитури (Copeland, 2023). Обрані пальцятки залишаються незмінними впродовж вступу і трьох частин (*A, B, C*). Їх тембр ніжний, камерний, прозорий та тендітний. Він асоціюється із постаттю юної людини, яка ще не розуміє себе, своїх кордонів та легко піддається впливу навколишнього світу з його жорстокістю та оманливістю.

Надалі у цимбалів з'являються натуральні флажолети, і флажолети<sup>55</sup>, що виконуються на підставці, із різкішим звучанням. Флажолети, які контрастують із сумними скрипковими (*legato*) – це наче інший вимір, внутрішній вразливий світ людини, яка тільки робить перші кроки у пізнанні себе і своїх бажань. Усе це безпосередньо відбивається на її взаємодії з іншими й на тих тонких зв'язках, що формуються між ними.

В той час як у цимбалів натуральні флажолети переходять в гармоніки (*7th*) (Додаток В, Приклад 2. 10), у скрипки вводиться спів із грою<sup>56</sup>, при якому скрипальці необхідно дихати за потребою так, щоб звучання залишалось примарним і туманним (*hum breathe as needed ghostly quality – a haziness*) (Copeland, 2023: 1). Флажолети та спів, комбінація яких у партії цимбалів та скрипки буде зустрічатись і в наступних трьох частинах, втілюють жалісний настрій і відчуття втрати.

У частині *A* панує настрій вступу, цимбаліст так само виконує октавні удари, флажолети і флажолети на підставці, які періодично перериваються

<sup>55</sup> Флажолет сьомого обертона, який позначається на вказаній струні (як нижній звук), але його реальне звучання буде на дві октави вище від ноти, що позначається ромбоподібною головкою.

<sup>56</sup> Спів одночасно із грою у флейтовій техніці був впроваджений вперше в джазовій музиці, як спеціальний ефект (Streitova, 2019: 272). Існують різні типи використання співу це спів *a capella singing*, та спів який поєднується в унісон зі звуком флейти / *singing which blends in unison with the sound of the flute* (Streitova, 2019: 272).

*tremolo* на струнах інструмента. Водночас крипалька грає смичком якомога ближче до підставки, що позначається як *m. s. p. (molto sul ponticello)*, утворюючи суміш звучання шуму і чистого тону (Copeland, 2023). Пізніше, коли в партії скрипки з'являється спів, цимбаліст переходить на *tremolo ppp*, створюючи ефект сумного безмовного плачу. Звучить частина щемко, наче розбиті очікування і мрії, ніби особистість переживає розлом у спробі віднайти гармонію між розумінням і прийняттям власних почуттів. В цьому можна віднайти аналогію із «дисоціацією як порушенням інтеграції свідомості, пам'яті, емоцій та сприйняття» (Старков, 2024:14), коли людина переживає звуження свідомості, дереалізацію або ступор, фрагментарність емоційного досвіду.

Частина *B* ще більш прозора за фактурою, хоча прийоми гри аналогічні до попередньої. Тільки в її завершенні скрипальці потрібно зрівняти момент відсікання звуку (тобто зняття смичка, після *legato*) одночасно із цимбалами (*align cut off precisely with cimbalom note*) (Copeland, 2023: 3). Обрані композиторкою звучання яскраво втілюють образ крихкості, розпаду та руйнації мрій і сподівань.

Для частини *C* характерні постійні регістрові стрибки в мелодичній лінії; *tremolo* цимбалів у верхніх регістрах звучить особливо жалісно й напружено, тоді як скрипка виконує *legato*, створюючи атмосферу плачу та безнадії, що асоціюється із розривом «ниток», які пов'язували людину із реальним світом. Вона ніби стоїть на порозі між відчаєм та прийняттям нової себе і усвідомленням власної ідентичності.

У частину *D* композиторка одразу вводить смички *e-bow* в партію цимбалів, які потрібно розмістити на сусідніх струнах так, щоб вказана струна резонувала, і руки виконавця залишалися вільними (Copeland, 2023: 4). Доки смички резонують, цимбаліст грає флажолетами, що перегукуються зі звичайними ударами по струнах. Ця частина асоціюється з почуттям самотності, туги і внутрішньої порожнечі, невимовного вакууму і спроб

віднайти нові маяки на шляху до пізнання себе. В партії скрипальки знову з'являється мугикання, що зливається із резонуванням смичків на цимбалах.

Частина *E* розпочинається так само, як і попередня – зі смичків, які цимбаліст переміщує на інші струни, в той час як паличками видобуваються удари, флажолети та *tremolo*. Скрипалька виконує щемливі мелодичні стрибки, в поєднанні із тоскним співом. Через наростання інтонаційного напруження частина звучить неймовірно зворушливо. Можемо уявити людину, яка сумнівається, шукає і їй болить за важку реальність, де люди не завжди щирі.

У частинах *F* та *G* цимбаліст встановлює смички (*e-bow*), спричиняючи їх безперервну вібрацію, що створюють ефект «безкінечного смичка» і постійне резонування. В той час як скрипка грає зі співом, цимбаліст виконує флажолети, гру ударами та на *tremolo*. У частині *G* цимбаліст інколи перериває жалісну гру скрипки ударами в ритмі шістнадцятих. Наприкінці частини звук обох інструментів затихає, чому відповідає взагалі позначення *rrrr* у цимбалів.

Частина *H* розпочинається дуже гучно і різко, цимбаліст замінює м'які пальцятки, якими він грав впродовж усіх частин, на пальцятки із жорсткою обмоткою. Оскільки композиторка цю зміну не вказує в партитурі, зрозуміло, що це було рішенням цимбаліста Н. Толле, який був першим і єдиним виконавцем твору до цього часу. Пальцятки із жорсткою обмоткою мають гучний, наповнений звук, направлений на створення ефекту крику. Це також нагадує про суперечки та крики відчаю, останні діалоги людей перед відчуженням.

У фінальній частині цимбаліст грає *glissandi* канцелярською скріпкою<sup>57</sup> зліва за підставкою. Її потрібно тягнути по струнах за демпфером, що утворює переривистий ефект, який звучить і згасає. У партії скрипки звучання доволі

<sup>57</sup> Композиторка хотіла досягти за допомогою скріпки тонкого та дзенькаючого звуку. Висота від цього прийому має бути непередбачуваною. Скріпку слід розігнути в одному місці, утворивши ніби тримач і тоненьку паличку (Copeland, 2023).

прозоре й крихке завдяки педалям, що створюють ефект безперервного фону. Ця частина символізує остаточний розпад власного «я», розрив усіх попередніх зв'язків із собою та водночас поступове, але тихе прийняття неминучості цього процесу.

«Лінії та сліди бажання» / *«Lines and Traces of Desire»* (2022) Міші Солкінд-Перла для скрипки і цимбалів написані як відгук на «Вісім дуетів для скрипки і цимбалів» *op. 4* / *«Eight Duos for Violin and Cimbalom»*<sup>58</sup> (1961) Дьордя Куртаґа. Для Д. Куртаґа подібне поєднання інструментів було незвичним. Вісім частин циклу дуже мініатюрні і не містять новаторських виконавських прийомів. М. Солкінд-Перл взяв за основу лише склад ансамблю, аналогічний куртаґівському, деякі інтонаційні елементи та принципи діалогічного співвідношення між двома інструментами. Однак в композиції М. Солкінд-Перл обрав інший принцип. В циклі лише п'ять частин, а темброве і стилістичне розмаїття значно ширше, ніж в досвіді угорського композитора. Перша й друга частини мають асиметричну побудову, у першій та четвертій відсутні такти, подано лише позначення зміни темпу. На відміну від них, третя, четверта й п'ята частини мають визначений метр. Програмний задум, за словами композитора, покликаний передати «неспокій, відмову та бажання» (Salkind-Pearl, 2022a). Ці три стани можна розглядати у філософському вимірі, оскільки кожен наш крок, кожен новий день і обрана дія є проявом бажання або навпаки – стримування миттєвих імпульсів і потягів.

В циклі «Лінії та сліди бажання» постійно відбувається активна зміна інструментів для гри на цимбалах. Перша частина партитури не містить відповідних позначень, однак в інтерпретації цимбаліста Н. Толле вона виконується паличками із замшевою обмоткою. Музика викликає відчуття хвилювання та ніби внутрішньої боротьби зі своїми особистими

---

<sup>58</sup> Цикл «Восьми дуетів для скрипки і цимбалів» *op. 4* / *«Eight Duos for Violin and Cimbalom»* (1961) Дьордя Куртаґа, прем'єра якого відбулася 22 березня 1963 року. Твір присвячено скрипальці Юдіт Гевеші та цимбалісту Йозефу Салаї, (Huit duos pour violon et cymbalum, n.d.).

протиріччями, які, не зупиняючись, продовжують турбувати. Друга частина вибудована за принципом простої репризної тричастинності. Перший розділ включає у себе багато повторів прийомів, що чергуються між собою, зокрема гра паличкою від малого барабана (*snare drum*), що у інтерпретації Н. Толле замінюється на палички від *Hammered dulcimer*<sup>59</sup>, електронним смичком (*e.bow*), який має звучати одночасно з ударами. Тобто виконавець тримає в лівій руці паличку від *Hammered dulcimer*, а правою – електронний смичок, який він періодично підключає впродовж усієї частини. Прийом *ricochet* (зворотною стороною без обмотки) чергується зі звичайним ударом по струні.

В середині другої частини (*b*) вводиться прийом гри із частковим притисканням струни. Пізніше, в паралель з ремаркою «без вираження почуттів» / *entirely without affect*, залучається прийом гри за допомогою маленьких гребінців, що мають точну назву «*Benjamin*» *comb*<sup>60</sup>, на цимбалах. Гребінці в партитурі мають звучати в деяких фрагментах паралельно із електронними смичками (Saldkin-Perl, 2022: 4). На нашу думку, поєднання «*Benjamin*» *comb* та смичка (*e.bow*) (Додаток В, Приклад 2. 11) є незручним для цимбаліста, що підтверджується і Н. Толле, який в цьому випадку виключає *e.bow*, залишаючи лише гребінці до кінця фрагменту. Пізніше виконавець переходить на пальцятки / *mallets*, обмотка яких в партитурі не уточнюється. Реприза частини (*a*<sub>1</sub>) має примітку «зітхання» (*a sigh*). Прийом втілюється в інтонаційних стрибках та регістрових змінах в партіях обох інструментів. Друга частина найбільш експресивна, створює відчуття неспокою або інтенсивних людських переживань. Вона включає великий спектр предметів та різних звучань. Зміни настроїв показують людську природу, і нестабільність її почуттів та відчуттів, що постійно варіюються, враховуючи навколишнє середовище, оточуючих людей та життєві ситуації.

<sup>59</sup> Цимбали, які поширені в США. Їх палички незвичні за конструкцією та нагадують молоточки від фортепіано, зручні для техніки рикошету.

<sup>60</sup> «*Benjamin*» *comb* – це стильний компактний гребінець ручної роботи з колекції «*Le Coutumier 1803*», що поєднує елегантний дизайн і функціональність. Він популярний серед поціновувачів класичних предметів. Виготовлений з високоякісного матеріалу та має подвійний ряд зубців. Гребінець створюється вручну в Швейцарії, одним з останніх виробників в Європі (Officine Universelle Buly, n.d.).

Партія цимбалів у третій частині «Ліній та слідів бажань» М. Солкінд-Перла відзначена великою кількістю різноманітних прийомів, в тому числі: гра гребінцем «*Benjamin*» *comb* на неналаштованій ділянці струн біля кілків (*on tuning pegs*), удари на підставці (*damper lightly at bridge*), рикошет (*ric. metal*), ковзання зворотним кінцем ротангового стрижня на металевій струні *E* (з обмоткою) (*slide butt end of rattan shaft perpendicular along E<sub>2</sub> string metal*), проведення стрижнем по демпферній планці між глушником та струнами (*glissando*), шкрябання нігтем по струні з обмоткою (*scrape with nail*), *glissando* паличками від литавр по демпферах (*sim. press and slide one motion*), *glissando* пальцятками по двом сусіднім тонах, виконання вздовж струни без *glissando* (Saldkin-Perl, 2022: 6–7).

Третя частина починається грою за допомогою «*Benjamin*» *comb* на неналаштованій ділянці струн біля кілків, що звучить досить незвично (Saldkin-Perl, 2022: 6). Одночасно із грою гребінцем цимбаліст має виконувати удари на підставці (*damper lightly at bridge*). Прийом рикошету в партитурі позначається як *ric. (metal)*, що у версії Н. Толле дзигчить наче удар о метал, і досягається за допомогою падіння палички на струни без обмотки (Saldkin-Perl, 2022: 6). Далі пропонується ковзати заднім кінцем ротангового стрижня палички від ударних, який потрібно просунути перпендикулярно вздовж струни *C* / *slide butt end of rattan shaft perpendicular along C string* (Saldkin-Perl, 2022: 6). Ротанг (*rattan*) – це матеріал, з якого виготовляються деякі палички від ударних інструментів (їх зворотна сторона), тому Н. Толле використовує палички від малого барабану. Пізніше цимбаліст має провести по демпферній планці між демпфером та струнами зліва. Стрижень палички має використовуватись як смичок, яким грають *glissando* (Saldkin-Perl, 2022: 6). Ще один прийом, який вводиться в третій частині – це шкрябання струни з обмоткою за допомогою нігтів (*scrape with nail*) (Saldkin-Perl, 2022: 6). Ковзання паличками від малого барабану виконується по демпферам, що в партитурі позначається як натискання і ковзання в одному русі (*sim. press and slide one motion*). Фіксується він як чорна жирна лінія від ноти, відміченої

хрестиком (Saldkin-Perl, 2022: 6). При ковзанні чіпляються півтони в одному такті від *Ais, A Gis, G, Fis, Fis, F, E, Dis, D, Cis, C*, надалі тони, від яких виконується *glissando* змінюються, як і їх рух (від *F* вгору за стрілочкою до *Ais*, від *Ais* до *Es* вниз, від *Es* вгору довільно, наступний такт від *Cis* – так само). Позначення цього прийому фіксується як *glissando* паличкою від малого барабану (*BD beaters – gliss.*). Надалі композитор модифікує цей прийом, вказуючи на необхідність виконання вздовж струни без ефекту *glissando* (*BD beaters along string / no gliss*). У цьому випадку спостерігаємо зміну технічного принципу від ковзання до артикуляції дрібними, швидкими та легкими ударами. На нашу думку, такий спосіб звуковидобування вже не належить до прийомів ковзання. За звучанням третя частина асоціюється з неспокоєм людської душі та її постійною мінливістю. Постійна зміна медіаторів втілює мінливість станів та емоцій, притаманних особистості, що не до кінця усвідомила свої бажання.

Четверта частина циклу розпочинається приміткою «грати байдуже» / *indifferent*, що задає відповідний емоційний тон виконання. Така настанова символізує відмову від бажання, тобто етап усвідомлення і внутрішнього примирення, який постає як закономірний результат попереднього неспокою. У цьому контексті байдужість постає не як емоційна порожнеча, ніби свідоме стримування потягів та переживань, що їх супроводжують.

На початку частини відсутні вказівки стосовно обмотки. Н. Толле обирає пальцячки із замшевою обмоткою, що звучать наповнено і гучно. Переважає гра ударами, хоча настрій буде змінюватися: від «дуже спокійно» (*very still*) до «зовсім без емоцій» (*entirely without affect*). У цей час цимбали мають грати баси чвертями, ледве чутно над партією скрипки (Saldkin-Perl, 2022: 8). Композитор створює протиріччя, адже виконувати без емоцій та спокійно у нижньому регістрі цимбалів не природньо, оскільки він доволі гучний. Пізніше М. Солкінд-Перл вводить ще одне позначення – «невагомий» (*weightlessly*), хоча фактура в цей час у партії обох інструментів доволі щільна, а цимбали взагалі грають подвійними нотами тріолі та квінтолі, що знову



вступає в протиріччя із заданим настроєм (Saldkin-Perl, 2022: 8–9). На завершення частини композитор повертається до примітки грати «дуже спокійно», що призводить до завершення частини на *tr*, зводячи її до затишшя.

П'ята частина має назву «Соната мі-бемоль мажор: Адажіо Бласко де Небра» / *Sonata in E Major: Adagio, Blasco de Nebra*, що вказує на наслідування іспанському композитору XVIII століття та його класичній сонаті. М. Солкінд-Перл запозичує структуру *Adagio (ABA)*. Частина *A* має ліричний характер тематизму, що змінюється контрастною частиною *B* і завершується репризою теми *A*. Цій музиці властива плинність, ліричність і витонченість, але в межах подібного стилю композитор здійснює експерименти зі звучанням, які не притаманні класичній сонаті. Саме це робить її надзвичайно незвичною у ролі фіналу циклу. Відкривається вона грою електронними смичками (*e.bow*) на цимбалах, що звучать невагомо і легко. Пізніше цей прийом зміниться ударами пальцяток та традиційним *pizzicato* нігтями, що будуть чергуватись, а на завершення композитор додає флажолет. В фіналі досягається баланс між класицистським звучанням та новітніми прийомами, символізуючи досягнення хиткої рівноваги між миттєвими потягами та емоційною стабільністю.

У програмних примітках до твору «Біль» / «SAAR»<sup>61</sup> (2024) Нілуфар Шірі<sup>62</sup> згадує про різні виміри болю, які вона переживала останні кілька років, що відчуюються «не фізично, а ніби чорнило, яке проникає в тіло і рухається крізь воду та ніби з'являється у снах» (Lamnth, 2024). За словами Н. Шірі, «саме біль став каталізатором зростання і зцілення, а також призвів до глибшого розуміння моєї власної стійкості і трансформації» (Lamnth, 2024). Твір постає у вигляді чотиричастинної композиції. Кожній з частин передую

<sup>61</sup> *SAAR* на фарсі означає «біль».

<sup>62</sup> Нілуфар Шірі – композиторка, виконавиця на кеманчі та імпровізаторка, чия творчість часто поєднує структуру радіфу з текстурними та спектральними можливостями звуку. Її практика досліджує простір між структурованістю та спонтанністю, відкриваючи перетини знайомого й неочікуваного (Shiri, 2023).

епіграф, пов'язаний із певним виміром болю чи етапом переживання травматичного досвіду або болісних ситуацій, розосереджених у часі.

Перший «вимір болю», «Туманний – Непевений» (*Foggy – Uncertain*) починається з ковзання нижньою частиною палички від ударних<sup>63</sup> в партії цимбалів (*use the bottom of a mallet / stick to slide along the string*) (Додаток В, Приклад 2. 12) (Shiri, 2024: 1). Оскільки паличка має широкий стрижень, нею зручно вести, просто тримаючи вертикально по відношенню до струни. Цей прийом звучить дев'ять тактів та має дійти до *pp* (Shiri, 2024: 1). Він змінюється дряпанням нігтями струн у низькому регістрі (*use nails on lower reg. to scratch the strings*) (Shiri, 2024: 1). Ще два прийоми, які мають виконуватися руками – це удар рукою у нижньому регістрі, по струнах з обмоткою (*hit lower reg. strings with your hand*) та стукання рукою по струні із одночасним натисканням педалі (*rattle your hand on the string with pedal down*) (Shiri, 2024: 1). Всі чергування прийомів виразно підкреслюють ідею туманності та невизначеності, що втілюється через зміну настроїв і способів звукоутворення на інструменті. Цю частину можна трактувати як період роздумів і переосмислення певних переживань.

Другий «вимір», «Стабільний – Болісний» (*Steady – Painful*), починається одразу з перкусійних ефектів (*percussion effects*) в партії цимбалів. Прийом позначається в партитурі як найвищий тон, де замість голів нот – хрестики, які перегукуються із грою *tremolo* (Shiri, 2024: 2). В цей час скрипка грає з надзвичайним тиском смичка, щоб утворити хрусткий звук (*extreme bow pressure – crunchy sound*) (Shiri, 2024: 2). Звучання партій двох інструментів створює відчуття дискомфорту, наче від болю, який людина переживає протягом довгого часу. У цій звуковій образності відчувається прийняття стану, який неможливо змінити, тоді як перкусійні ефекти, паралельно з тиском смичка скрипки, підкреслюють безперервність і гостроту болісних відчуттів.

---

<sup>63</sup> Це може бути паличка від малого барабану, литавр, або тарілки.

Третій «вимір», «Зима – падіння» (*Winter – falling*), вирізняється прозорістю музичної тканини у партіях обох інструментів порівняно з двома попередніми. Цимбаліст виконує акорди ударами восьми нотами раз на такт, що створює враження коротких вдихів повітря. Скрипка інколи вкраплюється над партією цимбалів *legato* з легким тиском смичка (*light bow pressure*) (Shiri, 2024: 3). За звукозображальністю це ніби перший сніг, що де-не-де спускається з неба й торкається землі легким шаром. Водночас програмний заголовок втілює ідею падіння, наче «втрати землі під ногами», трощення мрій і самої особистості. Після попередньої частини, коли скрипалька грала з тиском смичка, у цій особливо помітний зміна тону – на м'який, легкий, невимушений.

Четвертий «вимір», «Безживний – Тихий» (*Lifeless – Quiet*), спочатку виконує скрипка *solo* легким *sul ponticello*, після чого вводяться два такти тиші в партіях обох інструментів (Shiri, 2024: 4). Цимбаліст вступає чвертями лише раз на такт, тоді як скрипка виконує пасажі шістнадцятими *sul ponticello*, поступово додаючи шум (*gradually add noise*). Надалі цей ефект у скрипки переходить в гру флажолетами, що триває до кінця твору (Shiri, 2024: 4). Останні такти цимбаліст виконує зворотною стороною палички по струнах, так само як і на початку твору. Завдяки цьому звучання цимбалів стає невагомим, ледь відчутним, чого і потребує настрої частини. Підкреслюють ідею тиші і невагомості скрипкові флажолети, що зводять звук до мінімуму.

Звертаючись до виконавського тексту «Болі» Н. Ширі в версії Н. Толле, можна прослідкувати деякі відмінності від оригінальної партитури. Початок, а саме ковзання по струні зворотною стороною палички, цимбаліст виконує згідно з текстом, але лише декілька тактів, а решту він грає на *tremolo*, що дуже логічно, адже тягнути звук по струні паличкою дев'ять тактів безперервно неможливо. Гру нігтями цимбаліст замінює на гру гітарним медіатором (*plectrum*) у лівій руці та гребінцем («*Benjamin*» *comb*) у правій. Простий удар рукою по струнах Н. Толле не робить, однак ударні прийоми надалі не змінює і виконує у відповідності до нотного тексту. Перкусійні ефекти, які позначені

окремо, перегукуються із *tremolo*. Цимбаліст грає їх за допомогою двох медіаторів, які тримає паралельно із цимбальними пальцятками. Наприкінці твору Н. Толле так само повторює прийом ковзання декілька разів, чергуючи його із *tremolo*, що чудово тягне звук і майже не перериває його.

Отже перший «вимір болю» пов'язаний із почуттями тривоги й душевного болю, які тільки но почали формуватись, але ще не до кінця зрозумілі навіть для самої людини. Цьому відповідає жалісне звучання цимбалів та скрипки, прийом ковзання зворотною стороною палички по струні цимбалів, що змінюється *tremolo* яке уособлює внутрішню тривогу. Гра гребінцем та медіатором нагадують здійснення небажаних ситуацій, пригадуючи які, людина провалюється у стан неспокою, її не полишає відчуття постійної небезпеки, бентежить розходячись тілом. Бряцання долонями по струнах, що переходить у важкі удари відповідає ремарці з «швидко, щільно, шумно» (*fast dense noisy*) у партії скрипки, що звучить ніби думки, які вирують в голові за лічені секунди і нічого, окрім дискомфорту, не приносять. У другому «вимірі» цимбаліст застосовує замість перкусійних ефектів різку гру медіаторами, і це звучить так ніби неприємний сон, який не дає забути ті переживання, які турбують постійно у реальному житті. Третій «вимір», завдяки прозорості музичної партії цимбалів імітує падіння снігу, та мрій. Четвертий «вимір» вертає нас до стану душевної нестабільності персонажа, якого продовжує переслідувати тихий і приглушений біль. Ниючи у душі, він не дає спокою та відпочинку, і саме цю асоціацію викликає останній прийом цимбаліста – гра зворотною стороною палички по струнах, після чого звук поступово згасає.

Подібно до того, як душевні та емоційні стани є невід'ємною частиною людського буття, не менш важливими є різні фізіологічні стани і процеси. Прикладом цього може послужити «Риба» / «*Fish*» (2024) Голназ Шаріатзаден<sup>64</sup>. Програма твору, за словами композиторки, зображає рибу, «що

<sup>64</sup> Голназ Шаріатзаден – композиторка, імпровізатор – мисткиня із Ширази, Іран (Shariatzaden, 2025). Композиторка сприймає звук, як тактильну силу, що здатна передавати історії в поєднанні з глибокими

після смерті має особливість висихати і перетворюватися на щось схоже на білу бавовну, а вже потім з цього матеріалу прядуть нитки і виготовляють дорогі тканини, що мають назву самакін (*samakin*)» (Shariatzaden, 2024: 1).

В композиції використовуються нові техніки гри паличками від барабанів на цимбалах. Партії для цимбалів та скрипки представлені двома окремими текстами, тобто спільної партитури немає. При цьому цимбальну партію зафіксовано новаторськи. Нотний стан відсутній. Замість нього композиторка вводить п'ять горизонтальних ліній чорного і сірого кольорів, кожна з яких відповідає одній з «партій» цимбаліста – риболовної ліски / *fish line*, гри на струнах за допомогою палички від барабану / *string (mallet)*, кілкам / *pegs*, біля кілків та лінії педалі (Додаток В, Приклад 2. 13). Вертикальні лінії умовно розмічають тактові риси, де періодично вводиться зміна розмірів та ритму. Для розуміння техніки виконання нових прийомів для цимбалів Г. Шаріатзаден додає відео-пояснення та супроводжує вказівками в партитурі.

На початку цимбаліст виконує одночасно два прийоми різними предметами – ліскою (в лівій руці) та барабанною паличкою (в правій руці). Техніка їх виконання – шкрябання, яке приводить до ефекту *glissando*. Риболовна ліска має чіплятися за підставку (середню), що розділяє цимбали навпіл. За допомогою ліски цимбаліст має шкрябати струни з обмоткою за напрямком руху, який визначають стрілочки у партитурі (зліва направо і справа наліво). Ділянка, на якій це треба робити, виокремлюється за допомогою кольорових цяточок. Тим самим утворюється комбінація ефектів шкрябання та *glissando*. Виконуватися шкрябання паличкою повинно за демпфером вздовж кілків для налаштування струн, швидко а потім сповільнюватись (*fast to slow*) (Shariatzaden, 2024: 4). У партії цимбалів позначається сірими кружками на лінії використання педалі: кожне нове коло сигналізує про зміну положення педалі. Прийом, позначений як «падіння» (*drop*) має виконуватися паличкою від малого барабана, яка падає на струни.

---

емоційними реакціями слухачів (Shariatzaden, 2025). Г. Шаріатзаден інтегрує свою творчість як психологічну силу, яка дає нові виміри її візуальним роботам (Shariatzaden, 2025).

Він звучить одночасно зі шкрябанням ліскою; початок цього прийому у партитурі збігається з відповідним сірим кружечком, що повторюється на окремій лінії. Прийом *roll* передбачає котіння палички по струнах з обмоткою: спочатку від демпфера майже до середини, а потім – від середини до першої струни, навпроти якої є позначення кольорової цяточки (від якої починається гра ліскою).

Одночасно зі шкрябанням струн цимбалів скрипка виконує акорди *sul ponticello*, завершуючи їх флажолетами. Надалі цимбальні шкрябання збігаються з різкими акордами скрипки та вигуками «ха!» (*ha!*), що нагадують ритуальні оклики. Коли цимбаліст переходить до прийому «падіння» (*drop*) паличкою від барабану, скрипка починає грати так, ніби це неспокійні схлипування, що добре передає ритм восьмої з крапкою та шістнадцятої. У партії скрипки тривалий час звучать флажолети *legato*, тоді як цимбаліст катає паличку з обмоткою по струнах. Згодом цимбаліст замовкає, а скрипка продовжує виконувати неспокійні фігурації та одночасно щипає струни, додаючи низький горловий звук (*throat*), який періодично затихає та переривається її гучною грою (Shariatzaden, 2024: 2). Далі скрипка має створювати мультифоніки (Walter, 2020) за допомогою тиску та розміщення смичка (*create multiphonics with pressure and bow placement*) (Shariatzaden, 2024: 3). В інтерпретації Н. Толле цимбаліст, ніби підхоплюючи тривалу педаль на одній ноти у скрипки, починає грати смичком по струнах цимбалів, тим самим надаючи скрипальці час прикріпити канцелярську скріпку до струн інструмента. У скрипки знову з'являються повторювані фігурації із горловими викриками, а пізніше до цього додається шипіння. В завершенні звук обох інструментів та шипіння згасають.

