

УДК 78.071.1:789.2:78.091

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-9>**Михайло КУЖБА**

доктор мистецтва, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-5762-8574**Катерина ЛОЗЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-0353-2454**Ольга ЮРЧЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0003-1282-4595

Бібліографічний опис статті: Кужба, М., Лозенко, К., Юрченко, О. (2025). Перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті XXI століття: виконавський аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 66–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-9>

ПЕРЕКЛАДЕННЯ У СВІТОВОМУ ЦИМБАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено виконавську практику перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті XXI століття. Актуальність роботи зумовлена потребою осмислення історичних процесів, визначення тенденцій розвитку сучасного цимбального виконавства в концертній і педагогічній практиці. Питання перекладення набуває особливого значення в контексті формування академічного репертуару для цимбалів системи Шунди та розширення художньо-технічних можливостей інструмента.

Мета статті – виявити роль перекладення у становленні жанрово-стильової системи сучасного цимбального мистецтва, з'ясувати вплив жанру на оновлення концертного й навчального репертуару, а також визначити виконавські підходи до інтерпретації творів різних епох і стилів.

Методологія базується на поєднанні історико-аналітичного, порівняльного та системного підходів. Застосовано методи жанрово-стильового аналізу, інтерпретаційного моделювання, узагальнення виконавських практик і компаративного зіставлення цимбальних перекладень із оригінальними версіями для інших інструментів (фортепіано, альта, віолончелі тощо).

Наукова новизна полягає у визначенні перекладення як одного з важливих чинників формування цимбального виконавства XXI століття. Окреслено роль жанру у розкритті тембрових і технічних можливостей концертного інструмента.

Висновки. Жанр перекладення є стратегічно важливим для розвитку цимбального мистецтва як у професійному, так і в освітньому середовищі. Воно сприяє оновленню репертуару, підвищенню виконавської майстерності, формуванню національної ідентичності української школи, що виявляється у використанні тембрових можливостей гуцульських цимбалів. У сучасному неакадемічному просторі (кросовер, джаз, рок) перекладення трансформуються в авторські композиції, що свідчить про динаміку, відкритість і креативність сучасного цимбального виконавства.

Ключові слова: перекладення, транскрипція, інтерпретація, світове музичне мистецтво, цимбальне виконавство, концертний та навчальний репертуар, концертні цимбали, академічне мистецтво, неакадемічний напрям виконавства, виконавське перекладення.

Mykhailo KUZHBA

Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Ukrainian Folk Instruments, Kharkiv I.P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0002-5762-8574

Kateryna LOZENKO

PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Interpretation and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0002-0353-2454

Olha YURCHENKO

PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Ukrainian Folk Instruments, Kharkiv I.P. Kotliarevsky National University of Arts, maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003
ORCID: 0000-0003-1282-4595

To site this article: Kuzhba, M., Lozenko, K., Yurchenko, O. (2025). Perekladennia u svitovomu cymbalomu mystetstvi pershoi chverti XXI stolittia: vykonavskyi aspekt [Transcriptions in the world cymbalom art of the first quarter of the 21st century: the performing aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 66–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-9>

TRANSCRIPTION IN GLOBAL CYMBALOM ART OF THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY: PERFORMANCE ASPECT

The article explores the performance practice of transcription in the global art of cymbalom playing in the first quarter of the 21st century. The relevance of the study is determined by the need to comprehend historical processes and to identify the main tendencies in the development of modern cymbalom performance in concert and pedagogical practice. The issue of transcription gains particular importance in the context of shaping the academic repertoire for the Shunda-system cymbalom and expanding the artistic and technical capabilities of the instrument.

The purpose of the paper is to reveal the role of transcription in the formation of the genre and stylistic system of contemporary cymbalom art, to determine its influence on the renewal of concert and educational repertoire, and to identify performance approaches to interpreting works of different eras and styles.

The methodology is based on a combination of historical-analytical, comparative, and systemic approaches. The study employs methods of genre and style analysis, interpretative modeling, synthesis of performance practices, and comparative examination of cymbalom transcriptions in relation to original versions for other instruments (piano, viola, cello, etc.).