У творі «На шляху до Саут-Гейту» / «*Towards South Gate*» для цимбалів соло (2023) Коліна Мінігана використовуються рибальська ліска (*fishing line*) (Додаток В, Приклад 2. 14), палички від малого барабану (*snare drum sticks*), дерев'яні пальцятки без обмотки (*wooden hammers*), пальцятки зі стандартною обмоткою (*normal hammers*) (Minigan, 2023: 1-2). Музика К. Мінігана

пов'язана з природними явищами, взаємозв'язком між статичними і плинними елементами музичної композиції та виконання (Department of Music, 2023). Твір передбачає активну зміну предметів для звуковидобування завдяки чому навіть ті частини твору, які повторюються, або варіюються, звучать завжди по-новому.

На самому початку композитор дає вказівки щодо виконання твору. Темп повинен бути однаковим від початку і до кінця твору. Фрагменти, що повторюються, позначаються рекомендованою кількістю повторів, однак їх кількість довільна, на розсуд виконавця, в чому можна бачити ознаки репетитивності та контрольованої алеаторики. Також цимбаліст може обирати тональність та додавати новий матеріал, відсутній у тексті. Грати його необхідно за бажанням, але це має бути миттєво (Minigan, 2023b).

Перший фрагмент асоціюється із початком подорожі до міста Саут-Гейт<sup>65</sup>. Перед нами одразу виникає образ довгої дороги і старенького потягу, який везе мандрівників у їх довгоочікувану подорож. Тут використовується гра за допомогою паличок від малого барабану, що повинні відскакувати від струни, подібно до рикошету. Принципи репетитивності служать втіленню образу дороги та стукоту коліс, які безперервно рушають вперед, не зупиняючись ні на хвилинку. Далі на цей остинатний фон барабаних паличок накладаються інші прийоми, зокрема *pizzicato* нігтями, яке ущільнює і урізноманітнює фактуру. Для виконання наступного прийому *glissando* потрібно попередньо підготувати зазначені струни: обмотати їх рибальською ліскою довжиною 122 см і зафіксувати. Ліску слід попередньо склеїти скотчем, щоб під час *glissando* витягнута частина давала достатньо довге звучання. Символ перегорнутого трикутника, прикріпленого ніби на площині, вказує на те що потрібно потягнути ліску обраного тону. Спочатку цимбаліст має взяти пальцятки без обмотки (дерев'яні), але в інтерпретації Н. Толле він грає пальцятками з обмоткою, що, на нашу думку, є вдалим рішенням. Звучить

---

<sup>65</sup> Сонячне місто у штаті Південної Каліфорнії.

*pizzicato* та удари пальцятками ніжно, дозволяючи нам малювати в уяві прозору ясність неба. Воно видніється вдалині від зору, супроводжуючи потяг протягом подорожі. Всі ці комбінації мають повторюватися впродовж твору у довільному порядку на вибір виконавця. Чергування та комбінації прийомів втілюють образ безперервного руху, змін ландшафту під стукіт коліс, який не припиняє свій нескінченний рух, у неповторний світ міста Саут-Гейт.

Активна зміна пальцяток на палички від інших інструментів впливає на звуковидобування інструменту та зумовлює необхідність пристосовуватися до сили удару, і тому, на нашу думку, має розглядатися як частина арсеналу розширених технік гри.

## **2.4 Роль медіатора (плектра) в новітньому цимбальному репертуарі**

Одним із провідних принципів розробки розширених технік ще в ХХ столітті стає запозичення медіаторів з арсеналу інструментів інших груп. Зокрема, для смичкових та роялю починають використовуватись щипкові плектри і слайдери (гітарний слайдер / *glass rod*).

Цікаві зразки такого запозичення ілюструє творчість Дж. Крама. Так, в вокальному циклі «Ніч чотирьох місяців», у першій частині «Місяць мертвий, мертвий...» застосовується гра медіатором на віолончелі (Ващенко, 2023: 21). В другій його частині, «Коли сходить місяць», банджо грає запозиченою з гітарного арсеналу слайд-технікою за допомогою металевої трубки / *metal rod* та металевого медіатора / *metal plectrum* (Ващенко, 2023: 22). В свою чергу, в «Античних голосах» з «Чорних янголів» для смичкового квартету (1970) Дж. Крама, прийом *pizzicato* виконується на скрипці скляною трубкою / *glass rod* в лівій руці і металевим плектром (медіатором), який можна замінити канцелярською скріпкою. За рахунок цього дуєт «перевтілюється» в ансамбль мандолін (Ващенко, 2023: 15). Наведені приклади на той час, безумовно були новаторськими і відкривали нові вектори розширення виконавського арсеналу.



Доволі багато запозичених від щипкових та смичкових інструментів прийомів можна зустріти в розширеній фортепіанній техніці. Так, використання металевого медіатора / *metal plectrum* у зустрічаємо в дев'ятій частині, «Безодня часу» з *Makrokosmos I* (1972) Дж. Крама (Ishii, 2005: 65). Виконавець повинен повільно шкрябати медіатором по металевій обмотці низьких басових струн (Ishii, 2005: 65). В другій частині «Рапсодій» / «*Rhapsody's*» у для фортепіано (1973) К. Кертіса-Сміта кілька басових нот виконуються за допомогою палички від литавр, а *pizzicato* – нігтем, кінчиком пальця або гітарним медіатором / *guitar pick* (Ishii, 2005: 66). В четвертій композитор вводить *glissando* за допомогою слайдера / *bottle glissando*<sup>66</sup> (Ishii, 2005: 66). Отже, запозичення прийомів у щипкових є одним із розповсюджених принципів оновлення виконавського арсеналу інших інструментів.

При тому, що цимбальні розширені прийоми доволі близькі фортепіанним, в цимбальній техніці можливість гри медіатором довгий час не знаходила гідного документального чи практичного підтвердження. До 1966 року моменту жоден із відомих нам етнографів – ані Микола Лисенко (Лисенко, 1955), ані Гнат Хоткевич (Хоткевич, 2012) не згадували використання гітарного чи домрового медіатора або плектра<sup>67</sup> на цимбалах.

Вперше гру медіатором (плектром) розглядає Олександр Незовибатько у 1966 році в «Школі гри на українських цимбалах», називаючи цей прийом «найменше розповсюдженим» в порівнянні з ударом та *pizzicato* (Незовибатько, 1966: 9). Звуковидобування медіатором, згідно з О. Незовибатьком, відбувається правою рукою, яка повинна тримати медіатор між великим і напівзігнутим вказівним пальцями, всі інші пальці просто мають бути підібрані (Незовибатько, 1966: 9). Незважаючи на це, в його «Школі гри на українських цимбалах» відсутні музичні приклади застосовування

<sup>66</sup> Це не буквально «горлечко від пляшки», це гітарна техніка *bottleneck technique*. Слайдер одягається на палець гітариста для відтворення спеціальних звукових ефектів. *Bottleneck guitar* – це стиль гри на гітарі, в якому використовують ці слайдер (Encyclopedia.com, 2019).

<sup>67</sup> Автор роботи використовує правопис «плектор» з літерою «о» в середині слова (Незовибатько, 1966: 9).

медіатора, описання, як саме має грати цимбаліст, і способи фіксації цього прийому в нотному тексті.

В пізнішій методичній праці – «Українські цимбали», яка вийшла у 1976 році, О. Незовибатько розглядає гру медіатором-плектром як один із важливих прийомів виконання на нових удосконалених українських цимбалах – примі та альті (Незовибатько, 1976: 37). На цимбалах-альт через те, що струни сильно натягнуті, їх важко щипати пальцями, отримала розповсюдження гра медіатором (Незовибатько, 1976: 39). Разом із тим, як і в попередній праці, немає жодного прикладу з цимбального репертуару, що наводить нас на думку про епізодичність даного прийому і відсутність належної фіксації в нотному тексті.

Подальші підтвердження використання медіатора або штучного нігтя зустрічаємо в працях Тараса Барана (Баран, 2008). Під штучним нігтем мається на увазі спеціальний бандурний ніготь, який виконавці на бандурі використовують постійно, одягаючи його на кожен з пальців руки. В приклад Т. Баран наводить Рапсодію №1 Б. Котюка<sup>68</sup>, в кодї якої «для виразності мелодичної лінії» він пропонує використати глісандування нігтем пальця по всіх струнах бунта (Баран, 2008: 175). Прийом *glissando* по струнах характерний для мексиканських цимбалів салтеріо або турецького кануна. У випадку, якщо виконавець має слабкі нігті, Баран пропонує заздалегідь надягти штучний ніготь, чи використовувати плектр (Баран, 2008: 175).

Перемінне глісандування нігтями (пучкою) пальців по всіх струнах бунта з обмоткою розглядається Т. Бараном як різновид *pizzicato* (Баран, 2008: 83). Однак, звернувшись до нотного тексту Б. Котюка, ми можемо бачити, що композитор використовує два позначення. У скрипковому ключі це дві галочки, розташовані одна над одною, які супроводжуються позначенням *pizzicato*. У басовому ключі ми бачимо позначення *batt.*, яке вказує на те, що нижній голос має виконуватися ударами пальцятки. Жодне з позначень не

---

<sup>68</sup> Рапсодія №1 для цимбалів соло Богдана Котюка, вперше була опублікована у збірці Т. Барана «Цимбаліст Тарас Баран» («Кобзар», 2001, Львів).

вказує на необхідність застосування медіатора чи бандурного нігтя (*Додаток В, Приклад 2. 15*). Більш того, в відомих нам виконавських версіях Рапсодії № 1 та особистому виконавському досвіді медіатор і будь-які інші додаткові предмети, як правило, не використовуються. Часто цимбалісти виконують цей фрагмент не *glissando* по струнах бунта, а *pizzicato* так званим «зустрічним щипком» (Баран, 2008: 83).

Можливо, ідея використання медіатора виникла у Т. Барана пізніше, під час роботи над підручником 2008 року, а не в 2001 році, коли була надрукована Рапсодія №1 (Баран, 2001: 35). На даний момент в текстах інших існуючих збірок творів для цимбалів українських композиторів<sup>69</sup> ми також не спостерігаємо жодних прикладів використання додаткових предметів (гітарні чи домрові медіатори, штучні нігті).

Все це можна було б пов'язати із доволі пізньою розробкою розширених цимбальних технік в українській музиці та взагалі введенням цього поняття в музикознавство. Не випадково дослідник цимбального репертуару І. Теуту відзначає тільки початок ХХІ століття як «новий етап розвитку» із пошуками нових звучань і розширенням діапазону виконавських прийомів (Теуту, 2014: 113). Словосполучення «розширені цимбальні техніки» не зустрічається в українських джерелах до 2024 року (Аулова, 2024).

Специфіка гри медіатором майже не висвітлюється і в зарубіжних джерелах. Так, в ґрунтовному дослідженні Джошуа Вебстера<sup>70</sup>, присвяченому новітнім цимбальним технікам в репертуарі австралійських композиторів, зустрічається лише один приклад – «Рендольф, людський м'яч» / «*Randolph the Human Ball*» для цимбалів і струнного квінтету (2006) Роберта Коссома<sup>71</sup> (Webster, 2013: 19–20). Окрім *glissandi* гітарним плектром, в «Рендольф,

<sup>69</sup> «Концертні твори для цимбалів. Частина 2» (навчальний посібник) у перекладенні та редакції О. Костенко (2016); «П'єси для цимбалів з фортепіано» – перекладення та обробки В. Дмитренка (2017), «Дітям – цимбалістам: навчально-репертуарний посібник (частина 2)» (2019) П. Юсипчука.

<sup>70</sup> Джошуа Вебстер народився 1 липня 1998 року в Австралії у місті Перт – австралійський дослідник, перкусіоніст та цимбаліст.

<sup>71</sup> Роберт Коссом – класичний перкусіоніст, композитор та перкусіоніст Мельбурнського симфонічного оркестру (Webster, 2013: 19). Вперше почав вивчати цимбали у 2003 році (Webster, 2013: 19).

людський м'яч» використовуються такі розширені техніки як шкрябання по струнах та гра за допомогою електросмичка / *e-bow* (Webster, 2013: 20).

Ніколас Толле, в свою чергу, описуючи типи паличок для гри на цимбалах, включає і зображення плектра (Tolle, 2025). Окремо виконання за допомогою медіатора цимбаліст не розглядає, але згадує його у зв'язку з технікою *glissando*, яке, на його думку, зазвичай виконують плектром або пальцями. *Pizzicato*, як зазначає Н. Толле, на цимбалах можливе за допомогою пальців або гітарних медіаторів (Tolle, 2015). Описання способу звуковидобування медіатором Н. Толле не додає. Серед нотних прикладів він наводить «*Etudes*» / «Етюд» для цимбалів соло (2012, 2015) Джурі Сео, в яких цимбаліст грає за допомогою двох медіаторів. Отже, ми спостерігаємо, що і в зарубіжних методичних джерелах гри медіатором було приділено не достатньо уваги до сьогодення.

В результаті ми не можемо вважати медіатор (плектр) традиційним інструментом, за допомогою якого видобувають звук на цимбалах. Про це свідчить відсутність нотних прикладів, описання виконання даної техніки, та яким чином гра медіатором має позначатися в тексті. Документально підтвердити застосування медіатора можемо не раніше ХХІ століття, а саме до 2006 року, коли він з'явився в творі Р. Коссома<sup>72</sup>. У зв'язку з цим пропонуємо розглядати плектр як частину арсеналу розширених виконавських технік.

Найбільш активно гітарний медіатор застосовується у творі «*Etudes*» / «Етюд» для цимбалів соло (ред. 2012, 2015) Джурі Сео. Джурі Сео (서주리)<sup>73</sup> – американська композиторка і піаністка корейського походження з Принстона, штат Нью-Джерсі. Вона мріє створювати музику, яка буде поєднувати у собі розширення тембрової палітри, швидку зміну темпів та сподівається, що її музика «робить позитивні зміни у світі – навіть маленькі – через людей, які готові її слухати» (Juri Seo, 2025a). «*Etudes*» / «Етюд» для

<sup>72</sup> Оскільки доступу до самої партитури у нас наразі немає, документальним підтвердженням служить відповідний коментар в дисертації Дж. Вебстера (Webster, 2013:19–20).

<sup>73</sup> Джурі Сео народилася 31 грудня 1981 року.

цимбалів соло були написані у Римі в 2012 році. Вони програмні та складаються із шести окремих частин, кожна з яких має італійську назву, що композиторка пов'язує із «абстрактною сентиментальністю» (Juri Seo, 2025b). Три роки потому Дж. Сео ретельно перероблює «Етюд» і видозмінює первісні назви. Друга частина спочатку називалася «*La farfalla*», що у перекладі означає «метелик», але згодом, за словами Дж. Сео, «набула темної сторони, щоб перетворитися на “*La falena*”», що у перекладі означає «нічний метелик» (Juri Seo, 2025b).

Використання медіаторів в цьому творі викликає аналогії з грою на інструментах китайського чи корейського походження, зокрема на каягимі, гаягемі чи гучжені, де в ролі медіатора виступають кігті або плектри. Зважаючи на корейське походження Джурі Сео, можемо припустити, що композиторка навмисне створює звуконаслідування звучанню каягима. Звідси ці чергування прийомів між *pizzicato* нігтями та грою медіаторами, що за тембром дійсно нагадує щипкові інструменти іншого етнічного походження, до яких цимбали наближаються завдяки використанню додаткових предметів.

З точки зору програмного задуму Етюд № 2 можна розглядати як картину польоту нічних метеликів зблизу світла вуличних ліхтарів. Гра за допомогою медіатора створює широке коло візуально-звукових асоціацій. Так, легкі пасажі *pizzicato* (нігтями), які ми зустрічаємо на початку другої частини, асоціюються із тремтінням крил нічних метеликів, що безперервно літають у пошуках світла. Акцентовані звуки, що чергуються із пасажами, викликають аудіовізуальний образ ударів крил об вуличні ліхтарі.

Використане Джурі Сео позначення *all pizzicato* (Додаток В, Приклад 2. 1б) візуально нагадує край нігтя – це дві дужечки, поєднані між собою, що вказує на відповідний спосіб гри. Аналогічна фіксація цього прийому зустрічається і у інших зарубіжних композиторів (К. де Грут, Дж. Перейра, П. Махайдик<sup>74</sup>), що дозволяє розглядати її як універсальну. Натомість

<sup>74</sup> «Телескоп мутанта» / «*Mutant Telescope*» (2012), «Фрагменти з Мікеланджело» / «*Michelangelo Fragments*» (2020), «Вода прощає» / «*Water Forgives*» (2005; 2021).

використане позначення гри за допомогою нігтів Т. Барана –  $\nabla$ , – (Баран, 2008: 83) не зустрічається в інших творах і має менше візуальної відповідності подібному прийому.

У наступному фрагменті Другого етюд з'являється пальцятка, яка грає ударами водночас із грою *pizzicato*, викликаючи асоціації з метеликом, який шукає шлях до світла. Під час польоту його тендітні маленькі крильця обпалюються жаром від лампи ліхтарів, чому відповідає гучне та об'ємне звуковидобування за допомогою пальцятки, особливо в контрасті із грою *pizzicato*. Позначка пальцятки в тексті більше схожа на паличку від маримби чи ксилофону (Додаток В, приклад 2. 17), аніж на цимбальну, тим не менш доволі часто зарубіжні композитори користуються саме такими зображеннями<sup>75</sup>.

Поява двох гітарних медіаторів, які виконують швидкі пасажі, в наступному розділі – це наче процес втрати крил, які щосили тріпочуть біля пекельно гарячого світла ліхтаря. Нашарування звуків одне на одне малюють образ боротьби, та цього швидкого тріпотіння обпалених крил, які шелестять наче листя дерев від коливань вітру. Грі медіатором відповідає позначення *plectrum* (Додаток В, Приклад 2. 18), причому цей розділ потрібно поєднати із попереднім швидко без пауз / *quick transition no silence in between* (Seo, 2012–2015: 2). Вперше в композиторському тексті ми бачимо, як позначається гра за допомогою двох медіаторів, що до цього не зустрічалось.

Останній прийом, який композиторка вводить перед завершенням частини, – це швидкі бічні *glissando* / *sideway glissando* медіатором у чергуванні із пасажами. За звучанням вони викликають аналогії із тріпотінням та биття крилець в темряві перед падінням, а глибокі баси посилюють напругу і нагадують про неминучий фінал. Позначається цей прийом як дві стрілочки,

<sup>75</sup> Можна припустити, що це пов'язано з тим, що відомі нам зарубіжні виконавці (Н. Толле, Дж. Вебстер, Ч. Інгландер) сьогодення – це перкусіоністи, як спеціалізуються на ряді інструментів – маримбі, ксилофоні, литаврах, та інших традиційних оркестрових ударних, доповнюючи це грою на цимбалах, а деякі автори цимбальних творів грою на цьому інструменті не володіють (Дж. Перейра).

що показують у різні боки одна від одної у відповідності до напрямку гри (Додаток В, Приклад 2. 19).

«Етюди» Дж. Сео є частиною репертуару видатного перкусіоніста сучасності Ніколаса Толле. В першому виконанні Етюдів у 2015 році Ніколас Толле точно слідує нотному тексту (Juri Seo, 2016). В пізнішій версії Етюдів, 2021 року, Н. Толле виконує цей розділ за допомогою гітарних медіаторів, адже він включає у себе багато пасажів та акцентованих звуків, які інакше б не прозвучали так, як бажано (Juri Seo, 2021). Якщо б автору даної роботи довелося виконувати «Етюди», то в пріоритеті була б гра медіаторами (вірогідно – домровими), подібно до другої інтерпретації Н. Толле, бо навіть для міцних нігтів це занадто велике навантаження.

Якщо брати до уваги другу виконавську версію Етюду Ніколаса Толле, то всього гра медіатором в Етюді № 2 включає п'ять прийомів – *pizzicato* двома медіаторами, *glissando* двома медіаторами, комбінація гри паличкою та *glissando* медіатором, і бічне *glissando*.

Ще один твір, де використовуються два медіатори – це «*Echoes and empty shapes*» / «Відлуння і порожні форми» для скрипки та цимбалів (2023) Еш (Ерін) Грем (Graham, 2024). Композитор прагне за допомогою своєї творчості передавати «різні форми викривлення», із використанням «досвіду нелінійного часу», «нетрадиційних наративів» та «гротескних літературних тропів» (Graham, 2024). Прем'єра твору відбулася 29 листопада 2023 року у залі Бостонської консерваторії (Graham, 2024).

Протягом першої частини, що має назву «Роз'єднання» / «*Disconnect*», цимбаліст має грати за допомогою *pizzicato* двома гітарними медіаторами, одночасно щипаючи два різних звуки, які мають перегукуватися із скрипкою. В процесі гри ритміка наче навмисне не узгоджується, створюючи ефект запізнення чи затримки звуку. Виникає відчуття втрати форми та часового простору, ніби час навмисне крокує назад, а не вперед. Щипки двох медіаторів інколи точно не співпадають в часі, створюючи акустичний ефект роз'єднання,

схожий на реверберацію<sup>76</sup> або відлуння<sup>77</sup>. Скрипка, з прийомом *pizzicato*, також відтворює ефект затримки та запізнення звуку. В результаті виникає ілюзія, що це грає один інструмент, звучання якого набуває особливого просторового об'єму.

До недавнього часу «Етюдів» Джузі Сео були чи не єдиним цимбальним твіром, у якому не тільки використовується один медіатор, а одразу два, і це фіксується в нотному тексті. Однак сьогодні в репертуарі дуету *Lamnth* уже є ціла композицій, в яких також залучається цей інструмент: «Дві піщинки, що викарбували образ у куточку моєї пам'яті» Б. Рояї, «Суцвіття» М. Епштейн, «Відлуння і порожні форми» Е. Грем, «Біль» Н. Ширі.

У «Відлуннях і порожніх формах» Е. Грем гра медіатором сприяє наближенню до тембру її партнера – скрипки. В «Етюдах» Дж. Сео гітарні медіатори є важливим інструментом, який служить програмному задуму. Використовуються такі прийоми, як гра за допомогою двох гітарних медіаторів, що виконують швидкі пасажі, гра бічних *glissando / sideways glissando*, у чергуванні із пасажами. В «Відлуннях і порожніх формах» Е. Греєм *pizzicato* двома медіаторами втілюють ефект «дисконекту» ритму і гри двох партнерів дуету, про свідчить назва цієї частини. Це важливий крок для сучасного цимбального виконавства, в якому медіатор ніби був присутній ще з середини ХХ століття, однак не фіксувався ані в музичних текстах, ані знаходив послідовного застосування в практиці.

Позначення щодо гри плектром починає зустрічатись лише з початку ХХІ століття – при цьому єдина фіксація наразі відсутня, що свідчить про те, що, з одного боку, гра медіатором не є загальновживаним прийомом. Тим самим вона розширює тембральну палітру цимбалів і їх щипковий потенціал і може розглядатися як частина арсеналу розширених виконавських технік. З іншого боку, для сучасних мультиінструменталістів, як наприклад, Ніколас

<sup>76</sup> Реверберація – це короткі віддзеркалення звуків, які виникають при відбитті звукових хвиль від твердої поверхні до іншої (Mastered, 2021).

<sup>77</sup> Відлуння / *Echo* – тихіше та чіткіше відокремлене в часі повторення звуку, яке утворюється внаслідок його відбиття від твердої поверхні назад до слухача (Mastered, 2021).



Толле, – немає необхідності в чіткому розмежуванні інструментів гри, адже вони з рівним успіхом застосовують предмети, запозичені у різних ударних та струнних. Все це підтверджує, що поліфункціональність інструментів (та предметів, за допомогою яких на них грають) є важливим атрибутом сучасного виконавства, і тому введення медіатора в цимбальний арсенал ілюструє їх відповідність духу сучасності. Можливості медіатора, в свою чергу, можуть стати поштовхом для подальших пошуків композиторів в сфері цимбального репертуару, із застосуванням новітніх розширених виконавських технік.

## Висновки до Розділу 2

Цимбали споріднені з маримбою, ксилофоном та вібрафоном за способом звуковидобування, адже в усіх цих інструментах звук утворюється ударами дерев'яних паличок. У цимбальному виконавстві назва інструмента для гри змінювалася.

Встановлено, що термінологія цимбального виконавства ілюструє брак системності. В теоретичних розвідках, присвячених цимбалам, до ХХІ століття синонімічно використовувались «молотки» / *mallets*, «колотушки» / *hammers*, «палички» / *sticks*. Пізніше, Т. Баран здійснив спробу уніфікації, запропонувавши виключно термін «пальцятки» / *hand held hammers*, що породило проблему перекладу і узгодження із термінологією зарубіжних цимбалозавців, які називають інструмент для гри на цимбалах як: стандартні молоточки / *of cimbalom standard hammers*, нестандартні палички / *non-standard sticks*, дерев'яні колотушки (киянки) / *wooden hammers* (Н. Толле), «сучасні колотушки (киянки)» / *the traditional mallet and the modern mallet* (Р. Мур), «молоточки» / *mallets*, «металеві палички» / *metal stick* (Дж. Вебстер).

Важливою складовою цимбального виконавства є обмотка пальцяток, яка безпосередньо впливає на тембр та резонування інструмента, в чому погоджуються М. Лисенко, О. Незовибатько, Т. Баран, Р. Мур. За кожним з типів обмотки в українському виконавському середовищі закріпилась певна традиція виконання тих чи інших творів. Твори, у яких домінує кантиленийний

тип мелодії, зазвичай виконуються пальцятками із вільною обмоткою, або вовняною ниткою. Романтичні та класичні композиції грають пальцятками із щільною обмоткою. В творах віртуозного характеру віддається перевага дуже щільній чи щільній обмотці. В свою чергу, в репертуарі ХХ століття панує щільна обмотка, інколи – зі зміною між частинами на пальцятки з вільною обмоткою. Натомість вільна обмотка чи чергування із вільною та грою держакон зустрінчається епізодично (всередині частин, або каденціях) (*Додаток Б, Таблиця 1*).

Чергування різних типів обмотки в межах одного твору до ХХ століття траплялося доволі рідко, однак у новітньому репертуарі це стало незамінною практикою. У ХХІ столітті, з появою нового сольного та ансамблевого репертуару, набуває розповсюдження тенденція зміни типів обмотки у межах одного твору від одного-двох до трьох разів (Ф. Мейс, К. де Грут, Д. Лазарєв, Дж. Сео, Дж. Перейра), що фіксується в нотному тексті.

Важливою рисою новітнього репертуару стає зміна традиційних пальцятон на різні предмети (маленькі гребінці, келихи, монетки, рибальська ліска), обмоток (м'які, щільні, дуже щільні, гра держакон) і паличок (маримби, ксилофону, вібрафону, оркестрових дзвіночків, барабану, литавр, гонгів), медіаторів, запозичених з інших інструментів (смички, скляні трубочки, гітарні медіатори, нігті, смички *E-bow*), що допомагає підкреслювати контрасти між частинами циклу, їх відмінності в настрої та програмному задумі. П. Махайдик відтворює християнську ритуальність через використання води, дзвону келихів та виконання твору в церковному просторі. Дж. Перейра створює контрастні образи пов'язані зі змістом творчості та життя Мікеланджело, за допомогою зміни медіаторів та обмоток. Д. Лазарєв розкриває стани душі й тіла через інструментальні засоби та виконавські прийоми. Б. Рояї художньо осмислює спогади, що закарбовуються в пам'яті, кожен із яких виокремлюється музично через використання нових предметів (*Додаток Б, Таблиця 3*).

Із появою нових колаборацій з композиторами, прикладом чого є діяльність дуету *Lamnth*, з'являється низка творів, що демонструють постійно зростаюче розмаїття в залученні предметів (медіаторів) для гри на цимбалах та усіх можливих їх комбінацій у композиціях. Б. Рояї включає смички *E-Bow*, спеціальні палички, які були створені на замовлення, М. Епштейн використовує в інтерпретації Н. Толле маленькі гребінці, паличку від малого барабану, смички *EBow*, паличка від ударних інструментів (для там-таму, гонгів) / *super ball mallets*, Е. Грем впроваджує гру двома медіаторами, *with drumstick, buzz roll*, Д. Коупленд інтегрує смички *e-bow*, та канцелярську скріпку, М. Солкінд-Перл застосовує паличку від малого барабану / *snare drum*, смичок *e.bow*, *Benjamin» comb*, гру зворотною стороною паличок від малого барабану / *rattan*, палички від литавр, Н. Ширі вводить гру нижньою частиною паличок від ударних / *bottom of a mallet*, медіатором / *plectrum*, Г. Шаріатзадєн залучає риболовну ліску / *fish line*, палички від барабану, як і Г. Шаріатзадєн К. Мініган використовує рибальську ліску / *fishing line*, та палички від малого барабану / *snare drum sticks*.

Не менш важливим у виконавській цимбальній практиці є використання медіатора (частіше), що простежується ще з минулого століття. Це є різновидом розширеної техніки, спрямованої на збагачення виражального та технічного потенціалу інструмента. У ХХ столітті цей він майже не згадується в методичній літературі, за винятком О. Незовибатька, й радше використовувався епізодично, без відповідної нотної фіксації. Серед дослідників ХХІ століття гра медіатором розглядається Дж. Вебстером та Н. Толле. Разом із тим, наразі медіатор став важливою та невід'ємною складовою новітнього цимбального репертуару. Композитори й виконавці доволі часто застосовують його для створення *pizzicato*-ефекту. Яскравими прикладами активного використання медіатора є твори «Відлуння та порожні форми» Е. Грем, «Біль» Н. Ширі та «Етюд» Дж. Сео.

Кожен твір, створений у співпраці з композиторами, по-новому розкриває потенціал інструмента завдяки залученню різних медіаторів для

звуковидобування, що, в свою чергу, служать втіленню різноманітних композиторських задумів. *Використання просторових можливостей*, в тому числі ефектів реверберації, відлуння, атмосфери космічного простору, перегукувань, акустики храмового простору можна простежити у «Відлуннях та порожніх форми» Е. Грем, «Вода прощає» П. Махайдика. Відтворення різних *душевних та психологічних станів*, в тому числі дискомфорту, душевного неспокою, невизначеності, гнітючості болю, дисоціації, руйнації, їх мінливості «власних» стає концепцією «Двох піщинок...» Б. Рояї. «Станів душі та тіла» Д. Лазарева, «Порогу нашого тендітного тіла» Д. Коупленд; «Ліній та слідів бажань» М. Солкінд-Перла, «Болю» Н. Ширі.

Окрім внутрішнього світу людини, чергування різних предметів для гри на цимбалах може втілювати *зміни фізичних станів та станів речовини*, зокрема висихання, зневоднення та вмирання – в «Рибі» Г. Шаріатзаден; поступового в'янення, розквіту квітів, висихання, опадання пелюсток, засихання стеблів – у «Суцвітті» М. Епштейн.

Запозичення медіаторів у інших інструментів породжують різноманітні *темброві наслідування*, зокрема флейті-рогу, яка утворює ефект «звукового плачу» в «Суцвітті» М. Епштейн; інструментам корейського та китайського походження – каягима / гаягма / гучжена – в «Етюдах» Дж. Сео; цимбалам яньцінь – в «Телескопі Мутанта» К. де Грута.

Не менш важливою складовою новітнього репертуару є розширені виконавські техніки, пов'язані з урізноманітненням не тільки предметів (медіаторів) для гри, але й способів виконання, що служать другим важливим критерієм класифікації розширених виконавських технік.

### РОЗДІЛ 3

## НОВІТНІ СПОСОБИ ГРИ В ОРИГІНАЛЬНОМУ ЦИМБАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ ХХІ СТОЛІТТЯ: УДАР, *PIZZICATO*, ФЛАЖОЛЕТ, *GLISSANDO*

Другим важливим критерієм класифікації виконавських технік, поряд із медіатором («чим грати?») виступає спосіб гри або прийом («як грати?»). Одним і тим самим предметом можна видобувати різні звучання та їх комбінації, що суттєво впливає на тембр інструмента та музичний образ.

Завдяки багатогранності новітніх прийомів досягається розмаїття резонансних ефектів, розширюються технічні можливості інструмента і відкриваються нові грані виконавської майстерності музикантів. Змінюється й характер звучання цимбалів, що є однією з важливих особливостей новітнього репертуару і нерідко – метою введення нової техніки (прийому). Нерідко вона виступає одним з ключових засобів втілення програмного задуму твору, в тому числі для передачі емоційних чи фізичних станів людини, фізіологічних процесів; їх динаміки – інтенсивності, мінливості, гостроти, напруженості; та затвердженням результату змін.

### 3.1. Техніка удару в цимбальному репертуарі ХХІ століття

Основною традиційною технікою гри на цимбалах є удар. Вперше характеристика цього способу гри на цимбалах зустрічається в «Музичній енциклопедії» Г. Шиллінга (1836). Згідно з його описом, «удари по струнах виконуються двома легкими паличками <...> щоб вдаряти по двох чи трьох струнах одночасно» (Schilling, 1836: 414). Окрім цього, він не розглядає інших прийомів.

М. Лисенко (1955), подібно до Г. Шиллінга, описує тільки техніку удару (Лисенко, 1955: 53), як і відомий харківський етнограф Г. Хоткевич (Хоткевич, 2012: 226). М. Лисенко зазначає, що «по тих струнах грали, вдаряючи дерев'яними колотушками», та що «цимбаліст б'є по всіх струнах бунта» (Лисенко, 1955: 51). Г. Хоткевич визначає цимбали як інструмент, по якому «б'ють паличками» (Хоткевич, 2012: 226). В іншому випадку, характеризуючи

особливості гуцульської музичної традиції, автор наводить вислів «ще й цимбали били» (Хоткевич, 2012: 231). Тобто протягом майже ста років уявлення про техніку гри на цимбалах не зазнають ніяких суттєвих змін.

У своїй першій праці, присвяченій українським цимбалам, серед способів звуковидобування О. Незовибатько розглядає прийом удару. Автор зазначає, що удари можуть бути як поодинокими, так і частими, тобто виконуватися за допомогою тремоло<sup>78</sup> (Незовибатько, 1966: 9). Удар, на його думку є найрозповсюдженішим способом гри молоточками по струнах (Незовибатько, 1966: 9). За О. Незовибатьком, на досягнення певного характеру звука впливає не тільки обшивка паличок, а й сила, рівність удару та віддаль від основної підставки. Удари мають гратися з однаковою силою і рівністю, та бути направленими перпендикулярно до струн. Виконуючи прийом, молоточки не потрібно високо підіймати, а слідкувати, щоб сила удару йшла тільки від кисті (Незовибатько, 1966: 9). На думку автора, найкраще місце для удару – це віддаль в три або три з половиною сантиметри від підставок (Незовибатько, 1966: 9). Погоджуючись із тезою О. Незовибатька, додамо, що при недотриманні відстані від підставок вийде прийом на кшталт *sul ponticello*.

Пізніше, у своїй другій праці, О. Незовибатько вже не відокремлює прийом удару, а згадує його в контексті історичних розвідок та аналізу музичних прикладів. Зокрема, автор зазначає, що «звук цимбалів від удару дерев'яних пальцяток різкий і сильний» (Незовибатько, 1976: 19). Також він вказує, що сила звучання ансамблю бандур підсилюється завдяки «видобуванню звука на цимбалах за допомогою удару по струнах молоточками» (Незовибатько, 1976: 21). Описуючи виконавську практику цимбалістів-віртуозів, дослідник звертає увагу на поєднання удару з технікою глушіння струн пальцями рук. На його думку, права рука може глушити приведену нею в коливання струну в момент удару лівої руки і навпаки. Крім

---

<sup>78</sup> Збережено правопис автора.

того, рука глушить струну не лише після власного удару, а й після удару іншою рукою. Автор також наводить у приклад техніку виконання трьох і більше безперервних ударів по струнах, під час яких інша рука пальцями глушить їхні коливання (Незовибатько, 1976: 44).

Окрім одиночних, О. Незовибатько також розглядає подвоєні<sup>79</sup> удари молоточками по струнах, наголошуючи на необхідності рівномірної гри обома руками під час їх виконання у різних октавах і регістрах (Незовибатько, 1976: 50). Наступним етапом розвитку техніки музиканта він вважає не лише чергування ударів молоточків із видобуванням подвійних звуків у різних регістрах, а й використання складних ритмічних фігур (Незовибатько, 1976: 53). Можливі також поодинокі та подвійні удари з арпеджованими акордами і без них, що потребують координації та глушіння звуків руками та демпфером (Незовибатько, 1976: 54). Таким чином, прийом удару розглядається не як самостійний елемент техніки, а як складова ширшого комплексу виконавських навичок, пов'язаних із глушінням струн, координацією рухів обох рук, виконанням подвійних ударів.

Подальша диференціація техніки удару відбувається в працях Т. Барана, зокрема в роботі «Світ цимбалів» він поділяє удари на п'ять основних видів: плечовий удар, передплічний, зап'ястковий, кистьовий, пальцевий (*Додаток Б, Таблиця 4*), у відповідності до різних частин руки (Баран, 1999: 60). Плечовий удар він вважає основним в звуковидобуванні на цимбалах. Крім того, він методично виправданий як для початківця, так і для віртуоза, що із легкістю подолає усі труднощі і досягне повноти звучання. Завдяки передплічному удару, на його думку, досягається рівномірність звучання усіх нот мелодичної лінії. Зап'ястковий автор називає підставковим, не даючи роз'яснень, та пропонує його використання для ведення мелодичної лінії. Кистьовий удар має об'єднати зап'ястя та пальці та вимагає майстерного володіння пальцятками. Він є ключовим для виконання дрібної техніки і *tremolo*.

---

<sup>79</sup> В наведеному прикладі збережено оригінальних правопис автора. Сучасний еквівалент – подвійні.

Останній, плечовий удар, направлений для досягнення максимальної виразовості відтворення в дуже швидкому темпі, як в одному, так і в тремолоючих звучаннях (поодиноких та подвійних) (Баран, 1999: 60).

Результатом удару автор вважає дотик до бунтів струн або туше, що, на його думку, відповідатиме системі штрихів на смичкових та духових інструментах. На смичкових інструментах основним є (*arco*), а на цимбалах (іт. – *battere*) вдаряння (Баран, 1999: 62). За словами автора, розшифрування прийому потрібно дублювати в нотному тексті лише тоді, коли він змінюється на інший, наприклад *pizzicato*, тоді як перехід на прийом удару – як *batt* – по аналогії з іншими ударними інструментами (Баран, 1999: 62).

Пізніше, в роботі «Цимбали та музичний професіоналізм», окрім згаданих ударів, Т. Баран диференціює удар зі зміною кута, скісний, фалангою чи пучкою пальця, на перехресті струн, не по всіх струнах бунта (Баран, 2008: 67-68). До ударів він також відносить такі різновиди глісандо<sup>80</sup>, як: пальцяткою вліво або вправо по бунту струн (найчастіше струн з обмоткою); глісандування пальцями (або головою пальцятки) за (між) підставками та глушником (Баран, 2008: 82). Ми не поділяємо думку дослідника про *glissando*, адже це прийом, що має виконуватися ковзанням (тобто веденням пальцятки по струні / струнах), на відміну від удару, який передбачає вертикальне миттєве опускання головки чи держака пальцятки на струну. Удар, на нашу думку, має бути розглянутий окремо від інших прийомів, так само й *glissando* і *pizzicato*.

Серед інших способів удару, які розглядає Т. Баран – удар по підставці. Серед прийомів, спільних у цимбалів та смичкових інструментів, можна назвати *sul ponticello*, що може виконуватися біля або на підставці інструмента (M5 Music, 2026). Хоча Т. Баран не називає цей прийом «*sul ponticello*», його опис фактично відповідає даному способу звуковидобування. Дослідник характеризує його як одночасний удар по бунту струн і підставці, що створює

---

<sup>80</sup> Збережено правопис автора роботи.



специфічне темброве забарвлення. Позначається прийом, як закреслений косою лінією кружечок над нотою (Баран, 2008: 82).

Дж. Вебстер розглядає удар лише в процесі аналізу музичних творів. Однак у методичному розділі «Концертні цимбали: посібник для композиторів» / «*The Concert Cimbalom: A Manual for Composers*», він виділяє різновид приглушених ударів, буквально «мертвий удар» (краще – «глухий») / *dead stroke* (Webster, 2013: 193), який можна віднести до сфери розширених технік. На думку автора, такий прийом грається шляхом тиску вниз після удару по струні, при цьому головка пальцяток не має відскакувати, внаслідок чого звук приглушається під час виникнення (Webster, 2013: 193). Цей ефект наближений до ноти, яка звучить без застосування педалі, але Дж. Вебстер вважає, що його можна виконувати і з нею (Webster, 2013: 193). При здійсненні цього удару з натиснутою педаллю в інших струнах утворюється резонанс, а звук набуває «задушеного характеру» (Webster, 2013: 193). За словами автора, цей ефект не менш цікавий при відтворенні руками з натиснутою педаллю. Таке виконання створює багатошарову темброву барву, для якої характерні м'яка атака звуку, резонанс, відхилення висоти тону та наявність гармонічних обертонів (Webster, 2013: 193).

При тому, що Дж. Вебстер не приділяє особливої уваги диференціації ударів, він зосереджується на різних типах традиційного і новітніх *tremolo*, що виконуються ударною технікою. До них належать стандартне *tremolo* / *standard roll*, що передбачає чергування ударів на одному або двох звуках; *tremolo* із супровідною фігурацією / *rolled note with a supporting figure*, яке поєднує витриманий звук із супровідною фігурацією; трелі / *trills*, що являють собою швидке чергування двох сусідніх звуків; трелі із супровідною фігурацією / *trilled notes with a supporting figure*; а також одноручне *tremolo* / *one-handed roll*, яке виконується однією рукою.

В диференціації ключових способів гри на цимбалах М. Кужба виділяє удар пальцятками (*batt.*) та щипок (*pizz.*) (Кужба, 2023: 60). Однак у музиці сучасних композиторів автор пропонує не обмежуватися традиційними

способами звукоутворення та їхніми різновидами, зокрема такими, як удар, тремоло, арпеджіато та різні види піцикато<sup>81</sup> (Кужба, 2023: 60). Натомість М. Кужба акцентує увагу на прикладах використання специфічних прийомів або на новому трактуванні вже відомих виконавських засобів, що на його думку, є нетиповим для цимбального мистецтва (Кужба, 2023: 60–61). До таких прийомів він відносить удар дерев'яною частиною пальця по верхній деці інструмента при відкритих глушниках у творі «Рефлектары» В. Дубосарського; виконання кластерів долонею по кількох бунтах струн, переважно в низькому регістрі цимбалів – «Мозаїці» І. Якимчука та «Рефлектары» В. Дубосарського; удар подушечкою пальця – у творах І. Якимчука; тремоло піцикато – в аранжуваннях М. Преда. Гра держакон пальця (*col legno*), на думку автора, не є специфічним прийомом, а лише тембрально наближає звучання до фольклорної виконавської традиції (Кужба, 2023: 61). Погоджуючись із автором відзначимо, що гра по верхній деці, виконання кластерів долонями, удари подушечкою пальця та *tremolo pizzicato*, можна віднести до арсеналу розширених цимбальних технік.

Вважаючи удар цілком традиційною технікою, Н. Толле майже не приділяє йому уваги (Tolle, 2025). Єдиним ударом, про який говорить автор, є *tremolo*, що за його словами, є стандартним прийомом гри на цимбалах. *Tremolo* повинно здійснюватися на одній або двох висотах (Tolle, 2025). Н. Толле вважає, що існує проблема його відтворення у високому регістрі, де струни мають малу площу для ударів, зокрема  $fis^3$ ,  $gis^3$ ,  $a^3$ , це ускладнює втілення *tremolo* на цих ділянках (Tolle, 2025). Непростим у виконанні цимбаліст також вважає рухоме (переміщуване) *tremolo*, яке має реалізовуватися між нотами, що інтервально розташовані близько одна до одної. На його думку, такі ноти є фізично дуже віддаленими на інструменті. Прикладом він називає  $c^3$ - $cis^3$ . Натомість ноти, які інтервально знаходяться далеко одна від одної, мають розташовуватися поруч, наприклад  $es^2$  та  $g^3$

---

<sup>81</sup> Збережено оригінальний правопис автора.

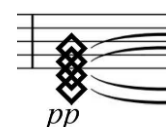
(Tolle, 2025). Дивним є те, що дослідник уникає опису саме нестандартних ударів та їх прикладів, попри специфіку свого виконавства.

Узагальнюючи наведені приклади, підсумуємо наступне. Традиційним ударом на цимбалах можна вважати гру пальцячкою (держакон) по струнах, все решта вже входить до арсеналу розширених виконавських технік. До цього часу у ХХ столітті, як зазначав О. Незовибатько, віртуози-цимбалісти виконували гру ударами та глушінням струн рукою, а також використовували комбінації подвоєних ударів із ритмічними фігураціями. У новітньому репертуарі зустрічаються комбінації ударів, кластери, гра побутовими предметами, що дає змогу розглядати нові види ударної техніки та виділити різні їх типи. Також важливо зазначити, що дедалі частіше застосовуються перкусійні ефекти поза межами інструмента (тобто за допомогою рук, ніг та інших предметів) як окремо, так і у поєднанні з грою на інструменті. Наразі новітній репертуар демонструє можливість виконання ударів не тільки пальцями, а й іншими частинами руки та різними предметами.

Комбінація ударів зустрічається в творі «Плавлення, випаровування: Конденсація Сублімація» / «*Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation*» (2009) для віолончелі та цимбалів Дж. Хаффмана (*pizzicato, sul ponticello, tremolo*). При тому, що наведені прийоми входять до стандартного арсеналу виконавських технік, їх поєднання не є традиційним та часто вживаним у репертуарі цимбалістів. Акорд виконується *pizzicato* правою рукою, в той час як ліва рука грає ударом *sul ponticello* у поєднанні з *tremolo*, створюючи складну комбінацію ударів (Huffman, 2009: 7). Згідно з програмним задумом, кожна частина твору описує певний процес переходу станів речовини, втілений композитором у музиці. Можна припустити, що цим прийомом він хотів зобразити перехід газу у тверду речовину через рідкий стан, тобто процес охолодження. Це підтверджує композиторська схема на титульній сторінці твору, де схематично зображено всі стани речовини, які по колу пов'язані між собою (Додаток В, Приклад 3.1).

Іншим важливим прийомом, який може виконуватися на цимбалах різноманітно, є кластер. На нашу думку, його можна розглядати як різновид удару, оскільки він виконується завдяки вдарянню по струнах. Водночас, через те, що кластер можна грати на різних частинах інструмента та з використанням різних предметів (наприклад, зв'язка ключів), пропонується виділити його в окремий блок прийомів. Технологія виконання кластерів залежить від сили удару по струнах. Диференціювати їх можна за трьома критеріями: перший – за силою удару; другий – за регістром; третій – за участю однієї чи двох рук, або за застосуванням іншого предмета.

В «...of blue, of green...» Ф. ван Віка для кларнета, саксофона, цимбалів, акордеона, скрипки (2018–2019) кластер виконується долонями двох рук, що має імітувати звук низького кластера на фортепіано / *imitating the sound of a low cluster on the piano*. Графічне зображення кластера виглядає, як чотири



об'єднані в одне ціле між собою ромбики, що нагадують мозаїку (Wijck, 2018–2019: 27) (Додаток В, Приклад 3.2). Для цього необхідно обережно вдарили по струнах інструмента так, щоб одна долонь біла по низьких струнах, в той час як інша б'є по струнах середнього регістру, викликаючи хроматичний резонанс (Wijck, 2018–2019: 27). Вибір такого звучання відповідає композиторському задуму, де цимбали повинні зливатися зі звучанням препарованого бас-кларнету (який на момент виконання цього епізоду повністю має закрити раструб нотами чи картоном). Тембри двох інструментів мають злитися так, щоб звучати як один інструмент). Пізніше повернення до гри звичайним ударом паличками позначається в партитурі як / *with beaters* (Wijck, 2018–2019: 36)

У творі «Телескоп Мутанта» / «*Mutant Telescope*» для цимбалів соло (2012) К. де Грута також вводиться гра за допомогою кластерів. Примітка в нотному тексті вказує, що висота тонів є приблизною / *tone clusters pitches are approximate* (Groot, 2012: 2). Це виглядає як дві крапки, розташовані одна



навпроти одної, що з'єднанні між собою з обох боків (Groot, 2012, 2). Кластери виконуються за допомогою чергувань правої та лівої рук, і позначаються композитором як *LH* та *RH* (Groot, 2012, 6). Вони мають реалізовуватися горизонтальним змахом руки по струнах / *swipe horizontally with the hand*, зони виконання яких позначені у нотах, що деталізує правильність їх втілення (Groot, 2012, 6). Пізніше в тексті з'являється позначка «бити руками» / *strike with the hands* із впровадженням правої та лівої руки, пізніше – ударянням і веденням руки до інших звуків, які зазначені як лінії (Groot, 2012: 7). Таким чином, у творі «Телескоп Мутанта» композитор вводить цікаві і незвичні удари, при цьому роблячи примітки щодо кожної зміни для точності відтворення (Додаток В, Приклад 3.3). Це суттєво полегшує подальший аналіз інших творів, та виявлення специфіки застосування прийому кластерів зокрема. Також автор використовує гру за допомогою биття пальцями по струнах / *strike with fingers*. Цим прийомом виконується група тонів, із прискоренням, протягом цілого нотного рядка (Groot, 2012: 3).

У творі «Біль» / «SAAR» для скрипки та цимбалів (2024) Нілуфар Ширі впроваджує удари руками та долонями по струнах цимбалів. Твір складається з чотирьох частин, яким передують епіграфи, що втілюють стани й переживання болю. Перша частина має назву «Туманний – Непевений» / «*Foggy – Uncertain*» (Shiri, 2024: 1). В ній вживаються удари руками у нижньому регістрі по струнах з обмоткою / *hit lower reg. strings with your hand*. Композиторка позначає цей прийом як долонь, яка зображена нахиленою убік,



із жирною стрілочкою над нею (Shiri, 2024) (Додаток В, Приклад 3.4). Схоже на попередній прийом за технікою виконання саме стукання рукою по струні із одночасним натисканням педалі / *rattle your hand on the string with pedal down* (Shiri, 2024: 1–2). Н. Ширі зображає його як горизонтально нахилену руку убік, обведену у квадрат з позначенням двох стрілочок нагорі,



направлених по її периметру в дві сторони: (Shiri, 2024) (Додаток В, Приклад 3.4). Хаотичне чергування ударів долонями яскраво втілює стан невпевненості та асоціюється зі спробою пошуку навмання, на дотик. Ці прийоми можна ототожнювати зі станами людини, яка пережила або переживає душевний біль. Їх можна співвідносити із навчанням заново сприймати світ та все навколо. Прийом ударяння – більш гучний та глибокий, а стукання – легке та поверхневе.

У «Суцвітті» / «*Inflorescence*» для скрипки та цимбалів (2023) М. Епштейн частину В цимбаліст має виконувати цимбальними пальцятками, якими саме, в партитурі не уточняється (Epstein, 2023b). Якщо слідувати версії першого виконавця цимбаліста Н. Тале, ми спостерігаємо гру паличками від малого барабану, що дуже добре підходить для рикошетних ударів, які з'являються та відміняються впродовж частини В. Вони викликають аналогії почерговим опаданням пелюсток зі стебла квітів (Додаток В, Приклад 3.5).

У творі «Вода прощає» / «*Water Forgives*» для цимбалів соло П. Махайдика в першій редакції (2005) зустрічаються цікаві ударні прийоми. Виконавець має покласти винний келих на струну, в цей час інший келих б'є по ньому (Klang, 2010). Результатом є звучання на кшталт флажолету з ефектом відлуння. Биття по струнах келихами, та поза інструментом нагадує дзвін, що цілком може асоціюватися із справжніми церковними дзвонами. Тримати келихи треба за ніжки, подібно до паличок, а грати основною частиною. Завершує виступ цимбаліст ударом поза інструментом, б'ючи келихами один по одному. Звуковий ефект зберігається у просторі протягом певного часу після завершення виконання. Ще одним цікавим прийомом є наливання води в мисочку з подальшим ударом чарочкою, який звучить одночасно з грою *pizzicato*.

У «Лініях та слідах бажання» / «*Lines and Traces of Desire*» (2022) Міші Солкінд-Перла для скрипки і цимбалів є кілька ударів, аналогічних до прийому *sul ponticello*. Перший різновид удару зустрічається у II частині, він

свідчить про гру із частковим приглушенням струни біля демпфера / *partly damper at end of string* (Salkind-Perl, 2022: 3). Композитор зображує його нагорі над нотою з позначкою у дужках (+) (Salkind-Perl, 2022: 3) (Додаток В, Приклад 3.6). У третій частині з'являються удари, що мають виконуватися на підставці біля демпферу / *damper lightly at bridge*. Його позначення таке саме, як і для першого прийому (Salkind-Perl, 2022: 6) (Додаток В, Приклад 3.7). Звук цього удару сухий, приглушений і короткий. Різкі зміни звучання втілюють ідею мінливості бажань.

У «Рибі» / «*Fish*» (2024) Голназ Шаріатзадєн з'являються удари за допомогою паличок від малого барабану. Для «Падіння» (*drop*) її потрібно буквально кидати на струни таким чином, щоб при ударі об струни утворювався відзвук (Shariatzadeh, 2024b) (Додаток В, Приклад 3.8). Це можна інтерпретувати як втілення останніх спроб боротьби за життя риби, викинутої на сушу.

У творі «На шляху до Саут-Гейту» / «*Towards South Gate*» для цимбалів соло (2023) Коліна Мінігана використовуються палички від барабану (Minigan, 2023). Удари слід виконувати так, щоб палички відскакували від струни, тобто із застосуванням прийому рикошету (Додаток В, Приклад 3.9). Таке звучання створює враження початку тривалої подорожі. Ефект рикошетування може асоціюватися зі стуком коліс.

У «Двох піщинках, що викарбували образ у куточку моєї пам'яті» / «*Two sands engraved an Image in The Corner of my Memory*» для цимбалів соло, (2022) Бахар Рояї використовуються різні типи ударів. Спеціальними паличками від цимбалів *Hammered dulcimer* виконуються звичайні удари по струнах стороною з обмоткою (Royae, 2022b). Композиторка вводить також нову окрему мелодичну лінію, яка виокремлюється за допомогою ударів зворотною стороною палички (Додаток В, Приклад 3.10). Впровадження цього удару створює ефект ніби звучання двох різних інструментів, при тому що грає один цимбаліст.

У «Фрагментах Мікеланджело» / «*Michelangelo Fragments*» для цимбалів соло (2020)<sup>82</sup> Дж. Перейри у п'ятій частині використовується гра ударами за допомогою рук (Pereira, 2020). Образ тактильної сторони почуттів проявляється через дотик та можливість «бачити руками», як при створенні скульптури. Епіграфом до частини служить фрагмент 26 «Неможливо посправжньому любити того, кого не бачиш» / «*There's no real loving someone you can't see.*» (1524–1526). Композитор передбачає гру пальцями, пучками пальців та долонями. Бити руками (незалежно від частини руки) потрібно доволі чітко та прицільно (Додаток В, Приклад 3.11). Він підкреслив важливість таких ударів, які звучать доволі нетрадиційно, подібно до гри на глюкофоні<sup>83</sup>. Незважаючи на те, що інструменти сконструйовані по-різному і не подібні тембрально, у даному випадку вони виявляють спільні риси завдяки виконанню руками, та манері вільного, ніби імпровізаційного висловлювання.

У творі «О, з яких ниток зіткані води» / «*Oh What Weft Are Woven The Waters*» для сопрано і чотирнадцяти виконавців, 2017 (XI частина – «Переривання сну» / «*The Interruption of a Sleep*») Р. Хайнда удари виконуються за допомогою рук (Hind, 2017). Спочатку потрібно виконати один чи два змахи руками, як крилом / *on or two wing beats* (поза інструментом), потім – чотири або п'ять ударів руками та ногами / *four or five wing beats*, а далі – більше ударів руками та ногами / *more wingbeats* (Hind, 2017). Задум композитора доволі чітко втілений в назві «Переривання сну», оскільки сон може перериватись шумом, джерелом якого стають удари та стукання руками й ногами. В наведеному прикладі удари відбуваються поза інструментом. Це яскравий приклад застосування перкусійних ефектів у практиці цимбаліста, що конкретно прописується композитором в партії цимбалів.