The scientific novelty lies in defining transcription as one of the key factors in the formation of cymbalom performance art in the 21st century. The research outlines the role of the genre in revealing the timbral and technical possibilities of the concert instrument.

The conclusions emphasize that the transcription genre is strategically important for the development of cymbalom art both in professional and educational contexts. It contributes to the renewal of repertoire, enhancement of performance mastery, and the strengthening of the national identity of the Ukrainian cymbalom school, particularly through the timbral characteristics of Hutsul-type instruments. In the modern non-academic sphere (crossover, jazz, rock), transcription transforms into authorial compositions, reflecting the dynamism, openness, and creativity of contemporary cymbalom performance.

Key words: transcription, arrangement, interpretation, global musical art, cymbalom performance, concert and educational repertoire, concert cymbalom, academic art, non-academic performance direction, performance transcription.

Актуальність проблеми. Становлення вітчизняних цимбальних шкіл у другій половині XX століття, як і розвиток інших світових цимбальних шкіл з кінця XIX століття, зумовило формування нового академічного напрямку в європейському мистецькому житті. Упродовж XX століття відбулися значні процеси: відкриття нових імен фундаторів, викладачів, виконавців, композиторів; розбудова системи

освіти через відкриття класів гри на різних рівнях, створення колективів; закладання науково-методичних і художніх засад виконавської практики. Ці процеси, як у західноєвропейських країнах (Угорщина, Молдова, Словаччина, Чехія, Румунія тощо), так і в Україні, неодноразово ставали предметом уваги різних поколінь дослідників – від осмислення загальних тенденцій до аналізу окремих явищ, від

оцінки творчості конкретних персоналій до опису зразків виконавської діяльності.

Особливе значення має поширена практика перекладення творів з репертуару інших інструментів або складів для народних інструментів, зокрема цимбалів. Питання концертного та навчального репертуару є важливим як на початковому етапі формування інструментальної школи, так і в період її активного розвитку. Враховуючи специфіку формування жанрових систем у межах різних напрямів народно-інструментального мистецтва, автори статті зосереджуються на аналізі окремих прикладів виконавського перекладення у цимбальному мистецтві, не охоплюючи весь інструментарій. Дослідження цієї практики не лише поглиблює розуміння історичних процесів, а й окреслює орієнтири для подальшого розвитку виконавської та педагогічної діяльності, що визначає актуальність і наукову новизну проблематики.

Метою статті постає виявлення та аналіз виконавської практики перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті ХХІ століття в контексті становлення жанровостильової системи, визначення її ролі у формуванні концертного та навчального репертуару, а також окреслення значення цих процесів для подальшого розвитку виконавської та педагогічної практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною базою сучасних народно-інструментальних досліджень виступає узагальнення музикознавчих підходів до становлення та специфіки жанру перекладення, а також аналіз його різновидів. У більшості наукових праць історичний огляд цього жанру розпочинається з лютневих транскрипцій ХVІ століття, а подальший розвиток пов'язується з виконавсько-композиторською практикою видатних транскрипторів та музикантів-віртуозів. Такий ракурс засвідчує визначальну роль виконавського аспекту у процесі формування та функціонування жанру перекладення.

Серед ключових постатей, які зробили вагомий внесок у становлення транскрипційної практики, слід виокремити Й. С. Баха, якого беззаперечно вважають одним із найвидатніших транскрипторів. Ф. Ліст, називаючи свої опуси транскрипціями, фактично був першовідкривачем цього жанру. Водночас Ф. Крейслер

використовував термін «обробка», надаючи власного змістового відтінку цьому виду творчості. Показовим у контексті теоретичного осмислення жанру є позиція Ф. Бузоні, який ототожнював інтерпретацію з транскрипцією.