<sup>82</sup> Окрему подяку композитор висловив перкусіоністу та цимбалісту Честеру Інгландеру, якому присвячено твір. В свою чергу він був не тільки першим виконавцем твору, але й допомагав у його створенні (Pereira, 2026).

<sup>83</sup> Глюкофон – це ударний інструмент, на якому грають спеціальними паличками, або руками. Він невеликого розміру, та має медитативне звучання. Кожна нота на ньому, це пелюстка яка їй відповідає.



Урізноманітнення ударів на цимбалах дозволяє розширити його тембральні можливості. Розширений удар на цимбалах може виконуватися медіаторами, паличками від інших інструментів, руками (пальцями, долонями), поза інструментом, що також входить у сучасний виконавський арсенал (Додаток Б, Таблиця 5).

### 3.2. Техніка *pizzicato* в новітньому цимбальному репертуарі

До ХХ століття жоден із етнографів не описував гру *pizzicato* в цимбальній техніці. Вперше про використання техніки *pizzicato* згадує О. Незовибатько у «Школі гри на українських цимбалах» (1966). Поряд із іншими способами звуковидобування, тобто ударами молоточків по струнах, він також розглядає щипки струни нігтями пальців (*pizzicato*) та гру за допомогою плектра<sup>84</sup> (медіатора) (Незовибатько, 1966: 9). *Pizzicato* визначається як другий основний спосіб гри після удару. Воно має гратися щипанням струн пучками або нігтями пальців обох рук. За словами автора, одночасно можна взяти п'ять і більше звуків (Незовибатько, 1966: 9). Через відмінності в товщині струн та їх напруженні характер щипка має змінюватися. Для вдосконалення техніки О. Незовибатько радить виконувати вправи, починаючи з двох звуків, поступово збільшуючи їх кількість (Незовибатько, 1966: 9).

Пізніше у праці «Українські цимбали» (1976) О. Незовибатько розглядає прийоми звуковидобування на удосконалених українських цимбалах. До них він відносить: удари молоточками по струнах; щипки пучками або нігтями пальців (*pizzicato*); а також гру медіатором (Незовибатько, 1976: 37). Завдяки новій конструкції інструмента розширилися виконавські можливості. Зокрема, з'явилася можливість у повільному темпі виконувати прийом *pizzicato*, імітуючи *staccatto*, що є актуальним у швидких темпах (Незовибатько, 1976: 37). Аналізуючи комбінації прийомів, автор пропонує поєднання поодиноких

<sup>84</sup> У наведених прикладах збережено авторське написання термінів. Надалі в тексті застосовуватимуться їхні англomовні відповідники.

ударів з *tremolo*, гру за допомогою медіатора, комбінацію *pizzicato* з ударами молоточками, а також флажолети у поєднанні з *pizzicato* (Незовибатько, 1976: 44).



О. Незовибатько здійснює диференціацію технік. До загальновідомих він відносить поодинокі удари, тремоло та *pizzicato*; до менш поширених – їхні комбінації. Отже, вже у 1976 році можна простежити спробу поділу стандартних і розширених прийомів гри на цимбалах, хоча сам автор ще не вживає відповідної термінології. На його думку, комбіновані прийоми сприяють збагаченню тембрової палітри та глибшому розкриттю художнього змісту твору (Незовибатько, 1976: 44).

Причиною актуалізації такого розмаїття прийомів можливе на удосконаленій моделі українських цимбалів-прима. Завдяки конструктивним поліпшенням, на думку автора, інструмент наближається до угорських концертних цимбалів системи Шунди (Незовибатько, 1976: 45). Це відкриває можливості виконання мелодії з гармонічним і мелодичним супроводом, застосування *pizzicato*, а також поєднання штрихів – наприклад, одночасне використання *staccato* та *pizzicato* (Незовибатько, 1976: 45). На старих інструментах його виконання було технічно неможливим; нова конструкція дає змогу широко застосовувати цей прийом. За словами автора, звук, видобутий нігтями, є сухим, сильним і різким; натомість гра пучками пальців дає ніжний, м'який і тихий звук (Незовибатько, 1976: 46). Поєднання прийомів *pizzicato* та *glissando* він пригадує у контексті ансамблевої практики для, створення контрастного акомпанементу під час співу.

На думку Т. Барана, цимбали належать до простих хордофонів типу цитри та успадкували *pizzicato* від своїх попередників як один із найдавніших способів звуковидобування (Баран, 1999: 66). На його думку, найчастіше вживаним *pizzicato* є *glissando*, а саме зачіпання нігтем пальця по всіх струнах бунта (Баран, 1999: 66). Т. Баран вважає, що найгучнішим звучанням *pizzicato* з усіх вживаних у цимбальній техніці є зачіпання нігтем пальця (глісандування) по всіх струнах бунта (Баран, 1999: 66). Зустрічний щипок

використовується при грі інтервалами, або акордами. Щипок однієї струни бунта – це тип *pizzicato* для досягнення надзвичайно прозорих та тихих звучностей. Альтернативою до нього дослідник називає перемінне глісандування, що створює бурхливий та хвилюючих ефект (Баран, 1999: 66).

Дозволимо собі не погодитись із такою класифікацією, адже за загальним визначенням *pizzicato* – це гра, яка передбачає перебирання (щипання) струн музичного інструменту, такого, як скрипка чи віолончель, пальцями замість використання смичка (Cambridge University Press, 2026). В той же час *glissando* – це ковзання, і відносити його до різновиду *pizzicato* є не дуже доцільним, на нашу думку, тому що технологія виконання цих прийомів різні. У зв'язку з цим ми пропонуємо розглянути *glissando*, як окремий прийом, що наразі включає у себе велику кількість різновидів.

В праці 2008 року Т. Баран додає, що *pizzicato* на цимбалах має виконуватися за допомогою нігтів, або пучок пальців (  ), та вводить ще один його різновид – глісандування нігтем (пучкою) пальця вздовж струн бунта з обмоткою (Баран, 2008: 83). Система позначок Т. Барана не набула широкого поширення і використовується переважно у його власних збірках та виданнях послідовників. Для позначення прийому *pizzicato* графічні символи майже не застосовуються; натомість переважають словесні вказівки (*pizz.*), аналогічно до практики нотного запису для інших інструментів. В творах зарубіжних колег інколи використовується зображення, що, на нашу думку, більш відповідають візуальній формі нігтя. Наприклад, у партитурі К. де Грута є вказівка грати за допомогою нігтя / *with fingernail*, що супроводжується графічною позначкою  (Groot, 2012: 2).

Найбільш ранні зразки застосування *pizzicato* в XX столітті виявляє Р. Мур. Один із перших зразків *pizzicato* пальцями, зафіксованих в музичному тексті, Р. Мур знаходить в другій редакції «Першої рапсодії для скрипки та оркестру» / «*First Rhapsody The Violin and orchestra*» (1929) Б. Бартока. На його думку, *pizzicato* за допомогою пальців / *the pizzicato with fingers indication*, що

позначається як *pizz.* без уточнення якою частиною пальця, не зустрічалось раніше в цимбальній практиці (Moore, 2018: 106). Можемо припустити, що виконувалося це *pizzicato* за допомогою нігтів, оскільки цимбали звучать в оркестрі, тому кожен прийом мав бути достатньо виразним у звуковому плані.

Н. Толле вважає найбільш виконуваними *pizzicato* за допомогою пальців або плектра (як правило, гітарного медіатора)<sup>85</sup>. Він вказує, що *pizzicato* можна застосовувати, не відкладаючи палички (пальцятки), тобто залишаючи їх у руках під час гри, що є типовою практикою серед виконавців. Аналогічно можливе використання *pizzicato* з одночасним триманням медіатора. Водночас, як підкреслює автор, необхідно забезпечити технічну можливість повноцінного виконання усіх нот акорду (Tolle, 2020). Як і О. Незовибатько, Н. Толле вважає, що зручно охопити *pizzicato* однією рукою не більше п'яти струн, у розширеному варіанті – до шести. Застосування подвійного *pizzicato* через підставку однією рукою є незручним і, як правило, не використовується у виконавській практиці. Крім того, Н. Толле застерігає від застосування *pizzicato* в швидких пасажах, вказуючи на обмеженість цього прийому (Tolle, 2025).

Виходячи з ряду проаналізованих методичних праць та власного виконавського досвіду підсумуємо, що стандартним є *pizzicato*, яке зачіпає інтервал до п'яти тонів та виконується нігтями і позначається як *pizz.* Втім, фіксація прийому і диференціація, чим саме його треба виконувати (пучками, подушечками пальців, кінчиками, плектрами, нігтями тощо), в нотному тексті не зустрічалася до ХХІ століття, хоча, можливо, поодинокі випадки залучення цього прийому в практиці і траплялись. Також слід зауважити, що мало хто розглядає всі можливі комбінування прийомів, як правило, звужуючи їх перелік лише до одного типу. В реальній виконавській практиці ми можемо зустрічати гру мелодії за допомогою *pizzicato*, в той час як інша рука грає

---

<sup>85</sup> «*Pizzicato* можна виконувати на цимбалах пальцями або плектрами (як правило, гітарними медіаторами)» / «*Pizzicato is possible on cimbalom with the fingers or with plectrums (typically guitar picks)*» (Tolle, 2025).

пальцячкою супровід, що можна віднести до розширеної техніки. Інший зразок – це *pizzicato*, що переходить у *glissando*.

Новітній репертуар передбачає використання *pizzicato* за допомогою пучок (м'якоті, плоті), що пишеться по-різному (*with the flesh, finger tip, plucked with fingers*), але має однаково замінне значення. Диференціація необхідна композиторам тому, що вони прагнуть максимально точно втілити свій задум. Новітні різновиди *pizzicato* зустрічаються у ряді зразків новітнього репертуару.

У творі «Вода прощає» / «*Water Forgives*» (2005; 2021) П. Махайдика<sup>86</sup> композитор використовує комбінацію *pizzicato* за допомогою лівої руки, в той час як права ллє воду у мисочку, за допомогою скляною чарки, чергуючи це із переливанням води та ударом по мисочці чаркою (Klang, 2010). Подібна комбінація до цього моменту не вживалась у цимбальному мистецтві, та є незвичайною, як по технології виконання, так і по звучанню. За звучанням лиття води нагадує шум водоспаду чи звуки води під час ритуалу хрещення. Удар чарочки об миску за звуконаслідуванням схожий на церковний дзвін, що разноситься все далі і далі, як у акустичному просторі храму (або в реальному просторі, якщо твір виконується у костелі). В редакції 2021 року П. Махайдик також використовує гру *pizzicato* нігтями / *nail*, від одного до трьох звуків (Machajdik, 2021: 5). Сам прийом не є новим для сучасної цимбальної практики, проте композитор деталізує спосіб його виконання, позначаючи не лише *pizz.*, а й конкретизуючи частину пальця, якою має здійснюватися звуковидобування.

У творі «Телескоп мутанта» / *Mutant Telescope* для цимбалів соло (2012) К. де Грут використовує три різновиди *pizzicato*. Перший – традиційний, що позначається в партитурі як *pizz.* Він представлений як окремі звуки, так і чотиризвуччя. *Pizzicato* звучить повільно і споглядально / *slow and contemplative*. При цьому композитор зазначає, якою рукою мають гратися

<sup>86</sup> Мова йде про твір редакції 2005 року.

окремі звуки, впроваджуючи позначення *L. H.* та *R. H.* (Groot, 2012: 6). Другий різновид *pizzicato*, який застосовує К. де Грут – це у поєднанні із *glissando*, тобто комбінований прийом. На початку та наприкінці пасажів використовується гра *pizzicato*, для якого композитор вводить спеціальне графічне позначення із ремаркою грати нігтями / *with fingernail* (Groot, 2012: 2, 6). Третій різновид *pizzicato* має виконуватися за допомогою подушечок пальців / *with the flesh* (Groot, 2012: 7). Такий спосіб гри забезпечує м'якше та менш яскраве звучання, сприяючи контрастуванню окремих епізодів твору. Подальше чергування кластерних свайпів, *pizzicato* та гри подушечками пальців формує тенденцію до поступового пом'якшення й згасання звучності.

У творі «Етюд» / «*Etudes*» для цимбалів соло (2012 & 2015) Дж. Сео в першій частині – «Пролог» / *Prologo*, – композиторка застосовує комбінований прийом, що поєднує *glissando* та *pizzicato*. Аналогічно до К. де Грута, виконавець спочатку зачіпає струни (*pizzicato*), після чого виконує пасажі за допомогою *glissando*. Завдяки такому поєднанню *pizzicato* формує окрему мелодійну лінію, яка вирізняється на тлі загальної фактури. У другій частині, «Нічний метелик», такий спосіб гри зберігається. Водночас композиторка вказує на необхідність грати все за допомогою *pizzicato* / *all pizz.* та рекомендує рельєфно виділяти окремі звуки / *bring out other notes if possible* (Seo, 2012 & 2015: 2). Втім, варто зазначити, що тотальне *pizzicato* в цих випадках і не доцільно (бо не дозволить виділити мелодичну лінію), і мало виконуване в швидкому темпі через щільність пасажів. Тому реальним результатом буде саме чергування *pizzicato* для крайніх тонів пасажів, в той час решта будуть звучати на *glissando*. Таким чином, у межах загальної *pizzicato*-фактури окремі тони набувають більшої виразності та формують приховану мелодичну лінію.

У творі «Речі не завжди такі, якими здаються» / «*things are not always as they seem*» Й. Любберса впроваджується *pizzicato* пальцями / *plucked with fingers* (Lubbers, 2012: 3). Пізніше композитор доповнює цей прийом грою нігтями фіксуючи окремі тони хрестиками (*'x' for nail*) (Lubbers, 2012: 3). Оскільки на початку не було зафіксовано, якою частиною пальця грати, можна

припустити, що він передбачує виконання подушечкою (пучкою), адже далі окремі тони композитор навмисне виокремлює грою за допомогою нігтя.

### 3.3. Флажолети в цимбальному репертуарі

Прийом флажолету залишається відносно нетрадиційною технікою гри на цимбалах, активне освоєння якої розпочалося переважно у ХХІ столітті в контексті новітнього репертуару. У попередній виконавській практиці спостерігаємо лише поодинокі випадки застосування октавного (натурального) флажолету, тоді як квартові та септимові різновиди набули поширення вже у творчості сучасних композиторів.

Прийом флажолету в методичній цимбальній літературі висвітлюється доволі обмежено, переважно у формі короткого опису. Ґрунтовного аналізу прийому та його виконавських можливостей від техніки виконання до особливостей звучання практично немає.

Найчастіше увагу зосереджують на октавному флажолеті, виконання якого є відносно нескладним. Натуральний (октавний) флажолет / *natural harmonic*, зазвичай виконується всіма цимбалістами, оскільки не потребує значних виконавських зусиль, головним є точне знаходження точки притискання. Його можна віднести до традиційних флажолетів. Нотація цього прийому в українській та зарубіжній виконавській практиці дещо відрізняється. Натуральний (октавний) флажолет в українській традиції зазвичай позначається прозорим кружечком над нотою. Натомість зарубіжні композитори часто використовують ромбоподібні ноти, що продовжують штиль основного звука. У деяких випадках таке позначення вказує на натуральні флажолети, в інших – на квартові, визначаючи висоту тону, який має звучати під час удару. Важливим є також місце виконання удару, тобто точка дотику до струни, оскільки саме від неї значною мірою залежить тон звучання. Особливості виконання полягають у тому, що доторк до струни може здійснюватися як одним пальцем руки (найчастіше вказівним, середнім або великим), так і кількома одночасно. Характер звучання безпосередньо

залежить від сили дотику: надто легкий спричиняє слабе й нестійке звучання, надмірне притискання також негативно впливає на якість звука. Важливу роль відіграє і сила удару пальця під час притискання струни незалежно від того, виконується прийом пальцями (*pizzicato*) чи за допомогою одночасного *glissando* монетками, як у «Телескопі Мутанта» К. де Грута.

До стандартного способу виконання флажолетів також належить збудження струни ударом палички, тоді як усі інші варіанти з використанням альтернативних засобів звуковидобування відносяться нами до розширених виконавських технік.

Одним із перших застосування флажолетів розглядає О. Незовибатько (Незовибатько, 1976). Він вважає прийом флажолету цікавим і вживаним на цимбалах-примі (Незовибатько, 1976: 46). Октавний флажолет, на думку автора, звучить краще в малій і першій октавах. Для того, щоб виконати прийом, необхідно вказівним пальцем лівої руки торкнутися середини хору струн і одночасно вдарити по них молоточками правої руки (ближче до підставки) (Незовибатько, 1976: 46). Інші різновиди флажолетів автор не розглядає.

На думку Т. Барана, натуральний флажолет досягається дотиком пучки пальця струн бунта з одночасним ударом, і позначається прозорим кружечком над основною нотою (Баран, 2008: 82).

Прийом флажолетів згадується і у праці «Цимбальний Всесвіт: Стильові виміри сучасної творчості» М. Кужби (Кужба, 2023). Автор вказує на можливість застосування флажолетів в окремих епізодах «Циганської фантазії для цимбалів» Е. Балога, що розглядається ним як «незвичний» і «специфічний» прийом (Кужба, 2023: 55). Крім того, до них додається гра *tremolo* однією рукою (Кужба, 2023: 55). На думку дослідника, в цілому прийоми флажолетів і різних видів глісандувань не є типовими для основної частини українського цимбального репертуару (Кужба, 2023: 58). Разом із тим, флажолет все частіше зустрічається в виконавській і композиторській практиці «як результат пошуку нових тембрових звучань» (Кужба, 2023: 61).



Серед прикладів застосування окремих флажолетних звуків або проведення теми флажолетами він наводить Варіації на тему української народної пісні «Цвіте терен» Л. Донник, Рапсодія №1 Б. Котюка, «Музика сфер» Д. Панченка, глісандування флажолетами в Сюїті І. Якімчука (Кужба, 2023: 61).

Серед зарубіжних дослідників увагу цимбальним флажолетам приділяє Дж. Вебстер. За його словами, їх можна виконувати за допомогою пальця однієї руки, легко торкаючись струни, в цей же момент інша має по ній вдаряти. На його думку, це можливо на всіх струнах, але найкраще флажолети звучать на струнах з мідною обмоткою на нижній половині сталевих струн (Webster, 2013: 203). Дослідник не уточнює в текстовому описі, чим саме виконується удар по струні, проте додає ілюстрацію з підписом «Рука і паличка, готові до виконання флажолету» / «*Hand and mallet ready to play a harmonic*» (Webster, 2013: 203). Зображення наочно демонструє техніку виконання цього прийому, на ньому видно, що ліва рука притискає струну з обмоткою, тоді як права завдає по ній удару паличкою. Отже, спосіб виконання прийому є очевидним із візуального матеріалу (Webster, 2013: 203). Далі автор вказує, що перші сім флажолетів (до трьох октав вище основного тону) добре звучать на струнах з мідною обмоткою, а для нижніх сталевих струн кількість виразних флажолетів обмежується чотирма або п'ятьма (Webster, 2013: 203). Позначаються флажолети у всіх інструментів по-різному, однак для цимбалів Дж. Вебстер рекомендує записувати основну ноту звичайним способом, а флажолет, який звучить, ромбоподібною ноткою над основним звуком (Webster, 2013: 203).

Дослідник виокремлює прийом «ковзного флажолету» / *sliding harmonic*, який виконується за допомогою легкого торкання струни пальцем, як при виконанні флажолету, та переміщенням пальця ліворуч чи праворуч, одночасно з безперервними ударами по струні. В результаті утворюється звук флажолету від основного тону, що підвищується або знижується залежно від того, куди рухається палець (Webster, 2013: 204). (Додаток В, Приклад 3.12).

Інший варіант прийому, за Дж. Вебстером, – це поєднання флажолету з основною висотою звуку (Webster, 2013: 204), що реалізується приглушенням частини струн певного тону в точці флажолету та ударом по струнах паличкою. Також існує інший спосіб виконання – це притискання великим пальцем струни в точці флажолету на найдальшій струні, яку перший палець щипає / *first finger plucks*, в той час як середній палець має проводити по неприглушених струнах / *as the middle fingers strums the un-stopped strings* (Webster, 2013: 204).

На думку Н. Толле, флажолети краще звучать на струнах, що розділені підставкою, оскільки резонанс інструмента перебиває вищі флажолети (Tolle, 2025). Прийом слід нотувати, за його словами, звичайною зафарбованою головкою ноти для струни, на якій виконується прийом, і ромбоподібною головкою ноти для висоти звуку, що фактично звучить (Tolle, 2025). У приклад Н. Толле наводить фрагмент з твору «Марія Магдалена» / «*Mary Magdalen*» для сопрано та цимбалів (2016) М. Епштейн на текст за мотивами «Євангелія від Марії» та гностичних Євангелій. Другий приклад ґрунтується на виконавській версії Н. Толле 2017 року, що містить імпровізації на основі композиції «Віщування вельви»<sup>87</sup> / «*Vølvens Spådom*» Миркура (Myrkur's), в якій широко застосовуються *pizzicato*, флажолети / *harmonics* та приглушена гра біля підставки / *muted near bridge* (Tolle, 2025).

На нашу думку, на цимбалах можливе виконання флажолетів із використанням різних способів збудження струни. У всіх випадках спільним є притискання струни однією рукою у (вузловій точці / *harmonic node*), тоді як інша рука здійснює (удар, *pizzicato*, *glissando*). Можна виокремити такі варіанти:

1. Комбінований спосіб: шляхом притискання струни та щипання її пальцем іншої руки (*with finger*);

---

<sup>87</sup> Вельва – це жінка-віщунка в скандинавській міфології.

2. Шляхом одночасного притискання струни та щипання її медіатором (*with plectrum*);
3. Шляхом одночасного притискання струни і одночасного биття за допомогою пальців / *fingertips*, а також різними предметами (палички від інших інструментів, ковзаня – гітарний слайдер / *glass rode*, медіатор / *plectrum*, нігті, подушечки пальців).

Запропонована типологія має експериментальний характер і потребує подальшої апробації в умовах виконавської практики та подальшого теоретичного осмислення. Водночас слід зауважити, що окремі прийоми можуть мати візуальний ефект, який у деяких випадках може бути не повністю співмірним із їхнім акустичним результатом, що відкриває додатковий виконавсько-інтерпретаційний вимір їх застосування.

У Сюїті для цимбалів соло «Стани душі та тіла» (2023) Д. Лазарєва двічі використовуються натуральні флажолети. Вони виконуються притисканням пальців по струні, в той час як інша рука грає пальцяткою. Такий прийом зустрічається у фіналі першої частини, «Роздуми», та в останній частині, «Мінливості» (Лазарєв, 2023b).

У «Порозі нашого тендітного тіла» / «*threshold of our fragile body*» (2023) Д. Коупленд використовує флажолет сьомого обертону, який позначається на вказаній струні (як нижній звук), але його реальне звучання буде на дві октави



вище від ноти, що позначається ромбоподібною головкою **pp** (Copeland, 2023 партитура). Також композиторка використовує октавні (натуральні флажолети), адже їх звучання завжди на октаву вище від ноти на якій зазначено кружечком (Copeland, 2023).

У «Суцвітті» / «*Inflorescence*» М. Епштейн, подібно до Д. Коупленд, застосовує септимові флажолети. Композиторка дає чітку вказівку в партитурі, що, сьомий обертон (*7th partial*) знаходиться в просторі між

вузлами<sup>88</sup> (бунтами) на відкритій струні. Вказаний флажолет має звучати на зазначеній висоті (Epstein, 2023: 5). Флажолети впроваджуються в комбінації. Частина *C* розпочинається квінтовым флажолетом від ноти *B*, що зафіксований як звичайна нота, над якою прикріплено ромбик. Він має звучати як  $f^2$  октави, що композиторка позначила нагорі у дужках (Epstein, 2023: 5). Після квінтового флажолету звучить гра ударом, і вводиться септимовий флажолет.

У творі «Марія Магдалена» / «*Mary Magdalen*» для сопрано та цимбалів (2016) М. Епштейн на текст за мотивами «Євангелія від Марії» та гностичних Євангелій використовуються натуральні октавні флажолети (Epstein, 2016). Композиторка дає чітку вказівку, що нижня нота позначає струну, яка вказує на висоту звучання / *bottom note indicated string indicates sounding pitch* (Epstein, 2016: 8). У наведеному випадку основна нота записується традиційним способом, тоді як флажолет позначається прозорою ромбоподібною нотою над основною, яка вказує на висоту звучання, що утворюється при виконанні (наприклад *Gis–gis*, *B–h<sup>1</sup>*) (Epstein, 2016: 8). Далі композиторка вводить той самий прийом флажолету, але за допомогою *pizzicato* (*Gis–gis<sup>1</sup>*), що буде виконуватися впродовж фрагменту. Перед переходом з *pizzicato* на удар М. Епштейн зазначає необхідність акценту на ноті, так щоб звучали тони *gis<sup>1</sup>–a<sup>1</sup>*, потім продовжувати далі / *pack accent cymbal on G#–A, then go on* (Epstein, 2014: 9). Отже, підсумуємо, що на початку виконавець має грати октавні флажолети у чергуванні з квінтовими. Наведений приклад передбачує притискання *Cis*, яке звучить як *gis<sup>1</sup>*.

У творі «Лінії та сліди бажання» / «*Lines and Traces of Desire*» М. Солкінд-Перла натуральні октавні флажолети фіксуються звичайною нотою (основним звуком, що виконується), тоді як прозорий ромб, доданий зверху, позначає тон, який має звучати на октаву вище. Окрім цього, автор також використовує прозорий кружечок над нотою, що підкреслює варіативність нотації даного прийому (Salkind-Pearl, 2022: 3).

<sup>88</sup> Вузли / *nodes*, дослівний переклад, їх вірніший україномовний варіант – бунти.

Отже, ключовим для виконання штучних флажолетів є точне визначення місця дотику на струні. Основним критерієм утворення флажолету є положення місця притискання, оскільки саме воно визначає отриманий звуковий результат (висоту звука або інтервал). Місце виконання відіграє вирішальну роль у формуванні конкретного звучання.

### 3.4. Різновиди *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі

Питання диференціації *pizzicato* та *glissando* та їх розширених різновидів наразі ускладнюється тим, що в вітчизняній термінологічній системі цимбалознавства відсутня чітке визначення цих прийомів, що спонукає до їх глибшого аналізу і виявленню специфіки функціонування в новітньому репертуарі.

Першим дослідником, який згадує використання прийому *glissando* на цимбалах, був О. Незовибатько (Незовибатько, 1976). На його думку, вживання прийомів *pizzicato* та *glissando* необхідне для створення контрастного акомпанементу «під час співу», в той час як «перегри»<sup>89</sup> виконуються молоточками» (Незовибатько, 1976: 47).

До питання диференціації прийомів гри на цимбалах на межі XX та XXI століть повертається цимбаліст Т. Баран. *Glissando* визначається ним як найчастіше вживане *pizzicato* (Баран, 2008: 68–69). В цьому контексті також розглядаються глісандування нігтем (пучкою) пальця по всіх струнах бунта, глісандування нігтем (пучкою) пальця вздовж струн бунта з обмоткою (Баран, 2008: 83). Перемінне глісандування, на думку Т. Барана, має утворювати «ефект надзвичайно бурхливого, хвилюючого звучання» і є альтернативою до «щипка однієї струни» (Баран, 2008: 69). В таблиці ж ударів (*Battere*), яку Т. Баран наводить далі, *glissando* вже розглядається як різновид удару (Баран, 2008: 82). До цієї категорії потрапляють глісандування вліво чи вправо по бунту струн (найчастіше струн з обмоткою), глісандування пальцями (або

<sup>89</sup> Припускаємо, що під терміном «перегри» дослідник має на увазі вступ до вокальних творів (адже доволі часто вокальні композиції починаються з каденції цимбалів), або невеличкі програти між куплетами.

головкою пальцятки) за (між) підставками та глушником, а також *glissando* за допомогою пальцятки (Баран, 2008: 82). Все це свідчить про відсутність ясної класифікації цимбальних прийомів і чітких її критеріїв.


На нашу думку, подібні об'єднання прийомів, які виконуються різним способом (ковзання, щипок, удар) недоцільні. Незважаючи на те, що і *glissando*, і *pizzicato* можуть виконуватися за допомогою нігтів, пучок пальців, медіаторів, спосіб звуковидобування різний. У випадку *glissando* – це ковзання, рух без затримки на конкретній висоті, в той час як для *pizzicato* – це щипок. Тобто спільним для них є лише параметр «чим грати», а «як грати» – їх відрізняє.

З точки зору диференціації прийому через спосіб його виконання (ковзання), на нашу думку, доцільно розглядати прийом *glissando* окремо від інших, а не як різновид удару чи *pizzicato*. Слід зауважити, що *glissando* може виконуватися у поєднанні з іншими прийомами, що потребує додаткових уточнень. До традиційних типів *glissando* можемо віднести *glissando* по струнах вздовж ігрової зони вгору або вниз (включаючи будь-який діапазон), за допомогою нігтів та зворотної сторони пальцятки.


Дж. Вебстер диференціює техніку *glissando* за чотирма критеріями. Перший критерій (параметр) розрізнення *glissandi* – це напрям руху. Важливими є початкова висота звуку і напрям руху (вгору чи вниз), в той же час точні позначення нот не обов'язкові (Webster, 2013: 203). Дж. Вебстер зауважує, що стандартне хроматичне *glissando* на цимбалах неможливе, що пов'язано із конструкцією інструмента (Webster, 2013: 202).

Другий тип *glissando* розрізняється в залежності від того, чим виконується цей прийом: м'якоттю<sup>90</sup> пальців (*flesh*), нігтями чи зворотною

<sup>90</sup> Синонімічними до «м'якоті» пальців (*flesh*) і більш вживаними українською мовою еквівалентами слід вважати слова «пучка» чи «подушечка», які надалі будуть використовуватись в цій статті. Разом із тим, слід підкреслити, що можливо виконання як кінчиком пальця, так і всією його «м'якою» поверхнею, що, вірогідно, вимагатиме від нас подальшої більш детальної класифікації цього способу гри. В зарубіжних дослідженнях зустрічаються також поняття «кінчик пальця» / *finger tip* (П. Махайдик), «подушечка пальця» / *finger pad* (Е. Боні).

стороною палички<sup>91</sup> / *the butts of the mallets* (Webster, 2013: 91). У творі «Телескоп мутанта» / «*Mutant Telescope*» для цимбалів соло (2012) Крістофера де Грута *glissando* грається нігтями, м'якоттю пучок пальців, та за допомогою зворотної сторони пальця. Першому відповідає позначення у вигляді дужечки  (що візуально відтворює форму нігтя). Гра *glissandi* за допомогою подушечок пальців супроводжується ремаркою *with the flesh* (тобто «плоттю»). За словами дослідника, *glissando* зворотною стороною пальця має звучати гучно та ефективно, для створення музичної та театральної драматургії твору (Webster, 2013: 91). Цей прийом фіксується в тексті як нахилена лінія, що об'єднує дві ноти, розташовані у різних частинах інструмента, з приміткою «грати зворотною стороною палички» (*with butt of mallet*) (Webster, 2013: 93). Ще один прийом в цьому творі, – це комбіноване *glissando* як поєднання *glissando* із *pizzicato*. Про це свідчить позначення акорду *pizz.*, та нахилена лінія, яка вказує на першу та останню ноти *glissando*. До цього додається дужечка, яка фіксує, що воно має видобуватись нігтями.

«Одним з найцікавіших і найскладніших ефектів», за Дж. Вебстером, є *glissando*, яке виконується шкрябанням монетками двома руками по струні

вгору та вниз, що виглядає наступним чином:  (Webster, 2013: 96).

Цей прийом використовується у творі «*Erre L'otmito*» для цимбалів соло Елізабет Боні (2012). Його виконання необхідно починати рухом по двох струнах з протилежних сторін інструмента аж доки монетки не досягнуть іншої частини цимбалів. Через складність (зустрічний і перехресний рух) цей прийом виконувався в одному напрямку (Webster, 2013: 97).

Третій критерій, за яким Дж. Вебстер розрізняє *glissandi*, – в залежності від ділянки діапазону інструмента, де вони видобуваються. Він наводить малюнок, на якому розподіляє зони гри на три частини, відповідно до

<sup>91</sup> Оскільки Дж. Вебстер не спирається на термінологію Т. Барана, ми не вважаємо за потрібне тут вживати термін «пальцячки», який, до того ж не має англomовного еквіваленту. Дж. Вебстер застосовує термін «молотки» / *mallets*, коли розглядає «рідний» цимбальний інструмент для звуковидобування. Детальніше проблематика терміну «пальцячки» розглядається А. Ауловою (2025b).

підставок інструмента, які розділяють струни між собою (Додаток Б, Малюнок 1).

Розподілення, запропоноване Дж. Вебстером, виглядає цілком логічно та зрозуміло, адже наскрізні *glissandi* вгору та вниз можливі саме по таких зонах. Вони будуть охоплювати всі тони на своєму шляху, якщо стоїть певна задача. Однак, ми маємо доповнити спостереження Дж. Вебстера. Оскільки цимбали мають не послідовно розташований хроматичний звукоряд, на нашу думку, їх необхідно буде точніше розподілити на зони виконання прийому. Перша частина інструмента, єдина хроматична це – від *C* до *h*. Наступна частина цимбалів до підставки охоплює діапазон від *g* до *cis*<sup>1</sup>. Далі умовно можна виділити сегмент від *c*<sup>1</sup> до *ais*<sup>1</sup>. Оскільки попередні регістри були з правої сторони від підставки, наступні тони – від *g*<sup>1</sup> до *e*<sup>2</sup> – знаходяться вже з лівої сторони від підставки<sup>92</sup>. Подальший розподіл сегментів позначено нами різними кольорами. Рожевому кольору відповідає сегмент *g*<sup>3</sup>-*gis*<sup>3</sup>-*a*<sup>3</sup>, зеленому – *ais*<sup>2</sup>-*c*<sup>3</sup>-*f*<sup>3</sup>, фіолетовому – *f*<sup>2</sup>-*fis*<sup>3</sup>-*gis*<sup>2</sup>, чорному – *g*<sup>2</sup>-*a*<sup>2</sup>-*h*<sup>2</sup>, білому – *d*<sup>3</sup>-*dis*<sup>2</sup>-*e*<sup>3</sup>, червоному – *dis*<sup>2</sup>-*cis*<sup>3</sup>-*fis*<sup>3</sup> (Додаток Б, Малюнок 2).

Інші зони, а саме: між підставкою та глушником, за підставкою та між кілками (ці зони виконання можливі у будь-якій частині інструмента внизу, вгорі), – в традиційному репертуарі вважають неігровими (тобто мало вживаними в виконавстві). Таким чином, ми пропонуємо розподіл сегментів для *glissando* на десять зон замість трьох вебстерівських. Розуміння того, як розташовані зони на цимбалах, суттєво полегшить співпрацю між цимбалістами та композиторами у сфері цимбального репертуару, а також сприятиме глибшому розумінню специфіки творів. Особливо це важливо під час застосування розширених технік та забезпечення їх точної реалізації на інструменті для досягнення бажаного звучання. Нестандартні зони виконання мають ілюструвати перкусійні ефекти, темброві окраси, які підкреслюють задумані образи, чи специфічність звучання.

<sup>92</sup> Підставка умовно поділяє інструмент навпіл, за розташуванням знаходиться чітко посередині інструмента. Інші підставки знаходяться вгорі інструмента та розподіляють його на маленькі частини.



Нетипові для традиційного репертуару зони для виконання *glissandi*, разом з тим, зустрічаються в новітньому репертуарі, зокрема у творах «О, з яких ниток зіткані води» для сопрано і чотирнадцяти виконавців, Х частина (2017) Р. Хайнда, «Поріг нашого тендітного тіла» для скрипки та цимбалів (2023) Д. Коупленд, «Рибі» для скрипки та цимбалів (2024) Г. Шаріатзаден, «Фрагменти з Мікелянджело» для цимбалів соло (IV частина) (2020) Дж. Перейри, «Лінії та сліди бажання» для скрипки та цимбалів, III частина (2022) М. Солкінд-Перла.

Перша так, умовно «неігрова», зона знаходиться зліва між підставкою та демпфером<sup>93</sup> (А), чому відповідає сегмент зліва позначений рожевим кольором – від *Cis* до *f*. Зона виконання А не зустрічається у традиційному репертуарі, через своє яскраве звучання, яке викликає ефект неналаштованості та плаваючого звучання. Цей сегмент використовують доволі часто при перекладенні або аранжуванні фольклорних творів, творів народної традиції чи адаптуванні музики із мультфільмів, кінофільмів. Звучить *glissandi* (А) зліва наче вітрові дзвіночки (*mark tree*), чарівно, незвично і по-різному відтворюючись, в залежності від швидкості з якою грається, та чим (нігтями, пучками, зворотною стороною пальця).

Друга «неігрова» зона (В) – знаходиться справа між підставкою та демпфером, чому відповідає червоний колір. Вона охоплює діапазон від *C* до *fis*<sup>3</sup>. Частина В звучить певною мірою схоже із А, відрізняється діапазоном, який охоплює весь інструмент. На нашу думку, виконавцям зручніше грати звукові ефекти правою рукою, але це суто індивідуальна думка. Наприклад, у «Фрагментах Мікеланджело» Дж. Перейри для цимбалів соло використовуються зони А, В, D, чергуючись в хаотичному порядку. Використання комбінації трьох різних зон дає ефект нашарування й

<sup>93</sup> Маються на увазі концертні цимбали «Трембіта», які налаштовані вгорі за таким принципом, як описується в тексті. Але цимбалісти навіть в межах України мають розбіжні погляди щодо налаштування струн в звуках *f*<sup>3</sup>, *fis*<sup>3</sup>.

наростання звуків, коли вони відтворюються не в одному діапазоні, а постійно змінюючись.

Зона гри на цимбалах, яка була майже не вживана досі, це *glissandi* – по демпферах з обох боків (зона С), чому відповідає жовтий колір на Малюнку 2. Виконання по ним можливе пальцятками, пальцями або паличками від будь-яких ударних інструментів. Гра по зоні С є перкусійним ефектом та нагадує гру на малому барабані чи тарілці за допомогою барабанних щіток / *drum brushes*.

Наступна зона (D) – за підставкою і за демпфером, а саме між демпфером та кілками – передбачує виконання вздовж демпферів внизу, вгорі та з обох боків від С до *fis*<sup>3</sup>, чому відповідає жовтий колір. Грати по ній можна так само, як і по зоні А, – нігтями, пучками чи зворотною стороною пальцятки, а також використовувати палички від ударних. Ця зона зустрічається рідше, ніж А і В, але в новітньому репертуарі є приклади її застосування.

Останній варіант (Е) – це *glissando* по корпусу цимбалів, які можливо виконувати вертикально зліва та справа, або горизонтально знизу та зверху. Звучання даної частини інструмента скоріше мало би візуальний ефект при виконанні наживо, аніж аудіальний (Додаток Б, Малюнок 3).

Конкретних прикладів застосування цих *glissandi* по нестандартних зонах наразі не багато, однак, не виключено, що такі вже існують.

Четвертий параметр диференціації *glissando* у Дж. Вебстера – звуковисотний. В роботі описані два типи *glissandi*: налаштовані / *tuned* і неналаштовані / *un-tuned*, що використовуються у творі «*Erre L'Otmito*» для цимбалів соло (2012) Елізабет Боні. Під неналаштованими струнами композиторка має на увазі ділянку струни, що знаходиться за підставкою, біля демпфера, або за демпфером біля кілків (Bonny, 2012: 2). Виконуватися цей рух має завжди вгору будь якою рукою (Bonny, 2012: 2). В нотному тексті є примітка, що вказує на виконання цього прийому за допомогою подушечок пальців, із рухом вгору (Bonny, 2012: 3). Він фіксується як акорд із хрестиками

(замість голів нот), що позначають приблизну висоту тону, а стрілочка

служить індикацією напрямку руху:  (Bonny, 2012: 3).

Н. Толле розрізняє *glissando* лише за загальним діапазоном, та виділяє *glissando* з визначеним набором висот у межах від *C* до *fis* (із точним розташуванням нот) (Tolle, 2025). Третій випадок – це *glissando*, яке потребує точного нотування у вигляді «мапи» висот, що фактично є структурованим *glissando* і залежить від конструкції інструмента (Tolle, 2025). З точки зору виконавської практики, *glissando* на цимбалах зазвичай виконується пальцями або медіатором, однак конкретні уточнення щодо способу звуковидобування подекуди відсутні. За словами Н. Толле, в «Етюдах» / «*Etudes*» для цимбалів соло Джурі Сео, ідеально ілюструється нотування *glissando* (Tolle, 2025). Набір висот здається довільними, але нотна діаграма ( $g^1$ - $a^1$ - $h^1$ - $c^2$ - $cis^2$ - $d^2$ - $e^2$ - $f^2$ - $fis^2$ ) вказує, що всі висоти розташовані по сусідству одна від одної (Толле, 2025).

Серед зразків фіксації *glissando* у вітчизняному репертуарі можна назвати «Сонату-епітафію» для цимбалів з фортепіано на присвяту пам'яті Гната Мартиновича Хоткевича (1997) Лариси Донник. В ній використовуються два типи *glissando*, які ми можемо вважати традиційними. Перше *glissando* має виконуватися від *gis* до  $g^3$  (т. 118), однак слід зауважити, що рух без зупинок до  $g^3$  неможливий через наявність підставок між звуками. Через це наприкінці *glissando* виконавці грають звук  $g^3$  ударом. Цікаво те, що прийом *glissando* позначений як нахилена лінія від одного звуку до іншого (



) (Мельничук, 2009: 35). Чим має виконуватися прийом не вказано, тож можемо припустити, що це гра за допомогою зворотною сторони пальця, адже так за традицією грають цимбалісти<sup>94</sup>. Однак в таблиці

<sup>94</sup> Судячи з проаналізованих наявних записів, та власного виконавського досвіду.

диференціації прийомів Т. Барана, яку використовують цимбалісти, такого типу *glissando* немає.

Друге *glissando* звучить в завершенні теми (тт. 123–124). В тексті наведений приклад фіксується як хвиляста лінія, яка з'єднує два звуки, і



супроводжується позначкою *gliss*: (Мельничук, 2009: 35).

Зауважимо, що цей фрагмент можливо заграли нігтями (пальцями), адже зазначені «*glissandi*» охоплюють хроматичні послідовності, але по традиції цимбалісти грають його не ковзанням, а ударами (головкою пальцятки), тобто не як *glissando*, а як хроматичні пасажі: перший – *cis-c-H-Ais-A-Gis-G-Fis-F*, другий – *c-H-Ais-A-Gis-G-Fis-F-E-Dis-D-Cis*. Якщо слідувати Т. Барану, то і ковзання, і хроматичний пасаж, виконуваний ударами, можуть мати однакове позначення (єдине чого не вистачає, це стрілочки, що вказує рух).

В «Слобожанській фантазії №1» (1995) Л. Донник використовується прийом *glissando*, який охоплює весь діапазон цимбалів (т. 97). Традиційно цей прийом виконується цимбалістами за допомогою нігтів (тримаючи у руках



пальцятки): *f* (ad libitum) (Мельничук, 2009: 42).

Отже. до традиційних типів *glissando* можемо віднести *glissando* по струнах вздовж ігрової зони вгору або вниз, включаючи будь-який діапазон, за допомогою нігтів та зворотної сторони пальцятки. Новітній же репертуар демонструє цікаві звукові ефекти та їх поєднання.

Кожен з цих типів *glissando* має певний виражальний, нерідко – програмний зміст, що підтверджують новітні цимбальні твори. Існуючі типи *glissando*: за допомогою ударів пальцячкою по струні та *glissando* гітарним слайдером за стрілкою по бунту струн (Д. Лазарєв); по струнах із притисканням зворотною стороною палички від маримби (Дж. Перейра); нігтями, за допомогою двох рук вгору та вниз (Дж. Сео), пучками двох

великих пальців вздовж струни; нігтями по струні зліва направо; переміщенням кінчика пальця з одного боку струни на інший (П. Махайдик).

У творі «Суцвіття» / «*Inflorescence*» для скрипки та цимбалів (2023) Марті Епштейн кожна з частин нагадує колекцію квіток, що поступово в'януть на стеблі і зрештою нічого не залишається (Epstein, 2023). Зображення суцвіття навіювало композиторці форму (Epstein, 2023). В першій частині *glissando* виконується двома руками за допомогою двох маленьких гребінців, що мають ковзати згори вниз по обраних тонах (із включенням всіх струн бунтів). Незвичне звучання асоціюється із процесом поступового зів'янення квітів. *Glissando* гребінцями звучить особливо жалісно на фоні ліричної теми у скрипки, яка наче підкреслює неминучість процесу. В четвертій частині *glissando* видобувається за допомогою двох смичків (*EBow*), що грають вздовж струни, і за звучанням це нагадує кружляння зів'ялих пелюсток, які падають на підлогу. Гра в унісон із скрипкою створює ефект крихкості, темброве забарвлення стає ніби скляним. В сьомій частині цимбаліст виконує *glissando* вздовж струни (з обмоткою) зліва направо за допомогою палички від ксилофона в правій руці. Цей прийом втілює образ повністю зів'ялих квітів, які усі до останнього стебла впали на землю, і врешті засохли остаточно, про що свідчить згасання звуків обох інструментів в завершенні.

У творі «Лініях та слідах бажань» для скрипки та цимбалів (2022) М. Солкінд-Перла у другій частині використовує вертикальне *glissando* по струнах бунта за допомогою двох гребінців. За звучанням цей прийом схожий на лінії, що ніби постійно перериваються, інколи видніючись контуром, який то з'являється і зникає, знову. У третій частині зустрічається горизонтальне *glissando* за допомогою палички від литавр вздовж струни з обмоткою, та *glissando* за допомогою зворотної сторони паличок від литавр по демпферах з обох боків цимбалів із вертикальним рухом вгору та вниз. Цей ледве чутний перкусійний ефект втілює ідею згасання бажань.

У «Порозі нашого тендітного тіла» для скрипки та цимбалів (2023) Дарсі Коупленд досліджуються відчуття світу, теми вразливості, матеріальності та

афекту (Copeland, 2023a). За словами Д. Коупленд, цей твір про руйнування, прорив і розпад, а саме нестабільність зв'язку, розпаду відносин і крихкості власної ідентичності (Copeland, 2023b). Тут використовується гра за допомогою канцелярської скріпки (або металевої струни) за демпфером по струнах вздовж кілків вгору та вниз. Ці невпевнені і обачливі рухи за демпфером передають стан розриву та крихкості невидимих ниток, які об'єднують людей між собою.

У «Рибі» для скрипки та цимбалів (2024) Г. Шаріатзаден, використовується чотири типи *glissando*, які пов'язані з розкриттям програмного задуму, – епізоди життя та смерті риби. Спочатку вона блищить лускою у воді від сонячних променів, що втілює прийом *glissando* за допомогою паличок від малого барабану. Він має виконуватися згори вниз між кілками та демпфером, в той час як ліва рука грає горизонтальне *glissando* нігтями вздовж струн з обмоткою. В свою чергу, прийом горизонтального *glissando* паличкою по струнах (ковзаючи зліва направо) нагадує плюскання і кружляння риби в воді. Третій різновид *glissando* виконується скрипковим смичком по обраних тонах інструмента (по всіх струнах бунтів), в комбінації із притисканням металевого слайдера на струні. Він викликає асоціації із образом, що тільки потрапила на сушу і повністю дезорієнтована. Останній прийом *glissando* виконується так само як попередній, тільки замість трубочки струну притискають пальці. Він звучить наче остання спроба риби вхопити повітря на суші перед повним виснаженням.

У «Двох піщинках, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» для цимбалів соло (2022) Бахар Рояї (Royae, 2022) зустрічається почергове (горизонтальне) зустрічне *glissando* вздовж струн з обмоткою, яке має виконуватися двома гітарними медіаторами. Виконавець використовує їх у комбінуванні з грою паличками від ударного дульцимера (*Hammered dulcimer*). Цей прийом реалізує образ піщинок як метафори швидкоплинності, що будь-якої миті можуть зникнути з пам'яті, залишившись лише теплим спогадом. Інший тип *glissando* – зустрічне горизонтальне, яке виконується

електронними смичками (*EBow*) вздовж струни та вгору і вниз по струнах інструмента. Воно символізує відлік часу у зворотному напрямку – подібно до піщинок, які падають у пісочному годиннику.

У «Болі» для скрипки та цимбалів (2024) Нілуфар Ширі горизонтальне *glissando* виконується зворотною стороною палички від литавр, якою необхідно вести горизонтально вздовж струни з обмоткою. За звучанням цей прийом наче відтворює біль, неприємні тягнучі відчуття в тілі. Інший прийом – це вертикальне *glissando* за допомогою маленького гребінця, який рухається по струнах згори вниз у правій руці, в той час як ліва грає медіатором (*pizzicato*). За звучанням він нагадує скрегіт, що відповідає образу радше душевного болю, який змушує відчувати невпинний дискомфорт поза межами тіла, виснажуючи людину.

На відміну від традиційних технік, розширені техніки доповнюються та оновлюються по сьогоднішній день, через що постає необхідність диференціювати їх та класифікувати за певними критеріями. Перший визначає те, «чим грається» (за допомогою якого предмету, якою частиною руки) (Додаток Б, Таблиця 7). Другий пов'язаний з напрямом *glissando* (горизонтальне, вертикальне, бічне, різнонаправлене, зустрічне, бічне) (Додаток Б, Таблиця 8). Третій передбачує диференціацію *glissando* за місцем виконання на інструменті (а саме, на якій зоні діапазону). Можна також запропонувати розрізнення *glissandi* а також за зоною виконання по «неігровим» частинам інструмента (Додаток Б, Таблиця 9).

Розширені техніки починають активно впроваджуватися у новітньому репертуарі зарубіжних виконавців та композиторів. У зв'язку з цим постає потреба у чіткій диференціації прийомів за способом виконання, місцем виконання на інструменті, напрямом руху та звуковисотністю. Проаналізовані твори яскраво ілюструють розмаїття технік *glissando* за напрямком руху, за способом гри, та унікальні комбінації залежно від предмета, яким вони виконуються, з урахуванням напрямку руху) та виявлено програмну функцію.

Сучасні твори для цимбалів підтверджують, що *glissando* стає одним із важливих прийомів, що збагачують виконавську палітру, а також служить одним з ключових засобів виразності і втілення програмності. Йдеться про розмаїття фізичних та емоційних станів (станів душі), зокрема: смерті та зів'янення природи (М. Епштейн); нездійсненності бажань (М. Солкінд-Перл), крихкості та розпаду (Д. Коупленд), життя і смерті риби (Г. Шаріадзадєн), згасання пам'яті (метафори швидкоплинності) (Б. Рояї), душевного болю, який виснажує (Н. Ширі).

### **Висновки Розділу 3**

У цимбальному виконавстві важливе місце займає спосіб, за допомогою якого виконується той чи інший прийом (критерій «Як грати?»). Це суттєво впливає не лише на втілення різноманітних звучань а й на реалізацію композиторського задуму твору.

Майже всі цимбалознавці погоджуються, що стандартний удар, який виконується вертикальним замахом палички по струнах, є основним елементом традиційної цимбальної техніки. Підтвердженням цьому є вже перші теоретичні праці, де він згадувався як єдиний спосіб гри (Г. Шиллінг, М. Лисенко, Г. Хоткевич). Подальша деталізація техніки удару відбувається в працях О. Незовибатька, Т. Барана, Дж. Вебстера, М. Кужби та Н. Толле. Найбільш розгалужена типологія ударів належить Т. Барану (плечовий, предплічний, зап'ястковий, кістьовий, пальцевий).

Новітній репертуар демонструє широкий спектр різновидів удару, що виходять за межі традиційної гри пальцятками і відносяться нами до розширених. До таких прийомів належить виконання кластерів, які можуть диференціюватись за силою удару, регістром, участю однієї чи двох рук або використанням сторонніх предметів. Серед них – кластер за допомогою двох рук у низькому регістрі (Ф. ван Вік), кластери з горизонтальними змахами, виконання лівою та правою руками (К. де Грут), удари по струнах з обмоткою (Н. Ширі). Також до розширених ударів можна віднести гру за допомогою



паличок від барабану (М. Епштейн, Г. Шаріатзадєн, К. Мініган), удари келихами по струнах (П. Махайдик), удари поза інструментом, зокрема чаркою по мисочці із водою (П. Махайдик), руками та ногами (Р. Хайнд), гра *sul ponticello* (Дж. Хаффман, М. Салкінд-Перл), биття пальцями по струнах, замість паличок (Дж. Перейра, К. де Грут), гра на підставці біля демпферу (М. Солдкін-Перл), удар із приглушенням (Б. Рояї), падіння / *drop* (Г. Шаріатзадєн).

Прийом *pizzicato* не описувався етнографами до ХХ століття при тому, що в виконавській практиці застосовувався. В українському дослідницькому полі *pizzicato* вперше згадується у 1966 році (О. Незовибатько). Пізніше його розглядають Т. Баран, Р. Мур, Н. Толле, не вносячи суттєвих змін щодо способів виконання прийому. До стандартного *pizzicato* відносимо щипання інтервалу до п'яти тонів за допомогою нігтів із позначкою *pizz*.

У новітньому репертуарі задля досягнення цікавих звучань, незвичних ефектів композитори деталізують різні види *pizzicato* і, на відміну від ХХ століття, фіксують специфіку його виконання в музичному тексті. До них можна віднести гру за допомогою нігтів / *nail* (П. Махайдик), із позначенням рук *L. H.* та *R. H.*, гру нігтями / *with fingernail*, подушечками пальців / *with the flesh* (К. де Грут), комбінованого прийому *pizzicato* на початку пасажів, що переходять у *glissando* (К. де Грут, Дж. Сео), все за допомогою *pizzicato* / *all pizz.* (Дж. Сео), *pizzicato* пальцями (подушечкою) / *plucked with fingers* та гра нігтями ('*x*' for *nail*) (Й. Любберс).

Прийом флажолету / *harmonic* почав активно вивчатися та впроваджуватися у новітньому репертуарі у ХХІ столітті. До цього періоду його використання було поодиноким та зводилося ймовірно лише до виконання натурального (октавного). Методичні праці також демонструють обмежену інформацію щодо його класифікації і правильності виконання. В українському виконавстві флажолет переважно позначається кружечком над нотою, в той час як в зарубіжному виконавстві ромбиком, що продовжує основний тон. Звучання решти флажолетів (квартових, квінтових, септимових)

залежить від місця притискання за від того чим він виконується одночасно із притисканням. Дослідники, які згадують прийом (О. Незовибатько, Т. Баран, М. Кужба, Дж. Вебстер, Н. Толле). Стандартним способом (і стандартним флажолетом) є притискання лівою чи правою рукою струни, в той час як протилежна б'є по ній паличкою, усі інші варіанти відносяться до розширених технік.

До розширених прийомів відносимо усі види флажолетів, окрім октавних (натуральних). В новітньому репертуарі зустрічаються декілька типів цього прийому. Ковзний флажолет / *sliding harmonic* – це поєднання флажолету з основною висотою тону, притискання із щипанням струн пальцями / *first finger plucks* та проведенням середнього пальця по неприглушених струнах. Ці прийоми вводить в цимбалознавство Дж. Вебстер, хоча зразків практичного застосування в музичному наразі немає. Ми пропонуємо три варіанта виконання прийому: 1) комбінований – притискання із щипанням або притискання та щипання (плектром); 2) притискання і одночасне биття (пальцями, предметами, паличками від інших інструментів; 3) притискання із ковзанням (гітарний слайдер, плектр, нігті, подушечки пальців).

В новітньому репертуарі зустрічаються різні типи флажолетів, в тому числі натуральні флажолети (Д. Лазарєв, Д. Коупленд, М. Епштейн), гра із приглушенням біля підставки (Миркур), септимові (Д. Коупленд, М. Солкінд-Перл, М. Епштейн), квінтові (М. Епштейн), флажолет із *pizzicato* (М. Епштейн).

*Glissando* в цимбальному виконавстві починає зустрічатися наприкінці ХХ століття, але його активний розвиток і широке втілення в новітньому репертуарі припадає на ХХІ століття. Межі між стандартними та розширеними різновидами доволі невизначені, що зумовлено відсутністю чіткої диференціації. До питання *glissando* звертаються Т. Баран, Дж. Вебстер. До стандартного типу належить *glissando* по струнах вгору та вниз у будь якому

діапазоні інструмента, що виконується нігтями або зворотною стороною пальця, такий прийом застосовується у творах (Л. Донник).

Дослідник Дж. Вебстер першим запропонував поділити *glissando* за критеріями (напрямок руху, чим виконується, місце виконання на інструменті інструмента, де вони видобуваються, за звуковисотністю). Ми, в свою чергу, поділяємо *glissando* на десять можливих частин виконання вздовж ігрових зон та, та на окремі частини не ігрових зон, а саме між підставкою та демпфером зліва (А), між підставкою та демпфером справа (В), по демпферах з обох боків (С), за підставкою і за демпфером, між демпфером та кілками (D), по корпусу інструмента (Е) (Додаток Б, Малюнок 3).

Усі можливі комбінації прийомів *glissando* демонструє новітній репертуар, в якому представлено більше ніж тридцять прикладів звучання. Новітній репертуар демонструє різноманітність *glissando* не лише за напрямом руху (вертикальне, різнонаправлене, зустрічне, горизонтальне по струні, бічне), але й за способом виконання (пальці – нігті, пучки, прилади / інструменти від щипкових та смичкових, палички від інших ударних), а також за місцем звуковидобування на інструменті (зони – А, В, С, D, Е) (Р. Хайнд, Д. Коупленд, Г. Шаріатзад, Дж. Перейра, «М. Солкінд-Перл).

Виявлено, що прийоми розширеної техніки в новітньому репертуарі охоплюють різні сфери звукових пошуків, направлених на втілення:

1. **Тембрових аналогій** – з низьким фортепіанним кластером; із бас-кларнетом «...of blue...of green...» Ф. ван Вік; з глюкофоном «Фрагменти з Мікелянджело» Дж. Перейра; зі скрипкою «Дві піщинки, що викарбували образ у куточку моєї пам'яті» Б. Рояї; з клавесином або мандоліною «Лінії та сліди бажань» М. Солкінд-Перл;
2. **Різних фізичних станів та станів речовини** – перехід речовини із одного стану в інший («Плавлення, випаровування: Конденсація Сублімація» Дж. Хаффмана); опадання пелюсток («Суцвіття» М. Епштейн);

3. *Звукопросторових можливостей* – ефект відлуння та згасаючого резонування («Вода прощає» П. Махайдика); резонування від кидання палички на струни («Риба» Г. Шаріатзадєн);
4. *Візуальне «розширення» і доповнення виконавських прийомів* – биття келихами і лиття води як елементи ритуалу («Вода прощає» П. Махайдика); змахи руками, наче крилами («О, з яких ниток зіткані води» Р. Хайнд), кидання палички на струни ефект «тріпотіння риби на суші» («Риба» Г. Шаріатзадєн), безперервні рухи *glissando*, які утворюють ефект «биття» («Фрагменти з Мікеланджело» Дж. Перейри).

## ВИСНОВКИ

Розвиток розширених виконавських технік засвідчив їхню безперервну еволюцію та постійне доповнення арсеналу засобів музичної виразності. При тому, що перші зразки новітніх прийомів звуковидобування задокументовані на початку XX століття (Л. Орнстайн, Г. Кауелл, Б. Барток, Л. Андерсон, М. Арнольд), їх найбільш активний розвиток припадає на другу половину XX (К. Кертіса-Сміт, Дж. Крам, Л. Беріо, К. Пендерецький, В. Глобокар, Г. Лахенман, Дж. Кейдж, Р. Моріл, М. Пауелл, Ф. Тічелі, Ф. Фрідман, Р. Еріксон, Ч. Віттенберг, Д. Ерба, Дж. Шатін, Ф. Рабе, Е. Кріспо, Я. Ксенакіс) і триває в XXI столітті. Це підтверджується теоретичним досвідом праць, найбільш ранні з яких опубліковані в 1965–1974 роках (Г. Бріджес, Б. Бартолоцці, А. Контарські, Б. Турецки) і останніми роботами XXI століття, написаними в період 2001–2023 років (П. та А.Стрейндж, А. Сташевський, Л. Вайс, С. Мередіт, Е. Черрі, Е. Фаллоуфілд, С. Вей Ян Квок, Дж. Вебстер, А. Шаріна, М. Шадько, Г. Матвіїв, Лю Веньшу, К. Сліпченко).

Встановлено, що виконавська практика випереджає наукове осмислення розширених виконавських технік. Аналіз розвитку розширених технік у різних інструментальних групах засвідчив, що у фортепіанному мистецтві вони впроваджуються уже з 1910-х років, у сфері виконавства на мідних духових інструментах – від періоду розквіту джазової культури 1920-х років із подальшим розквітом у 1960–1970-х роках, тоді як найбільш інтенсивне поширення розширених технік у струнно-смічковому виконавстві припадає на другу половину XX – початок XXI століття.

Підтверджено, що динаміка розвитку розширених технік у виконавській практиці ілюструє залучення дедалі більшої кількості інструментів, арсенал яких довгий час був доволі консервативним. Якщо до середини XX століття він розповсюджувався на виконавську техніку фортепіано, мідних, дерев'яних, струнних смичкових, то на сьогодні він включає народних інструменти – це баян, бандура, домра, цимбали.

Огляд актуальних джерел проілюстрував, що типологія і систематизація розширених технік знаходиться в постійному оновленні. Термін «розширена техніка» / «*extended technique*» пройшов довгий шлях становлення й до сьогодні не набуваючи універсальності, що підтверджує функціонування синонімічних понять – еквівалентів: «новонабуті», «розширений словник», «нові звуки», «новітні техніки», «сучасні техніки», «майже не вживані», «нетрадиційні», «нові аплікатури та техніки», «нові звучання», «нова музика».

Коло розширених виконавських прийомів, висвітлених у теоретичних працях, наразі включає монофоніки, мультифоніки, клацання клапанами, повітряні і шумові ефекти на флейті, гобої, фаготі, кларнеті; *frullato*, *trill*, *glissando*, *vibrato*, *slap tongue* на флейті та гобої; поєднання гри зі співом на флейті та гобої; електронні допоміжні засоби для модифікування звуку для флейти та гобою. У гри на фортепіано застосовуються кластери, *pizzicato* та гра на струнах усередині інструмента, гра за допомогою сторонніх предметів (зокрема скріпок). У виконавстві на струнних смичкових інструментах залучається гра гітарним медіатором, скляними слайдами та впроваджуються різноманітні перкусійні ефекти, модифікація звучання, підсилення, *delay*, спів із грою.

Огляд еволюції розширених виконавських технік дозволив виділити декілька основних векторів їх розвитку, зокрема – *розширення звуковисотного потенціалу інструмента*, в тому числі відкриття багатоголосся традиційно монофонічних інструментів, вихід в сферу хроматики і мікрохроматики, залучення раніше не вживаних ділянок діапазону, відкриття шумової експресії; *вихід за межі природних властивостей інструмента* – запозичення щипкових прийомів для ударних, перкусійних – для смичкових та духових, порушення темперації – для темперованих; *пошук нових тембрових барв через запозичення у інших інструментів* – обмін тростями, подовжувачими, медіаторами, паличками (для ударних), смичками або застосування електричних чи електронних приладів.

Встановлено, що джерелом збагачення виконавського арсеналу нерідко є міжінструментальні запозичення (використання смичка, *EBow*, *pizzicato* – для фортепіано; *PVC pipe* – для дерев'яних духових; поєднання гри із вокалізацією – дерев'яних і мідних духових, струнних; використання тростини дерев'яних духових – для мідних духових; перкусійні ефекти – для різних інструментальних груп, зокрема струнних, духових, народних; медіатори, слайдери – для струнних інструментів, цимбалів; електронні пристрої – для цимбалів, домри, бандури).

Порівняння досвіду інших інструментів із цимбалами дозволило визначити, що його розширений арсенал найближче до фортепіано, що зумовлено схожістю будови інструмента, зокрема наявністю педалі, демпферів, можливістю грати всередині інструмента аналогічно до цимбалів. Також до переліку можна віднести препарування (підготовку) інструмента (за допомогою канцелярських скріпок, монет), шкрябання металевим медіатором, гра паличкою від литавр по басових струнах, *pizzicato* – нігтем, кінчиком пальця, або медіатором, *glissando* слайдером / *bottle glissando*, гра смичками. Ця теза підтверджується Н. Толле, який вважає, що «все, що грається в середині фортепіано, на цимбалах, як правило, виконується легше» (Tolle, 2025). При цьому цимбали значно програють фортепіано у можливостях артикуляційної диференціації і ізоляції окремих фактурних шарів, а також не мають двох площин для звуковидобування (зовнішньої – клавіатура і внутрішньої – струни).

Виявлено, що у народно-інструментальному виконавстві питання розширених технік набула наукового висвітлення значно пізніше – переважно у ХХІ столітті. Серед дослідників цимбального виконавства, які звертаються до диференціації окремих розширених виконавських прийомів, слід відзначити Дж. Вебстера, який виявляє звукопросторові можливості цимбалів (реальний акустичний простір як частина концепції твору, звукозаписи, згасання звуків із запізненням, перкусійні ефекти, резонування), класифікує

звучання за чотирма категоріями (дзижчання, приглушення, зміна висоти, перкусійні ефекти).

Встановлено, що дослідники синонімічно використовують ряд термінів для визначення предмету, яким грають на цимбалах: молоточки, колотушки, палички, киянки (Г. Шиллінг, М. Лисенко, Г. Хоткевич, О. Незовибатько); *mallets, hammers, sticks* (Н. Толле, Р. Мур, Дж. Вебстер). Тільки Т. Баран пропонує зупинитись на назві «пальцятки», що мають транслітеруватись як *paltsiatky* або перекладатись як *hand-held hammers*.

Результатом мобільності поняття і постійно зростаючого арсеналу технік є те, що окремі прийоми, які, до прикладу у ХІХ столітті вважалися розширеними, згодом увійшли до складу традиційних виконавських засобів (*frullato* та *col legno*). Це дозволяє припустити, що сучасний арсенал розширених виконавських технік згодом стане частиною традиційного й не сприйматиметься як новаторство.

Підтверджено, що важливим чинником впливу на звучання інструмента є обмотка, яка розрізняється щільністю намотаних шарів, силою її обмотування та матеріалом, що використовується. На роль обмотки у досягненні тихого звучання, м'якості тону чи для різкого, дзвінкого звуку вказували ще дослідники ХХ століття (М. Лисенко, О. Незовибатько) (Додаток Б, Таблиця. 1). При незмінності функції обмотки в ХХІ столітті, що підтверджується дослідженнями Дж. Вебстера, Р. Мура, набуває розповсюдження тенденція зміни типів обмотки у межах одного твору від одного-двох до трьох разів (Ф. Мейс, К. де Грут, Д. Лазарєв, Дж. Сео, Дж. Перейра), що фіксується в нотному тексті.

Виявлено, що в оригінальних цимбальних творах ХХІ століття практикується не тільки зміна обмоток, але й використання паличок від інших інструментів (маримби, барабанів, ксилофону, вібрафону, оркестрових дзвіночків, малого барабану), предметів побуту (канцелярських скріпок, рибальської ліски, монеток, келихів, маленьких гребінців), запозичень у струно-щипкових інструментів (смичків, скляних трубочок, медіаторів, нігтів,



електронних смичків *E-bow*), поряд із традиційними паличками та їх обмотками (м'якою, вільно обмотаною, щільною, дуже щільною) для гри на інструменті (Додаток Б, Таблиця 3).

Аналіз розширених цимбальних прийомів в музиці ХХІ століття дозволив визначити ключові вектори новітніх виконавських технік:

- 1) *відкриття нових звуковисотних властивостей* – гра по неналаштованих ділянках (Е. Боні, Р. Хайнд, Д. Коупленд, Г. Шаріатзадєн, Дж. Перейра, «М. Солкінд-Перл»), урізноманітнення шумових ефектів – дзижчання, шелест (К. де Грут, Д. Лазарєв), «ефект розбитого скла» (Дж. Перейра);
- 2) *пошук нових вимірів багатоголосся* – ізоляція або виокремлення фактурних шарів за допомогою поєднання різних предметів і прийомів – педаль *eBow* з флажолетами, ударів, *tremolo* (Д. Коупленд), – смичок і одночасна гра паличками від *hammered dulcimer* (М. Солкінд-Перл), ущільнена акордова техніка (чотирьма паличками) (Й. Любберс, Д. Пай), гра чотирьма смичками *eBow*, два з яких виконують функцію вібруючої педалі, а решта застосовуються для *glissando* і тертя (Б. Рояї);
- 3) *розкриття нових акустично-резонансних можливостей* – доповнення цимбального резонасу акустикою сходового прольоту (Ф. Мейс), злиття із тембром скрипки чи бас-кларнету (Б. Рояї, Ф. ван Вік), відтворення атмосфери храмового простору, відкритого космічного простору (Е. Грем, П. Махайдик);
- 4) *звуконаслідування іншим інструментам* – флейті-рогу з ефектом звукового плачу, корейським та китайським інструментам гаягему / гучжену / каягиму, китайським цимбалам яньцінь, коліщатій лірі і музичній скринці, глюкофону, мандоліни (Ф. ван. Вік, М. Епштейн, К. де Грут, Д. Куртаг Дж. Сео, М. Солкінд-Перл.);
- 5) *візуальне «розширення» і доповнення виконавських прийомів* – биття келихами і лиття води, змахи руками наче крилами, кидання палички для «ефекту тріпотіння риби на суші», безперервні рухи *glissando*, ефект «биття» (П. Махайдик, Г. Шаріатзадєн, Дж. Перейра, Р. Хайнд).

Окрім загальної тенденції збагачення нових прийомів, композитори нерідко звертаються до свідомого самообмеження засобів, що служить втіленню відповідних задумів – гра виключно руками (Дж. Перейра) чи тільки *pizzicato* медіаторами (Дж. Сео).

Аналіз зразків цимбального репертуару ХХІ століття проілюстрував, що альтернативні інструменти (медіатори) та прийоми направлені на втілення різноманітних композиторських концепцій:

- *створення просторових образів та ефектів* – реверберації, космосу, відлуння, храмового простору, сходового прольоту, віддзвук, ефект далеких зірок, ефект відлуння та згасаючого резонування (Е. Грем, П. Махайдик, Д. Куртаг);
- *відтворення душевних та психологічних станів* – дискомфорту, душевного неспокою, невизначеності, гнітючості, болю, дисоціації, руйнації, мінливості (Б. Рояї, Д. Лазарєв, Д. Коупленд, М. Солкінд-Перл);
- *зміни фізичних станів та станів речовини* – висихання, зневодення, вмирання, поступове зів'янення, розквіт квітів, висихання, опадання пелюсток, засихання стеблів, перехід речовини із одного стану в інший (Г. Шаріатзадєн, М. Епштейн, Дж. Хаффман).

Запропоновано розподілити розширених виконавські техніки за двома основними критеріями – це «*чим грати?*» та «*як грати?*». При цьому до уваги було взято множинність реалізації прийомів. За допомогою одного й того самого медіатора, наприклад гітарного чи домрового плектра, можна виконувати різні види розширених *pizzicato*, *glissando*. І навпаки, прийом удару може бути реалізований за допомогою долонь, пальців, медіаторів.

Прийом *Pizzicato* диференційовано в залежності від частини пальця, якою воно виконується (пучками/м'якоттю, нігтями, комбінування пучками, окремі тони нігтями, *pizzicato* яке переходить у *glissando*), а також інструмента, яким воно грається – пальця, нігтя, медіатора (гітарного чи домрового), бандурних нігтів (Додаток Б, Таблиця 6).

Новітні типи *Glissando* розрізнено в залежності премету, яким воно виконується; від напрямку (вертикальне різнонаправлене, зустрічне, горизонтальне по струні); ділянки діапазону – традиційної чи «неігрової», на неналаштованих сегментах струн (Додаток Б, Таблиці 7-9).

Найрізноманітніші параметри можуть бути застосовані в типології ударів – за характером звуковисотності (тоновий, сонорний, шумовий); за інструментом, яким він виконується (пальцятки / палички – різні частини руки – інші предмети); за звуковим результатом (резонуючий, приглушений, відкритий); частотою (одиначний, тремолоподібний) (Додаток Б, Таблиця 5).

Серед розширених ударів було виявлено альтернативні види *tremolo* – *buzz roll* паличками від малого барабану; різноманітні кластери (двома долонями, окремими руками); кидання різних предметів на струни (зв'язка ключів, барабанна паличка); приглушений удар – *dead stroke*, удар по підставці – *sul ponticello*; рикошет паличками від інших ударних.

До розширених флажолетів було віднесено штучні (квартові, квінтові, септимові) та диференційовано за способом гри – шляхом притискання струни та щипання її пальцем іншої руки, одночасного притискання струни та щипання її медіатором (плектром), притискання струни і биття пальцями; та інструментом – палички, гітарний слайдер, медіатор.

Усе це свідчить про те, що цимбали на сучасному етапі еволюціонували та стали одним із перспективних інструментів, здатних втілювати найсміливіші композиторські задуми. Здійснена типологія розширених виконавських прийомів закладає підґрунтя для їх ґрунтовної класифікації і систематизації. Це питання залишається актуальним у зв'язку з постійним поповненням виконавського арсеналу новими способами гри та може стати предметом подальшого дослідження.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Аліксейчук, Я. С. (2025). Полістилічний підхід у бандурному музикуванні. *Техніка і наука сьогодні*, 2(43), 440–452. [https://doi.org/10.52058/2786-6025-2025-2\(43\)](https://doi.org/10.52058/2786-6025-2025-2(43))
- Аулова, А. С. (2024). Новітні тенденції цимбального репертуару ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 99–121. <https://doi.org/10.34064/khnum1-7006>
- Аулова, А. С. (2025a). Гра медіатором у сучасному цимбальному репертуарі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85, 41–47. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-7>
- Аулова, А. С. (2025b). Техніка *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*,
- Аулова, А. С. (2025c). Термін «Пальцятки» в сучасному цимбалознавстві та його альтернативи. In *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції*, Триторія, 396–403.
- Аулова, А. С. (2026). Виконавські прийоми як засоби втілення програмності в новітньому цимбальному репертуарі. In *Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення*, Триторія, 379–386.
- Баран, Т. М. (1999). *Світ цимбалів*. Світ.
- Баран, Т. М. (2001). *Цимбаліст*. Кобзар.
- Баран, Т. М. (2003). *Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи* [Кандидатська дисертація]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Баран, Т. М. (2005). Вплив народного цимбального професіоналізму у формуванні виконавського процесу на концертних цимбалах системи «Шунда». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 10, 95–101.
- Баран, Т. М. (2008). *Цимбали та музичний професіоналізм*. Афіша.

- Бортник, Є. (1992). Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. *Музична Харківщина: збірник праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського*, 191–206.
- Ващенко, О. В. (2023). *Авангардні творчі пошуки композиторів США (на прикладі камерної музики Дж. Крама)* [Методичні рекомендації]. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
- Ващенко О. В., Іваницький О. М. (2025). Інструментальний концерт у творчості Дая Фудзікури. *Аспекти історичного музикознавства*, 41, 183–211. <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.10>
- Вірясова, В. Я. (2017). Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*, 116–122.
- Годіна, І. В. (2022). Семантика та образна сфера сонорного інтонування у творчості В. Рунчака (на прикладі сюїти № 2 «Українська» для баяна, «1+16...» для скрипки та струнних та «Дуелі» для ансамблю дерев'яних духових інструментів). *Музичне мистецтво і культура*, 34(1), 102–112. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-8>
- Голяка, Г. П. (2008). *Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару* [Автореферат кандидатської дисертації]. Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
- Гулянич, Ю. М. (2008). *Композитор Богдан Котюк: грані творчої особистості*. Афіша.
- Гумінюк, С. П. (2017). «Нові музичні ресурси» Генрі Кауела в музично-теоретичній і творчій практиці композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 118, 281–290.

- Гуцал, В. (1978). Грає оркестр українських народних інструментів. Київ: Мистецтво.
- Давидов, М. (2005). Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Драч, І. С. (2024). Феномен Каллас. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 139, 143–157. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301129>
- Драч, І. С. (2025). «Інстинкт майстерності» у структурі композиторської діяльності. Випадок Равеля. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 144, 39–49. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347590>
- Єргієв, І. Д. (2006). *Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва...* [Кандидатська дисертація]. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Жарков, О. (2021). Техніка композиції в сучасному науковому дискурсі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
- Загайкевич, А. Л. (2015). Українська електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (4), 75–86.
- Зінькевич, О. С. (1992). Український авангард. *Музика*, 4, 4–5
- Іванченко, О. (2019). Д. Бортнянський: Танець духів та фурій з опери «Алкід» [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=080GXGBHYsY>
- Кіаді, З. (2021). Реверберація проти відлуння: У чому різниця? *Mastered Blog*. <https://emastered.com/uk/blog/reverb-vs-echo>
- Костенко, О. О. (2016). *Концертні твори для цимбалів*. Частина 2: Становлення цимбаліста-виконавця. Харків.
- Костенко, О. О., & Юрченко, О. П. (2021). *Перекладення для цимбалів: Інтерпретуємо твори Бориса Міхєєва*. Факт.

- Коханик, І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, (55), 70–81.
- Коханик, І. М., & Постовойтова, С. О. (2024). Великий поліфонічний цикл у фортепіанній творчості українських композиторів XX – початку XXI століть: питання цілісності. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 69(2), 227–240. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.2.16>
- Кузба, М. Д. (2023). *Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Кузба, М. Д., & Юрченко, О. П. (2025а). Нові виміри творчості слобожанської цимбальної школи у XXI столітті. *Аспекти історичного музикознавства*, (38), 365–389. <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.17>
- Кузба, М. Д., & Юрченко, О. П. (2025b). Олена Костенко: фундатор харківської цимбальної школи. *Аспекти історичного музикознавства*, (22), 135–150. <https://doi.org/10.34064/khnum2-22.08>
- Кузба, М. Д., & Юрченко, О. П. (2025с). Професійна цимбальна творчість другої половини XX – першої чверті XXI століття: стильовий вимір. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (75), 149–165. <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.10>
- Кршенек, Е. (1969). Лекція з дванадцятитонового контрапункту (Л. Грабовський, пер. з нім. та авт. передмови). *Українське музикознавство*, 4, 247–299.
- Лазарєв, Д. (2023а). Інтерв'ю з композитором Данилом Лазарєвим (А. Аулова, personal communication, 3 серпня 2023). [https://youtu.be/tbLC\\_teftww](https://youtu.be/tbLC_teftww)
- Лазарєв, Д. (2023b). «Стани душі та тіла»: Сюїта для цимбалів соло [Партитура].
- Лисенко, М. В. (1955). *Народні музичні інструменти на Україні* (М. Щоголь, ред.). Мистецтво.
- Лю, В. (2023). *Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: Жанрово-стильові аспекти* (Дисертація доктора філософії). Харківська державна академія культури.

- Малий, Д. М. (2021). Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини XX–XXI століть). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (59), 117–130. <https://doi.org/10.34064/khnum1-59.08>
- Малий, Д. М. (2023). «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*, (34), 157–181. <https://doi.org/10.34064/khnum2-34.07>
- Малий, Д. (2025). Варіантна комбінаторика як техніка композиції: творчий досвід автора. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (77), 235–258. <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.13>
- Матвійв, Г. В. (2021). *Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості* [Докторська дисертація]. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Майденберг-Тодорова, К. І. (2021). Перепелиця. Специфіка авторського хронотопу у концертних п'єсах Кармелли Цепколенко. *Музичне мистецтво і культура*, 1(32), 176–188
- Майденберг-Тодорова, К. І. (2023а). Інтерактивність як основна інтерпретативна риса у виконаннях твору «*Vexations*» Е. Саті. *Fine Art and Culture Studies*, (3), 76–84. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-11>
- Майденберг-Тодорова, К. І. (2023b). Інтерпретаційні вектори «*Vexations*» Е. Саті (на прикладі сучасних виконань твору. *Музичне мистецтво і культура*, 2(36), 168–181. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-13>
- Мацієвський, І. В. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*. Нова книга.
- Мельничук, О. Ф. (Comp.). (2009). *Слобожанський оберіг*. Волинські обереги.
- Мурза, С. А. (2012). Нові тенденції у домровому репертуарі (на прикладі творів В. Власова). *Музична педагогіка та виконавство*, 5, 94–99.
- Мужчіль, В. (2017). Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукоутворення (струнно-смичкова група) Смичкова техніка. *Навчально методичний посібник*.



- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Незовибатько, О. Д. (1966). *Школа гри на українських цимбалах*. Мистецтво.
- Незовибатько, О. Д. (1976). *Українські цимбали*. Музична Україна.
- Островський, С. С. (2024). Нові методи формування звуковисотності на струнно-смичкових інструментах із використанням розширених технік. *Слобожанські мистецькі студії*, 1(4), 83–92. <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.17>
- Паращук, В. (2023). *Жанр концерту в контексті розвитку цимбального мистецтва* [Магістерська робота, рукопис]. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
- Пастухов, О. В. (2021). *Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації* [Кандидатська дисертація]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Сташевський, А. Я. (2004). *Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака* [Автореферат кандидатської дисертації]. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського.
- Сташевський, А. (2012a). Український баянний концерт фольклорно-неофольклорного напрямку: особливості образного строю і виражальних засобів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1(2), 139–144.
- Сташевський, А. Я. (2012b). Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. *Культура України*, (37), 247–255.
- Сташевський, А. Я. (2015a). Алеаторні вияви в українській музиці для баяна 1990-х – 2000-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (11), 98–103.
- Сташевський, А. Я. (2015b). Специфічні темброво-динамічні ефекти в сучасній баянній музиці українських композиторів: огляд та класифікація.

- Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, (1), 116–119.
- Сташевський, А. Я. (2015с). Ударно-шумові прийоми в сучасній музиці для баяна (на прикладі творів українських композиторів). *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, (1(33)), 5–8.
- Сташевський, А. Я. (2016). Стильові напрями та композиційно-технологічні новації композиторської творчості А. Білошицького для баяна. У М. А. Давидов (Ред.), *Виконавське музикознавство* (Вип. 4, с. 364–374). Київ–Ніжин.
- Сташевський, А. Я. (2017). Фольклоризм і неофольклоризм у баянній творчості сучасних українських композиторів (на прикладі творів малих форм). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, (2(307), ч. 2), 123–128.
- Старков, Д. Ю. (2026). Дисоціація, розщеплення та компартменталізація в розладах, пов'язаних з психічною травмою. Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України. <https://orcid.org/0000-0001-9220-8703>
- Степанян, Л. Р. (2020). *Звукообраз «новітньої флейти» в п'єсах Яна Кларка* [Магістерська робота, рукопис]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Сліпченко, К. Д. (2023). *Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів* [Докторська дисертація]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Теуту, І. П. (2014). Звуковий образ цимбал як автономний компонент транскрипторської діяльності. *Мистецтвознавчі записки*, 26, 106–114.
- Теуту, І. (2016). Транскрипція в українському цимбальному мистецтві: історичний та теоретичний аспекти [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського
- Тригук, В. І. (2024). *Баянна творчість Віктора Власова* [Магістерська робота, рукопис]. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

- Тукова, І. Г. (2011). Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(10), 72–79.
- Тукова, І. (2019). Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (3(44)), 56–69. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630)
- Тукова, І. Г. (2021). Музика і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття). Акта.
- Хай, М. (2008). Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) [Дисертація доктора наук, спеціальність 17.00.03]. 619 с.
- Хоткевич, Г. М. (2012). *Музичні інструменти українського народу* (2nd ed.). Видавець Олександр Савчук.
- Черноіваненко, А. Д. (2019). Музично-інструментальні засади сучасних технік композиції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 444–448. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177791>
- Шадько, М. (2017). П'єси-символи в драматургії «Макрокосмоса» Дж. Крама. *Аспекти історичного музикознавства*, (9), 440–455.
- Шадько, М. (2019а). Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 343–348.
- Шадько, М. (2019b). Реалізація сонорної модальності у «Небезпечній ночі» Дж. Кейджа. *Аспекти історичного музикознавства*, (15), 199–213.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (20), 218–228.
- Шаріна, А. В. (2018). Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «Aqua Sonare» А. Корсун). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2(11), 247–253.

- Шаріна, А. В. (2019). «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, (58), 31–42.
- Шаріна, А. В. (2020). Клавішне глісандо: «розширене» трактування традиційного способу звуковидобування (історичний аспект). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 128, 66–79.
- Шаріна, А. В. (2022). *Розширені фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація...* [Докторська дисертація]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Юсипчук, П. (2019). П'єси та ансамблі: Становлення цимбаліста-виконавця. In *Концертні твори для цимбалів*. Терен.
- Юрченко, О. П. (2014). Виконавство на цимбалах в кінці XX – на початку XXI століть: стилі і напрями. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (40), 544–557.
- Юрченко, О. П. (2015). *Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Юцевич, Ю. Є. (2009). *Словник-довідник музичних термінів*. <http://term.in.ua/>
- Aristotle. (350 B.C.E./n.d.). *On the soul*. <http://classics.mit.edu/Aristotle/soul.2.ii.html>
- Artemieva, V., Bezborodko, O., Ivannikov, T., Kokhanyk, I., & Redya, V. (2023). Chamber Cantata in the work of Jean-Philippe Rameau (the stage of the formation of the composer). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), 132–134. <https://www.magnanimitas.cz/13-02-xxxviii>
- Análisis de la Sequenza VIIb de Luciano Berio. (2015, February 18). *AdolpheSax: The Sax Web*. <https://adolphesax.com/en/analisis-de-la-sequenza-viib-de-luciano-berio/>
- Allaga, G. (1889). *Cimbalomiscola II*.
- Allaga, G. (1889). *Cimbalomiscola III*.

- Allaga, G. (1889). *Cimbalomiscola IV*.
- Allaga, G. (1912). *Cimbalomiscola I*.
- Augustinian Community of Florence. (2026). Michelangelo's Crucifix. <https://www.basilicasantospirito.it/en/basilica-di-santo-spirito-english/michelangelos-crucifix/>
- Balentine, W. F. (1983). *Contemporary oboe techniques: An individual application to three works* [Doctoral dissertation]. University of Arizona.
- Bartolozzi, B. (1967). *New sounds for woodwinds*. Oxford University Press.
- Bartolozzi, B. (1982). *New sounds for woodwinds* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Bonny, E. (2012). *Erre L'otmito* [Unpublished score].
- Bridges, G. D. (1965). *Pioneers in brass*. Sherwood Publications.
- Burtner, M. (2005, March 1). Making noise: Extended techniques after experimentalism. *New Music USA*. <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>
- Cambridge University Press. (2026). Pizzicato. In *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pizzicato>
- Cage, J. (1960). *Concert for piano and orchestra: Solo for piano* [Score]. Henmar Press.
- Cherry, A. K. (2009). Extended techniques in trumpet performance and pedagogy [Doctoral dissertation]. University of Cincinnati.
- Cyzak, D. J. (2016). *Vinko Globokar's Atemstudie for solo oboe: Analysis and performance guide* (Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign).
- Clough, A. R. (2013). *A performance guide for selected works for piano by Henry Cowell* [Doctoral dissertation]. The University of Alabama.
- Copeland, D. (2023a). Darcy Copeland, composer. <https://www.darcycopeland.com/about-3>
- Copeland, D. (2023b). *Threshold of our fragile body*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=We9OMjrqAvA>

- Copeland, D. (2023c). *Threshold of our fragile body for violin & cimbalom* [Unpublished score].
- Čevela, J. (2020). Contemporary tendencies of cimbalom music bands in the Uherské Hradiště area. *Narodopisna Revue*, 4, 297–305.
- Department of Music. (2023). Colin Minigan. University of California, Davis. <https://arts.ucdavis.edu/minigan>
- Dempster, S. (1994). *The modern trombone: A definition of its idioms*. Publisher.
- Dick, R. (1975). *The other flute*. Oxford University Press.
- Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach. (2022). Projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art  
Proyectos musicales en la Ucrania del siglo XXI como tendencias del arte contemporáneo, *11*(54), 256–263. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.54.06.24>
- Epstein, M. (2016). *Mary Magdalen* [Unpublished score].
- Epstein, M. (2023a). *Inflorescence*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lmV4Y-TsPbk>
- Epstein, M. (2023b). *Inflorescence* [Unpublished score].
- Encyclopedia.com. (2019). *Bottleneck*. In Oxford University Press. Encyclopedia.com: Bottleneck
- Fallowfield, E. (2009). *Cello map* [Doctoral dissertation]. University of Birmingham.
- Flattement. (2025, Month Day). In *Wikipedia*. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Flattement>
- Francis, M. (2012). *Duet for Cimbalom & Stairwell* [Unpublished score].
- Friedman, K., Smith, O., & Sawchyn, L. (Eds.). (2002). *The Fluxus performance workbook*. Performance Research e-Publications. [https://figshare.swinburne.edu.au/articles/book/The\\_Fluxus\\_performance\\_workbook/26270992](https://figshare.swinburne.edu.au/articles/book/The_Fluxus_performance_workbook/26270992)
- Gemolo, M. (2018). Extended techniques on the traverso: The case of the glissando and the flattement. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music*, 2(2), 30–47.

- Graham, E. (2023). Written for and dedicated to Lamnth: For violin and cimbalom [Unpublished score].
- Graham, E. (2024). ASH GRAHAM: Biography. <https://www.erinegraham.com/>
- Griffiths, P. (2026). György Ligeti: Atmosphères. American Symphony Orchestra. <https://americansymphony.org/concert-notes/atmosphres-1961/>
- Groot, C. (2012). *Mutant telescope for solo cimbalom* [Unpublished score].
- Hanna, M. M. (2009, March 9). The sound iconoclast: Horațiu Rădulescu. *The Oxonian Review*. <https://web.archive.org/web/20090330063136/http://www.oxonianreview.org/wp/the-sound-iconoclast/>
- Hartunian, L. (2016–2020). Lilit Hartunian: Bio. <https://lilithartunian.com/bio>
- Hill, D. (1983). *Extended techniques for the horn*. Studio 224.
- Hind, R. (2017). *Oh What Weft Are Woven The Waters* [Unpublished score].
- Howell, T. (1974). *The avant-garde flute: A handbook for composers and flutists* (Vol. 2). University of California Press.
- Huffman, J. M. (2009). *Melting, vaporizing...* [Score]. <http://jsnfmn.net/media/music/compositions/melting-vaporizingcondensation-sublimation/>
- Huit duos pour violon et cymbalum (Kurtág). (n.d.). Wikipedia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Huit\\_duos\\_pour\\_violon\\_et\\_cymbalum\\_%28Kurtag%29](https://fr.wikipedia.org/wiki/Huit_duos_pour_violon_et_cymbalum_%28Kurtag%29)
- I-Hobby. (2026). Швейна фурнітура. Фільм. <https://i-hobby.com.ua/ua/fylts-170-h-m-tsvet-v-assortymente-95-sm-kh-1-m-hermanyia-11-0-fb3325/>
- Ishii, R. (2005). *The development of extended piano techniques in twentieth-century American music* [Doctoral dissertation]. Florida State University.
- Johnston, J. A. (2010). The cimbál and folk music in Moravian Slovakia and Valachia. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 36, 78–117.
- Jin, H. (2024). Harmonizing ordinary elements into unconventional: Exploring the musical style of Korean living composer, Juri Seo (Doctor of Music dissertation, Indiana University).

- Juri Seo. (2016). *Études for cimbalom*. YouTube. <https://youtu.be/HS-EtTq4-5g>
- Juri Seo. (2021). *Études for solo cimbalom*. YouTube. <https://youtu.be/tM8J06qty3M>
- Juri Seo. (2025a). Associate professor of music. Princeton University. <https://music.princeton.edu/people/juri-seo/>
- Juri Seo. (2025b). Composer: *Études for solo cimbalom*. <https://www.juriseomusic.com/music#/cimbalom/>
- Klang, S. (2010). *Water Forgives*. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=fOs\\_Eo1bqlQ](https://www.youtube.com/watch?v=fOs_Eo1bqlQ)
- Kolačková, L. (2023). Folk dance, city, and lifestyle. *Narodopisna Revue*, 33(1), 18–32.
- Kokhanyk, I., & Postovoitova, S. (2024). A large polyphonic cycle in the piano works of Ukrainian composers of the twentieth and early twenty-first centuries: The issue of integrity. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 69(2), 227–240. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.2.16>
- Kontarsky, A. (1972). Notation for piano. *Perspectives of New Music*, 10(2), 72–91.
- Kwok, S. (2018). *Breaking the sound barriers* [Doctoral dissertation]. University of British Columbia.
- Lamnth. (2024). Erin Graham – Echoes and empty shapes. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q6JM7rfQOw8>
- Lamnth. (2025). About. <https://www.lamnth.com/about>
- Larousse. (2005). *Dictionnaire de la musique*. <https://www.larousse.fr/archives/musique/page/412>
- Lubbers, J. (2012). *things are not always as they seem* [Unpublished score].
- Luță, V. (1999). *Caiet pentru țambal 2*. Editura Ruxanda.
- Luță, V. (2006). *Caiet pentru țambal 4*. Grafema Libris.
- M5Music. (2026). *Sul ponticello*. <https://www.m5music.hk/en/dictionary/sul->
- Machajdik, P. (2005/2021). *Water forgives* [Perusal score]. [https://www.machajdik.com/uploads/1/0/9/3/10931989/water\\_forgives\\_\\_\\_\\_perusal.pdf](https://www.machajdik.com/uploads/1/0/9/3/10931989/water_forgives____perusal.pdf)



- McLay, M. (1982). Experimental music in Hungary. *Contact*, 24, 11–17.  
<https://doi.org/10.25602/GOLD.cj.v0i24.1194>
- Minigan, C. (2023). *Towards Southgate for cimbalom* [Unpublished score].
- Mifalco. (2010). *Ligeti – Atmospheres (1961)* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=-QSuXpzNDs8>
- Moore, R. L. (2018). *The Hungarian cimbalom* [Doctoral dissertation]. York University.
- Musicca. (n.d.). *Frullato*. In *Musicca Dictionary*.  
<https://www.musicca.com/dictionary/italian/frullato>
- Merriam-Webster. (2026). *Acciaccatura*. In *Merriam-Webster.com dictionary*.  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/acciaccatura>
- Nagel, R. (1975). Trumpet studies in contemporary music. E. B. Marks Music Corp.
- Nummela, A. (2023). *The contemporary string instruments: How to master extended bowed string instrument performance techniques* (Master's thesis, Kungliga Musikhögskolan [Royal College of Music in Stockholm]).
- Nyrah Soul. (2026). Cedar Wood Native American Style Drone Flute.  
<https://nyrahsoul.com/products/aromatic-cedar-wood-native-american-drone-flute-made-to-order-in-f-f-g-and-am/>
- Obuch, P. (2017). Aerophones in folk ensemble music in White Carpathians. *Narodopisna Revue*, 1, 13–35.
- Officine Universelle Buly. (n.d.). Le Rationnel – Le Benjamin.  
<https://buly1803.com/en/products/le-rationnel-le-benjamin/>
- Ovsyannikova-Trel, O., Maidenberg-Todorova, K., Qianhui, N., Yupeng, W., Yang, Z. (2023). The category of the opera image as a complex phenomenon // AD ALTA. *Journal of Interdisciplinary Research*, 13 (2 Special Issue 38), 66–69.  
<https://doi.org/10.33543/j.130238.6669>
- Pavlenko, O., Vyshnevetska., A, Fartushka, O., Mykhailova, N., Malyi, D., Tsurkanenko, I. (2023). Formation of Specialists' Professional Competence in Art Specialities Using the Pedagogy of Dissensus: Features of a Development

- of the Postmodern Society, 15(2), 358–374.  
<https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/738>
- Post, N. (1979). *The development of contemporary oboe technique* (PhD dissertation). New York University.
- Pereira, J. (2020). *Michelangelo fragments* [Score].  
<https://josephpereiramusic.com/works/michelangelo-fragments/>
- Pereira, J. (2026). *Michelangelo Fragments*.  
<https://josephpereiramusic.com/works/michelangelo-fragments/>
- Peter Machajdík. (2010). *Water forgives*. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=fOs\\_Eo1bqlQ](https://www.youtube.com/watch?v=fOs_Eo1bqlQ)
- Plog, A. (1977). *Sixteen contemporary etudes for trumpet*. Tromba Publications.
- Pye, D. (2012). *The Isolation of Zoltan Szöölősi: For cimbalom and tape* [Unpublished score].
- RattWood Garden Furniture. (2025). ІІІо take ротанг... <https://rattwood.com/shcho-take-rotanh-perevahy-ta-nedoliky-vykorystannia-rotanha-dlia-vyhotovlennia-mebliv/>
- Royae, B. (2022a). *Two sands engraved an image....* YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=N0ZjthvTACU>
- Salkind-Pearl, M. (2022a). *Lines and traces of desire*. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=8Ti7M-ZGY4A>
- Salkind-Pearl, M. (2022b). *Mischa*. <https://www.mischasalkindpearl.com/mischa>
- Schilling, G. (1836). *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (Vol. 3). Köhler. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10600491?page=4,5>
- Shunda, V. J. (1907). *A cimbalom története*. Budapest.
- Solomos, M. (2020). *From music to sound: The emergence of sound in 20th- and 21st-century music*. Routledge.
- Seo, J. (2012 & 2015). *Études for solo cimbalom*.  
[https://issuu.com/juriseo/docs/cimbalom\\_121815](https://issuu.com/juriseo/docs/cimbalom_121815)

- Streitová, M. (2019). The influence of playing simultaneously with singing in flute sonority. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*, 12(61), 271–276.  
<https://doi.org/10.31926/but.pa.2019.12.61.52>
- Strange, P., & Strange, A. (2001). *The contemporary violin: Extended performance techniques*. University of California Press.
- Stallings, S. N. (2005). “New growth from new soil”: Henry Cowell’s application and advocacy of modern musical values (Master’s thesis). The Florida State University, School of Music.
- Stone, K. (1980). *Music notation in the twentieth century: A practical guidebook*. W. W. Norton & Company.
- Shariatzadeh, G. (2024a). *Fish*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gdn--ovcRN0>
- Shariatzadeh, G. (2024b). *Fish for Lamnth* [Unpublished score].
- Shiri, N. (2024a). *SAAR*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zWjenlDY5HQ>
- Steve Weiss Music. (2026). Balter Emil Richards Super Rub Mallets. <https://www.steveweissmusic.com/products/mike-balter-ersr-mallets>
- Smith, G. E. (2011). *Performance techniques for four avant-garde piano pieces by Henry Cowell* (Honors thesis). Andrews University.
- Tari, L. (2012). Vocal- and/or instrumental music. In *Musical traditions* (pp. 217–236). Institute of Musicology.
- Tolle, N. (2025). *Cimbalom: Composer’s guide*. <https://www.nicholastolle.com/composer-s-guide>
- Turetzky, B. (1974). *The contemporary contrabass*. University of California Press.
- Vaes, L. P. F. (2009). *Extended piano techniques* [Doctoral dissertation]. Leiden University.
- Varga, B. A. (Ed.). (2009). *György Kurtág: Three interviews and Ligeti homages*. University of Rochester Press.

- Walter, C. J. (2020). Multiphonics on vibrating strings. *Tempo*, 74(291), 7–23.  
<https://doi.org/10.1017/S0040298219000950>
- Webster, J. (2013). *Creating and performing new Australian works on the Hungarian cimbalom* [Doctoral dissertation]. Edith Cowan University.
- Wijck, F. V. (2018/2019). ...of blue, of green... [Score].  
[https://issuu.com/frisovanwijck/docs/of\\_blue\\_of\\_green\\_revision\\_final](https://issuu.com/frisovanwijck/docs/of_blue_of_green_revision_final)

## ДОДАТОК А

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА КОНФЕРЕНЦІЙ

**Наукові статті в наукових виданнях, затверджених МОН України  
як фахові за (категорія Б), галузь «Мистецтвознавство»:**

1. Аулова, А. (2024). Новітні тенденції цимбального репертуару ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. Вип. 70, 99–121. doi: <https://doi.org/10.34064/khnum1-7006>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk70/problemy\\_70\\_6\\_aulova.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk70/problemy_70_6_aulova.pdf)
2. Аулова, А. С. (2025). Роль медіатора в сучасному цимбальному репертуарі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. ДДПУ. ім. І. Франка. Дрогобич, Вип. 85. (Категорія «Б»), 41–47. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-7>
3. Аулова, А. С. (2025). Техніка *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 75, 166–189. doi: <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.11>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75\\_11-166-189AULOVA.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_11-166-189AULOVA.pdf)

#### Публікації апробаційного характеру

1. Аулова, А. С. (2025). Термін «Пальцятки» в сучасному цимбалознавстві та його альтернативи. In *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції*, Триторія, 396–403.
2. Аулова, А. С. (2026). Виконавські прийоми як засоби втілення програмності в новітньому цимбальному репертуарі. In *Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення*, Триторія, 379–386.

### Конференції:

- Конференція наукового проєкту Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2024);
- Всеукраїнська науково-практична конференція Національна музична академія України імені П. І. Чайковського «Сучасна музика: від акустики до електроакустики: теорія і практика» (Київ, 26–27 квітня 2024);
- Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 7–9 листопада 2024);
- IV Черкашинські читання в межах міжнародного форуму до 70-річчя України в ЮНЕСКО «Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції» (Харків, 6–7 грудня 2024);
- Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11–12 лютого 2025);
- XXXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (Одеса, 25–26 квітня 2025);
- V Черкашинські читання міжнародного наукового симпозіуму-форуму до 70-річчя «Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення» (Харків, 28–29 листопада 2025).

## ДОДАТОК Б








### ТАБЛИЦІ ТА МАЛЮНКИ

**Таблиця 1.** Тип обмоток пальцяток та їх використання в репертуарі різних епох

Епоха, стиль	Тип обмотки	Твір, композитор
<b>Твори ліричного характеру</b>	Пальцятки із вільною обмоткою (чи з вовняною ниткою)	М. Равель «Павана на смерть Інфанти»; Г. Форе «Павана»; «Арабеска №1», «В човні», «Вальс», «Пасп'є» з Бергамаської сюїти К. Дебюсі, Дж. Вільямс «Список Шиндлера»
<b>Твори романтичної та класичної доби</b>	Пальцятки із щільною обмоткою	Концерт для скрипки та симфонічного оркестру D-dur (III частина), Соната для скрипки та фортепіано № 2 присвячена Антоніо Сальєрі (I частина), Соната для скрипки та фортепіано № 5 (I частина) Л. ван Бетховена; В. А. Моцарт Соната № 29 для скрипки та фортепіано; Каприс № 24 Н. Паганіні; М. Лисенко «Думка-Шумка».
<b>Оригінальні твори для цимбалів із романтичним трактуванням сонатного allegro</b>	Пальцятки із щільною обмоткою в комбінуванні із грою держакон	Б. Котюк, Рапсодії № 1 та № 2 для цимбалів соло
<b>Твори епохи бароко</b>	Пальцятки, обмотані ватою з фільцевою зовнішньою підмоткою	Й. С. Бах концерт для клавіру з оркестром <i>d-moll</i> ; Д Бортнянський: Танець духів та фурій з опери «Алкід», Дві арії Ельвіри з опери «Сокіл», Сонатне алегро та Концерт для чембало з оркестром, Українська симфонія Е. Ванжури
<b>Твори в фольклорному дусі гуцульської традиції</b>	Пальцятки з дуже щільною обмоткою, часто в комбінації з грою держакон	С Кушнірук «Гуцульський диптих»; Д. Попічук «Гуцулки»; В. Дмитренко «Карпатські полонини»
<b>Твори віртуозного характеру</b>	Пальцятки з дуже щільною чи щільною обмоткою	Ш. Гуно Фантазія на теми опери «Фауст»; Ф. Ліст Угорська рапсодія № 2; П. Сарасате: «Арагонська хота» для скрипки та фортепіано, «Циганські наспіви» для скрипки та фортепіано; К. М. Вебер Увертюра до опери «Оберон»
<b>Твори XX століття</b>	Пальцятки із щільною обмоткою, зміна між частинами на вільну обмотку	Ф. Пуленк Соната для гобою та фортепіано (I – III частини) та Соната для флейти та фортепіано (I – III частини)
<b>Оригінальні твори для цимбалів XX століття (скоріше як виключення з правил)</b>	Пальцятки з вільною обмоткою чи в чергуванні із вільною обмоткою та держакон	Д. Задор «Імпровізація» та «Фанфари» (1985)

	Гра дерев'яними пальцятками, з щільною обмоткою та ватою з зовнішньою замшевою підмоткою (одночасно)	Д. Попічук «Весільна сюїта» (1989) (II частина) «Жалі нареченої»
	Гра сопілкою по струнах	Д. Попічук «Весільна сюїта» (1989) (I частина) «Танець молодого»

Таблиця 2. Типи обмоток пальцяток за Т. Бараном

Пальцятки, типи обмоток	Приклади обмоток (зображення)
Головка пальцяток із щільно обмотаною ватою	
Головка пальцяток із вільно обмотаною ватою	
Гра держакон пальцяток	
Головка пальцяток із дуже щільно обмотаною ватою (використовуючи клей повністю підмотавши ниткою)	
Головка пальцяток обмотана ватою із замшевою зовнішньою підмоткою	
Дерев'яна головка пальцяток	
Шкіряна головка пальцяток	














**Таблиця 3.** Інструменти, якими грають, та техніки гри в цимбальному репертуарі ХХІ століття

Інструмент («Чим грають?»)	Різновид інструмента (предмета) або техніка гри	Приклад
Пальцятки	Пальцятки «яньцінь» на цимбалах системи Шунди	К. де Грут «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012
	Палички із держакон від стандартним пальцяток, а стрижнем від трикутника	1. Дж. Перейра «Фрагменти Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragment's</i> » (VI); 2. Д. Куртаг «Сцени з роману» / « <i>Scenes from a Novel</i> », ор. 19 для сопрано, скрипки, цимбалів і контрабаса, 1981–1982 (V, IX, XI).
Пальці	удари пальцями по струнах, що імітують гру пальцятками	Дж. Перейра «Фрагменти Мікелянджело» (V частина)
	бити пальцями / <i>strike with fingers</i>	К. де Грут «Телескоп мутанта», 2012
Палички від інших інструментів	від ксилофона чи маримби	Дж. Перейра «Фрагменти Мікелянджело», 2020
	від оркестрових дзвіночків	Д. Лазарев сюїта для цимбалів соло «Стани душі та тіла»(III частина).
	тверді гумовими паличками (гра по корпусу)	Е. Боні « <i>Erre L`Otmito</i> », 2012
медіатори від щипкових та смичкових	гітарні медіатори	1. Дж. Сео «Етюди», 2012; 2015; 2. Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022; 3. Е. Грем « <i>Echoes and empty shapes</i> », 2023, (I).
	гітарний слайдер / <i>glass rod</i>	Д. Лазарев сюїта для цимбалів соло «Стани душі та тіла», 2023, III.
	смичок <i>Ebow</i>	1. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (IV); 2. М. Епштейн «Марія Магдалина» / « <i>Mary Magdalen</i> » для сопрано та цимбалів, 2016; 3. Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022; 4. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II).

**Таблиця 3.** Інструменти, якими грають, та техніки гри в цимбальному репертуарі ХХІ століття (Продовження)

Предмети побуту	два скляних келихи (один по одному)	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water forgives</i> », 2005.
	Монетки	К. де Грут «Телескоп мутанта», 2012.
	Рибальська ліска	1. Г. Шаріатзадєн «Риба» / « <i>Fish</i> », 2024; 2. К. Мініган «На шляху до Саут-Гейту» / « <i>Towards Southgate</i> », 2023.
	Маленький гребінець / « <i>Benjamin</i> » <i>Comb</i>	1. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (I); 2. М. Епштейн «Марія Магдалина» / « <i>Mary Magdalen</i> » для сопрано та цимбалів, 2016; 3. Н. Ширі «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024; 4. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II).

Таблиця 4. Удари за Т. Бараном




	— простий удар	— einfacher Schlag
	— гострий удар (стакато)	— scharfer Schlag (staccato)
	— глибокий, насичений удар (портamento)	— tiefer satter Schlag (portamento)
	— удар з підкресленням наголосом (легкий акцент)	— Schlag mit hervorgehobenem Akzent (leichter Akzent)
	— потужний удар з підкресленням наголосом (міцний акцент)	— starker Schlag mit hervorgehobenem Akzent (starker Akzent)
	— тремоло (швидкі поодинокі удари)	— Tremolo (schnelle einzelne Schläge)
	— тремоло (швидкі подвійні удари)	— Tremolo (schnelle doppelte Schläge)
	— натуральний флажолет (досягається дотиком пучки пальця струн бунта з одночасним ударом)	— gewöhnliches Flageolet (es wird durch das Tasten mit Fingerspitze des Saitenchores und das gleichzeitige Anschlagen geschaffen)
	— удар з одночасним глушінням бунта пальцячкою	— Anschlagen mit gleichzeitigem Dämpfen des Saitenchores mit Fingen
	— удар пучкою пальця по струнах бунта	— Anschlagen mit der Fingerkuppe die Saiten des Saitenchores
	— одночасний удар по бунті струн на підставці	— gleichzeitiges Anschlagen eines Saitenchores auf Gestell

Таблиця 5. Розширені типи ударів в цимбальному репертуарі XXI століття

Різновид удару	Чим та як виконується	Твір/композитор
<i>Sul ponticello</i>	Якомога ближче до підставки (або на ній) і при цьому давати помітну висоту звуку. аналогічно до одночасного удару по бунту та підставці за Т. Бараном	1. Дж. Хаффман «Плавлення, випаровування: Конденсаційна сублімація» / « <i>Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation</i> », 2009. 2. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II).
Кластери	Долонями, імітуючи звук низького кластера на фортепіано ( <i>imitating the sound of a low cluster on the piano</i> )	Ф. ван Вік «...of blue, of green...», 2018–2019.
	Кластери лівою та правою руками, тонова висота є приблизною / <i>tone clusters pitches are approximate</i>	К. де Грут «Телескоп Мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012.
	ударити рукою по струнах нижнього регістру / <i>hit lower reg. strings with your hand</i>	Н. Ширі «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.

Таблиця 5. Розширені типи ударів в цимбальному репертуарі XXI століття (Продовження)		
За допомогою рук, ніг.	Спочатку один чи два змахи руками / <i>on or two wingbeats</i> , після чого чотири або п'ять ударів руками та ногами / <i>four or five wingbeats</i> , більше ударів руками та ногами / <i>more wingbeats</i>	Р. Хайнд «О, з яких ниток зіткані води» / « <i>Oh What Weft Are Woven The Waters</i> » для сопрано і чотирнадцяти виконавців, 2017 (XI частина – «Переривання сну» / « <i>The Interruption of a Sleep</i> »).
	Побрязкати рукою по струні натиснувши на педаль / <i>rattle your hand on the string with pedal down</i>	Н. Ширі «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
пальцями	гра за допомогою пальців двох рук (перкусійною пальцевою технікою по струнах інструмента).	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragment's</i> », 2020, (V).
	Бити пальцями / <i>strike with fingers</i>	К. де Грут «Телескоп Мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012.
по струнах інструмента	Гра келихами по струнах цимбалів, завдяки биттю келиха що лежить на струні, тим що б'є по ньому.	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> », 2005.
келихами	удари келихами у повітрі та один по одному.	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> », 2005.
палички від інших інструментів	від маримби	1. Дж. Перейра «Фрагменти Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragment's</i> », 2020 2. К. де Грут «Телескоп Мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012. 3. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Infloresnce</i> »
	ксилофону	1. Д. Лазарев Сюїта для цимбалів соло «Стани душі та тіла», 2023 (III); 2. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Infloresnce</i> », 2023 (I)
	малого барабану	1. Е. Грехем «Відлуння і порожні форми» / « <i>Echoes and empty shapes</i> », 2023 (VI), (VIII), (IX); 2. Н. Ширі «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024 3. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (III).
	Палички від « <i>Hammered dulcimer</i> »	1. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II). 2. Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022.

Таблиця 6. Різновиди *pizzicato*

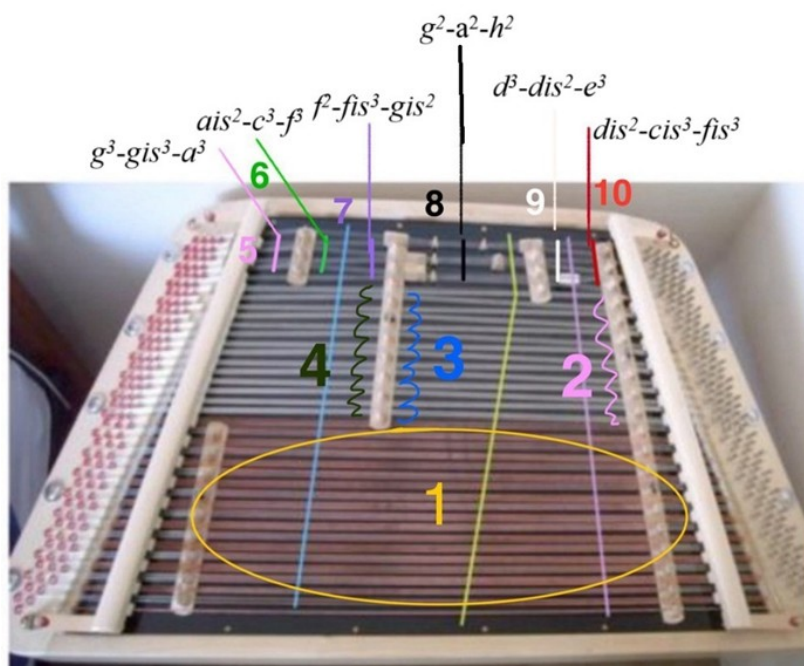
Чим виконується <i>pizzicato</i> ?	Приклад
гра декількох та одного звуку нігтем ніготь / <i>nail</i> 	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » (revised 2021 version)
кінчиком пальця / <i>finger tip</i>	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » (revised 2021 version)
за допомогою нігтя / <i>with fingernail</i> 	К. де Грут «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012.
Лівою та правою руками (L.H, R.H)	К. де Грут «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012.
плоттю / <i>with the flesh</i>	К. де Грут «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012.
щипати пальцями (м'якоттю) / <i>plucked with fingers</i>	Й. Любберс « <i>things are not always as they seem</i> », 2012.
щипати пальцями м'якоттю окремі тони, що позначені ('x' нігтями) / <i>plucked with fingers ('x' for nail)</i>	Й. Любберс «не все є таким, яким здається» / « <i>things are not always as they seem</i> », 2012.
щипати нігтями / <i>nail pizz.</i> 	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (VI).
гра акорду <i>pizzicato</i> правою рукою, в той час як ліва грає удар <i>sul ponticello</i> в комбінації з <i>tremolo</i>	Дж. Хаффман «Плавлення, випаровування: Конденсаційна сублімація»
гра <i>pizzicato</i> лівою рукою, в той час як права ллє воду у мисочку	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> », 2005.

**Малюнок 1.** Дж. Вебстер. Візуальна презентація деяких з напрямків glissandi на струнах цимбалів / *visual representation of some possible glissandi from the manual* (Webster, 2013: 92) концертні цимбали Павла Вшиянського.



The blue glissando sounds most of the left-most strings, the green glissando sounds all of the central strings, most of the right-most steel strings and all of the copper-wound strings, and the purple glissando sounds all the rightmost strings.

**Малюнок 2.** Діапазон цимбалів, розподілений на частини. Авторська схема на ґрунті малюнку Дж. Вебстера. Цимбали системи «Шунда».







**Таблиця 7.** Типи *glissando* в залежності від предмета (Продовження)

Медіатори від щипкових та смичкових	ведення гітарного слайдера по струні (одночасно із вдаранням пальця/пальцями)	Д. Лазарев Сюїта «Стани душі та тіла» для цимбалів соло, 2023 (III частина – «Питання»).
	двома гітарними медіаторами (плектрами)	1. Д. Копленд. «Поріг нашого тендітного тіла» / « <i>Threshold of our fragile body</i> » для скрипки та цимбалів, 2023. 2. Дж. Сео «Етюд» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло, 2012 & 2015 (II). 3. Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022.
	Рибальською ліскою	1. К. Мініган «На шляху до Саут-Гейту» / « <i>Towards Southgate</i> », 2023; 2. Г. Шаріатзадєн «Риба» / « <i>Fish</i> », 2024.
	електричним смичком/смичками	1. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (IV); 2. М. Епштейн «Марія Магдалина» / « <i>Mary Magdalen</i> » для сопрано та цимбалів, 2016; 3. Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» для цимбалів соло, 2022.
	смичок(скрипковий)+металева трубочка ( <i>metal rod</i> )	Г. Шаріатзадєн «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
	смичок від скрипки	Г. Шаріатзадєн «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
Інші предмети	шкрябання монеткою по струні вгору та вниз	К. де Грут «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012.
	за допомогою маленьких гребінців (двох чи одного)	1. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (I); 2. М. Епштейн «Марія Магдалина» / « <i>Mary Magdalen</i> » для сопрано та цимбалів, 2016; 3. Н. Ширі «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024; 4. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II).
Пальці – (нігті, пучки).	нігтями	1. Дж. Сео «Етюд» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло, 2012 & 2015 (II); 2. Г. Шаріатзадєн «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024; 3. П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021.
	пучками двох великих пальців	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021.
	пальцями справа від підставки	Р. Хайнд «О, з яких ниток зіткані води» / « <i>Oh What Weft Are Woven The Waters</i> » для сопрано і чотирнадцяти виконавців, 2017.
	кінчиком пальця ( <i>finger-tip glissando</i> )	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021.
	подушечками пальців ( <i>fingerpads</i> )	Е. Бонні « <i>Erre L'omito</i> » для цимбалів соло, 2012.



**Таблиця 8.** Типи *glissando* в залежності від напрямку руху

Напрямок <i>glissando</i>	Спосіб гри / предмет (чим грається)	Приклад
Вертикальне <i>glissando</i> (вгору, вниз)	паличками від маримби	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV).
	паличками від литавр (по демпферам)	М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (III).
	металевою скріпкою (канцелярською)	Д. Коупленд «Порозі нашого тендітного тіла» / « <i>Threshold of our fragile body</i> » для скрипки та цимбалів, 2023.
	двома гребінцями	1. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (I); 2. М. Епштейн «Марія Магдалина» / « <i>Mary Magdalen</i> » для сопрано та цимбалів, 2016; 3. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II).
	гребінцем у правій руці	Н. Ширі «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
	рибальською ліскою	К. Мінніган «На шляху до Саут-Гейту» / « <i>Towards Southgate</i> » для цимбалів соло, 2023.
	подушечками пальців (виключно вгору)	Е. Бонні « <i>Erre L'omito</i> » для цимбалів соло, 2012.
	пальцями обох рук (почергово)	Р. Хайнд «О, з яких ниток зіткані води» / « <i>Oh What Weft Are Woven The Waters</i> » для сопрано і чотирнадцяти виконавців, 2017.
	Нігтями	Дж. Сео «Етюд» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло, 2012 & 2015 (II).
Різноюнаправлене	паличками від маримби в комбінації зі зворотною стороною паличок від маримби (вертикальне)	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV).
	у правій руці паличка від барабану грає згори вниз, в той час як ліва грає по струні зліва на право нігтями	Г. Шаріатзадєн «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
	двома медіаторами	Дж. Сео «Етюд» / « <i>Etudes</i> » 2012 & 2015 (II)
	Монетами	К. де Грут «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> » для цимбалів соло, 2012.
Зустрічне	почергове (горизонтальне) двома медіаторами	Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022.
	електронними смичками (зустрічне горизонтальне)	Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022.

**Таблиця 8.** Типи *glissando* в залежності від напрямку руху (Продовження)

Горизонтальне по струні	зворотною стороною палички від литавр	1.Н. Ширі «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024; 2.М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (III).
	паличкою від ксилофону / <i>with superballet mallets</i>	М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (VII).
	паличкою від барабана (ковзати по струнах)	Г. Шаріатзаден «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
	металевою паличкою від трикутника, до якої прикріплено держак від цимбальних пальчаток / <i>scrape with triangle beater</i>	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV).
	скляною трубкою та одночасним вдаренням пальчаткою	Д. Лазарев Сюїта для цимбалів соло «Стани душі та тіла» 2023, (III частина – «Питання»).
	двома медіаторами	Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022.
	електронними смичками	М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (IV); М. Епштейн «Марія Магдалина» / « <i>Mary Magdalen</i> » для сопрано та цимбалів, 2016.
	скрипковим смичком (з одночасним притисканням металевої трубки / <i>metal rod</i> , та окремо <i>glissando</i> без трубки із притисканням рукою	Г. Шаріатзаден «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
	Нігтями	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021.
Бічне <i>glissando</i>	зворотною стороною пальчатки	Л. Донник «Козацьке коло» для цимбалів соло, 1998.
	медіаторами	Дж. Сео «Етюд» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло (2012 & 2015) (II).
	пучками двох великих пальців	П. Махайдик «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021.

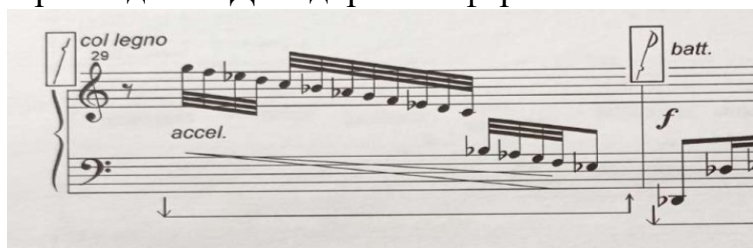
**Таблиця 9.** Таблиця нетрадиційних («неігрових») зони виконання по частинах інструмента

Зона виконання <i>glissandi</i>	Чим має виконуватися	Приклад
Зона (D) за демпфером між кілками справа чи зліва	справа вертикальне пальцями чергуючи обидві руки	Р. Хайнд «О, з яких ниток зіткані води» / « <i>Oh What Weft Are Woven The Waters</i> » для сопрано і чотирнадцяти виконавців, 2017, (X).
	зліва вертикальне за допомогою залізної скріпки чи струни	Д. Коупленд «Поріг нашого тендітного тіла» / « <i>Threshold of our fragile body</i> » для скрипки та цимбалів (2023).
	гра в області струни за демпфером / <i>string area outside the dampener</i>	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV).
	на струнах прямо проти настроювальних кілків (тобто між підставкою та кілками) / <i>on strings right up againsts tuning pegs</i>	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV).
	справа вертикально за допомогою палички від барабану у правій руці	Г. Шаріатзадєн «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024.
Зона (B)	гра по інший бік мосту від ігрової (тобто не по самих струнах) зони / <i>bridge from playing area</i>	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV).
Зона (C) по демпферам	паличками від литавр	М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (III).

## ДОДАТОК В

### МУЗИЧНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 2. 1. Д. Задор «Фанфари» т. 29-30.



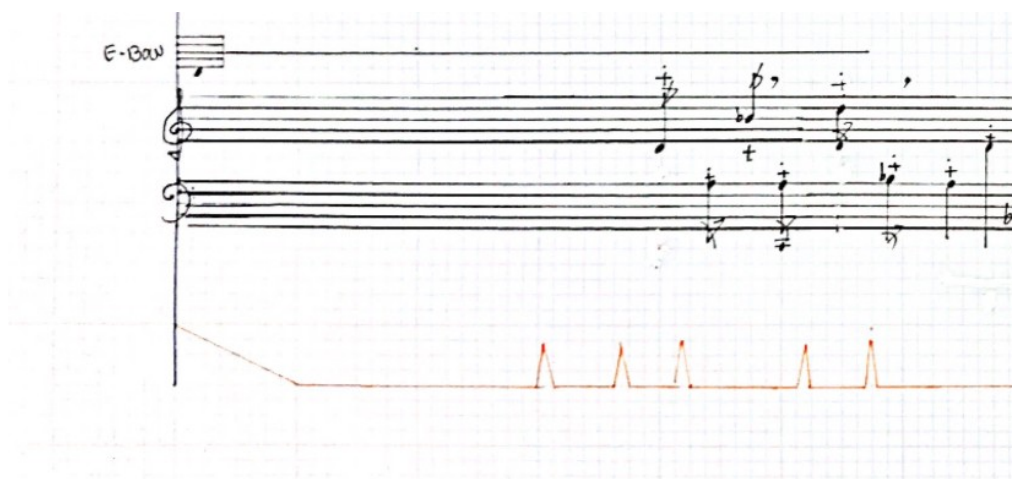
Приклад 2. 2. К. де Грут «Телескоп Мутанта»



Приклад 2. 3. П.Махайдик «Вода прощає»



Приклад 2. 4. Б. Рояї «Дві піщинки, що викарбували образ у куточку моєї пам'яті»



Приклад 2. 5. Дж. Перейра «Фрагменти з Мікеланджело» IV частина «Тому любов стомлює мене, коли перемога виявляється не кращою за ворога»

**"Like shards of glass"**  
*Rattan on three different bridge areas -*

Start within previous resonance, *molto tenuto sempre*

Right Hand

*ff*

Left Hand

*fff*

*Ped Sempre*

Приклад 2. 6. Дж. Перейра «Фрагменти з Мікеланджело» V частина «Неможливо по-справжньому любити того, кого не бачиш»

**Incalzando** ♩=114  
 With Fingers

*mp*

Right Hand

*mf* " (playing *mf* but actual sound is less)

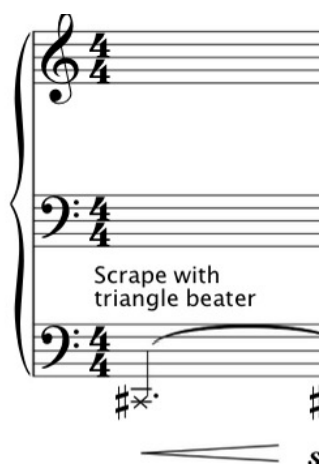
Just a little faster  
 Both hands - played with fingertips

Sweeping back and forth with fingertips and nails approximately catching indicated 'high pitches'.

Left Hand

*mp*

Приклад 2. 7. Дж. Перейра «Фрагменти з Мікеланджело» VI частина «Ніхто не володіє цим у повноті, доки не дійде до межі мистецтва й власного життя»



Приклад 2. 8. М. Епштейн «Суцвіття»

Приклад 2. 9. Е. Грем «Відлуння та порожні форми»

vi.) distance

Приклад 2. 10. Д. Коупленд «Поріг нашого тендітного тіла»

Violin (vln) part: Sustained notes with dynamics *ppp* and *p*.

Cimbalom (cim) part: Rhythmic pattern with dynamics *ppp* and *pp*. A red box highlights a measure with a 7th fret marking and a *pp* dynamic.

Приклад 2. 11. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання»

Violin (vln) part: Marked *m.s.t. always* and *pp*.

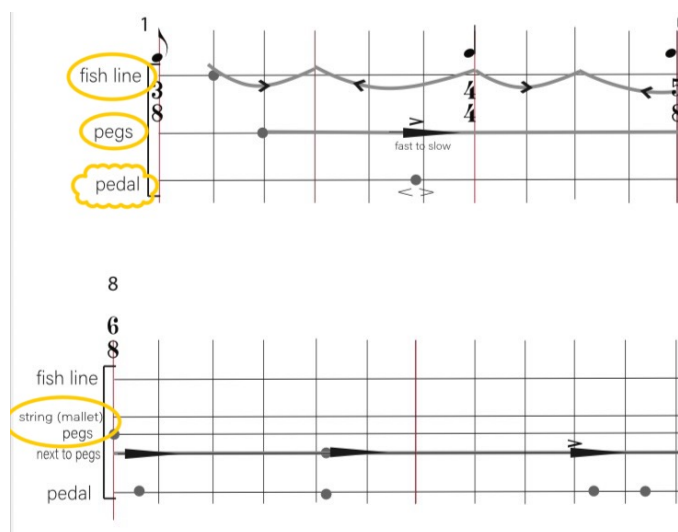
Cimbalom (cim) part: Marked *"Benjamin" comb* and *pp*.

Приклад 2. 12. Н. Ширі «Біль»

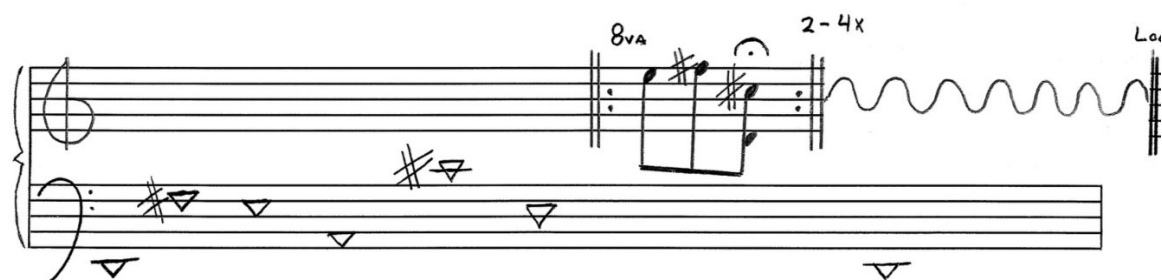
Staff: Wavy line with a *Ped.* marking.

Use the bottom of a mallet/stick to slide along the string.

Приклад 2. 13. Г. Шаріатзадєн «Риба»



Приклад 2. 14. К. Мініган «На шляху до Саут-Гейту»



Приклад 2. 15 Б. Котюк Рапсодія №1 для цимбалів соло, тт.84-87





Приклад 2 16 Дж. Сео «Етюди» II часть «La Falena», тт. 24–27.

2

## II. La Falena

$\text{♩} = 132$ , cute - violent

all pizz.  
strict time

*f* bring out outer notes if possible

with pedal throughout, change between measures

Приклад 2. 17. Дж. Сео «Етюди» II часть «La Falena», тт. 39–42.

39

*f* sempre *cresc. poco a poco*

quick

Приклад 2. 18. Дж. Сео «Етюди» II часть «La Falena», тт. 52–55

52

quick transition  
no silence in between

*ff*

*poco meno mosso*

plectrum

*fff*

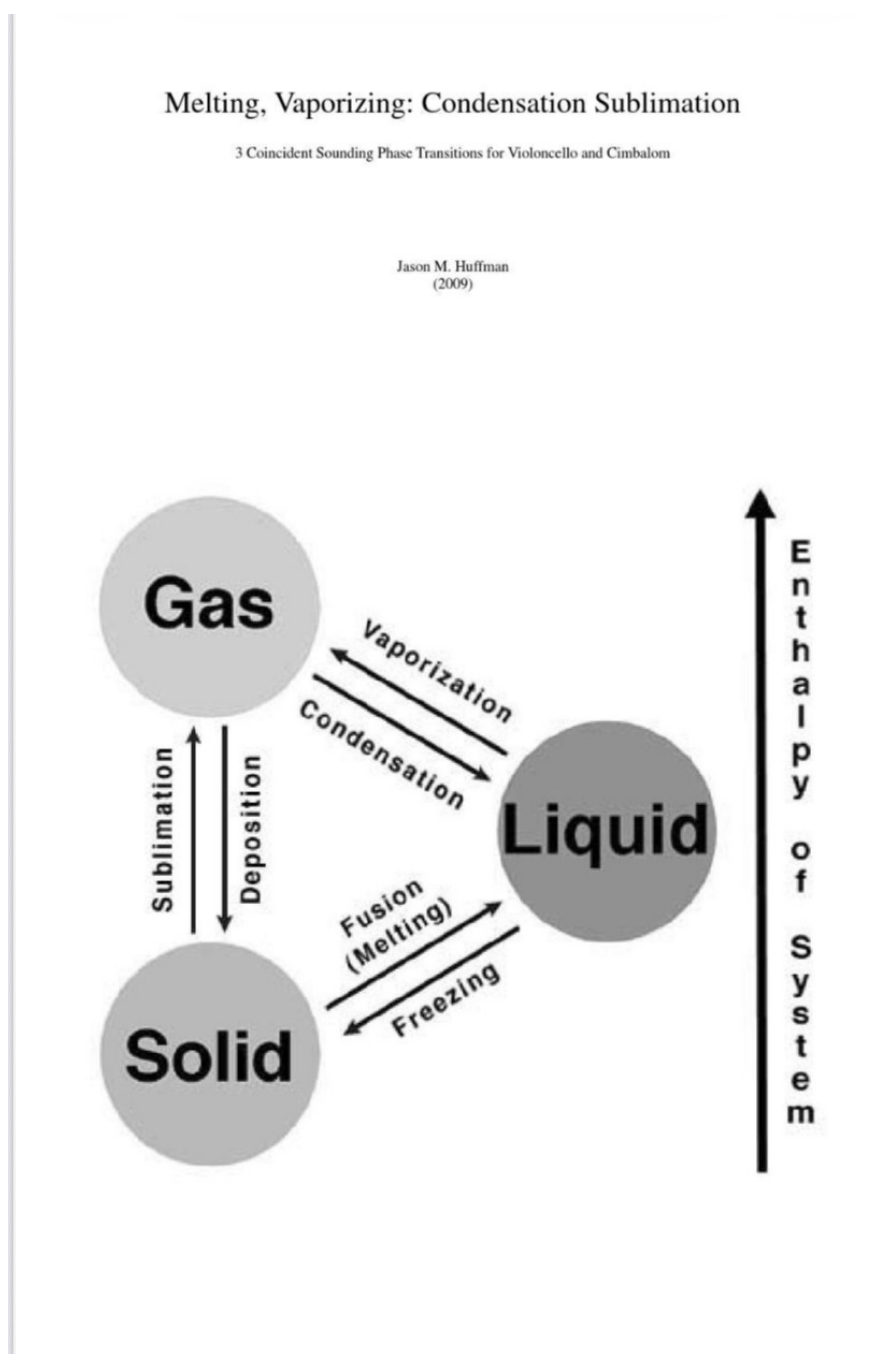
plectrum

Приклад 2. 19. Дж. Сео «Етюди» II часть «La Falena», тт. 56–59.

56

fast  
sideway  
gliss.

Приклад 3. 1 Дж. Хаййман «Плавлення, випаровування: Конденсація  
Сублімація»



Приклад 3. 2. Ф. ван Вік «...of blue, of green...»

Cim.

♩=100

(l.v.)

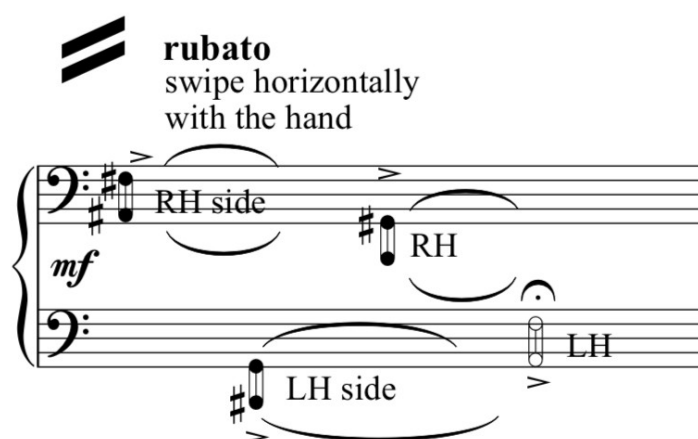
(l.v.)

**T** ♩=60

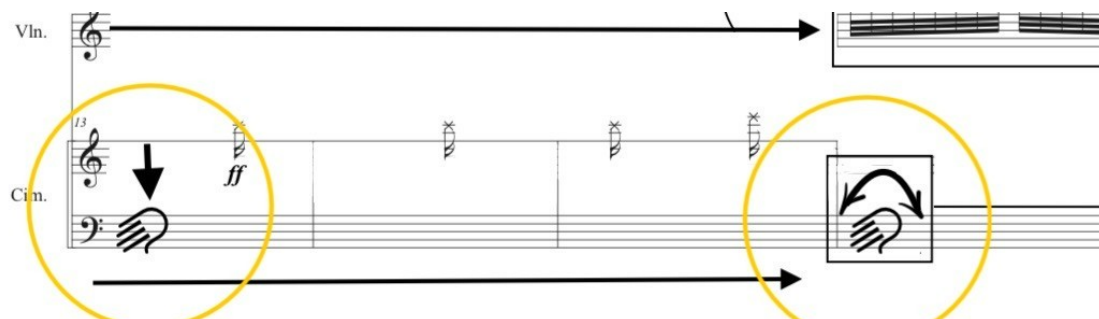
*pp*

Strike strings of instrument gentle with palm of hands, one on low strings, one on middle strings causing a chromatic resonance, imitating the sound of a low cluster on the piano. Blen with Bass Clarinet-preparation-sound, as if it's one sound.

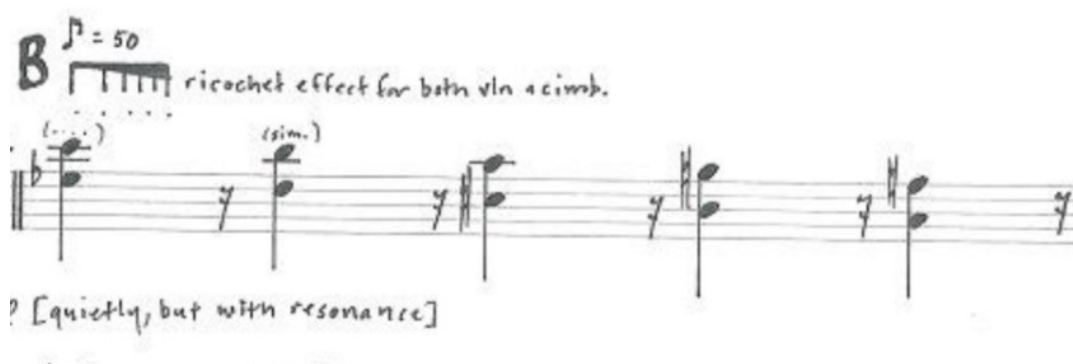
Приклад 3. 3. К. де Грут «Телескоп Мутанта»



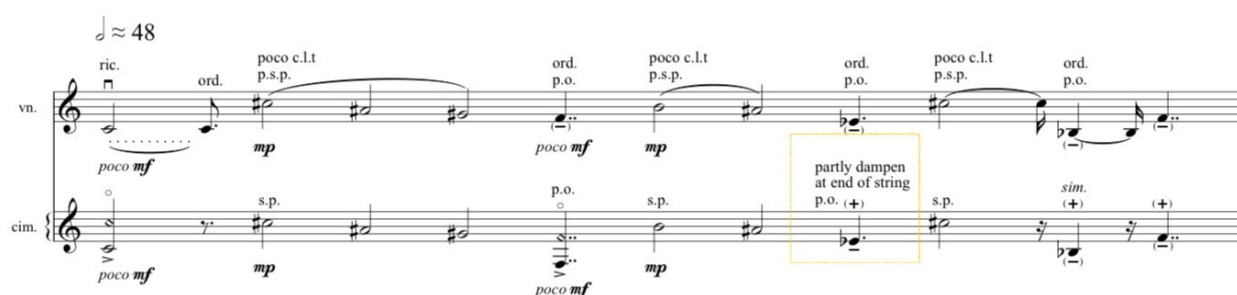
Приклад 3. 4. Н. Ширі «Біль»



Приклад 3. 5. М. Епштейн «Суцвіття»



Приклад 3. 6. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання»



Приклад 3. 7. М. Солкінд-Перл «Лінії та сліди бажання»

Violin part: 3/4 time signature. Dynamics: *f* (forte) to *p* (piano). Performance instructions: "no pitch" (with a downward arrow), "ord. s.t." (ordinary staccato), and "dampen lightly at bridge" (with a plus sign in a circle). The score includes a repeat sign at the end.

Cimbalom part: 3/4 time signature. Dynamics: *f* (forte) to *p* (piano). Performance instructions: "Benjamin" comb on tuning pegs and "dampen lightly at bridge" (with a plus sign in a circle). The score includes a repeat sign at the end.

Приклад 3. 8. Г. Шаріатзаден «Риба»

The score is divided into two systems. The first system has a 6/8 time signature. The second system has a 14/8 time signature, followed by 2/4, 5/8, 4/4, 3/4, and 3/8 time signatures. Performance instructions include "drop" (circled in yellow) and "let it roll" (circled in yellow).

Приклад 3. 9. К. Мініган «На шлязу до Саут-Гейту»

Handwritten musical score for snare drum sticks. The tempo is marked as  $\text{♩} = 72 - 110$ . The title is "SNARE Drum Sticks 2-4x". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Приклад 3. 10. Б. Рояї «Дві піщинки, що викорбували образ у куточку моєї пам'яті»



Приклад 3. 11. Дж. Перейра «Фрагменти з Мікеланджело» V частина

12

**V.**

*There's no real loving someone you can't see.*

**Incalzando**  $\text{♩} = 114$   
With Fingers

**Just a little faster**  
Both hands - played with fingertips

**Right Hand**  
*mp*  
Sweeping back and forth with fingertips and nails approximately catching indicated high pitches:

**Left Hand**  
*mp*  
*Ped sempre*

*"mf" (playing mf but actual sound is less)*

*Slap both pitches*

Приклад 3. 12 «Ковзний флажолет» за Дж. Вебстром (Webster, 2013: 204)