Подальший виклад зосередимо на аналізі наукових розвідок у сфері народно-інструментального мистецтва вітчизняної музикознавчої думки. У сучасній музикознавчій та виконавській практиці поняття транскрипція та перекладення нерідко використовуються як синонімічні. У деяких випадках транскрипція розглядається як ширше поняття, а перекладення – як один із її різновидів, що передбачає творче переосмислення вже наявного музичного матеріалу. В інших підходах, навпаки, саме перекладення набуває ширшого значення.

Вагомий внесок у розроблення теоретичних основ перекладення для баяна здійснив М. Давидов (Давидов, 1977). У праці «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» він сформулював базові принципи адаптації оригіналу до темброво-виразальних та конструктивних можливостей інструмента. Дослідник розрізняв стабільні засоби музичної виразності – мелодію, гармонію, метроритм, які становлять основу художнього задуму та мають залишатися незмінними, та мобільні засоби, до яких він відносив фактуру, тембр, артикуляцію, динаміку, агогіку.

Подальший розвиток проблематики жанру перекладення спостерігається в дисертаційному дослідженні Г. Олексів «Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти» (Олексів, 2021). На відміну від низки попередніх музикознавців, дослідниця запропонувала нову класифікацію жанрових різновидів, виокремивши дві основні групи залежно від міри віддаленості від оригіналу: наближені (перекладення, аранжування, транскрипції) та віддалені (фантазії, парафрази, варіації, обробки). На її думку – «Баянне перекладення відображає творче переосмислення оригінального матеріалу та виступає його своєрідною композиторською інтерпретацією» (Олексів, 2021, с. 20).

В бандурному мистецтві звернення до проблематики спостерігається в дисертаційному дослідженні Н. Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект» (Хмель, 2018). Авторка

вводить поняття конверсії як засобу оновлення та трансформації музичного матеріалу, що передбачає зміну тембрових характеристик і технологічних особливостей під час перенесення твору з однієї епохи в іншу. Окрему увагу дослідниця приділяє аналізу методів ампліфікації (згущення) та редукції (розрідження) фактури у процесі перекладення барокової музики для бандури.

Т. Яницький (Яницький, 2020) у дослідженні «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» систематизує основні принципи цього виду творчості, визначаючи бандурне перекладення як окремий жанр музичного мистецтва. Дослідник розглядає перекладення як різновид інтерпретації різножанрових творів і трактує його як співтворчий процес, що перегукується з відомим твердженням італійського піаніста та композитора Ф. Бузоні. Головним завданням перекладача Т. Яницький вважає «Збереження емоційно-сислової основи твору, з якого здійснюється перекладення, є головним завданням» (Яницький, 2020, с. 4). Досягнення цього, за його словами, відбувається шляхом переосмислення виражальних засобів у нових інструментальних умовах.

В сучасному українському цимбалознавстві різні аспекти питання адаптації творів з репертуару інших інструментів для цимбалів системи Шунди піднімають дослідники Т. Баран, О. Юрченко, І. Теуту, М. Кужба.

Так Т. Баран (Баран, 2008) розрізняє три основні типи перекладень для цимбалів: строге перекладення, вільне перекладення та редакторська транскрипція. Доцільність такої класифікації дослідник підтверджує аналізом творів українських композиторів М. Лисенка, С. Кушнірука, Д. Попічука у нотній збірці «Цимбаліст Тарас Баран» (Баран, 2001), які демонструють різні рівні втручання в авторський текст. Перші два типи перекладень мають особливу цінність у педагогічній практиці. Натомість головним джерелом поповнення концертного репертуару цимбалів, на думку автора, є редакторські транскрипції, що поєднують інтерпретаційну свободу з високим професійним рівнем адаптації.

О. Юрченко (2015) у своїй роботі стверджує, що в сучасній науковій та виконавській практиці сформувалася класифікація видів перекладень, яка охоплює строге і вільне перекладення,

транскрипцію, а також так зване «виконавське перекладення». Строге перекладення передбачає максимальне наближення тембрових характеристик цимбалів до оригінального інструмента, що зумовлює особливу увагу до збереження фактури та художнього задуму першотвору. Натомість вільне перекладення ґрунтується на використанні специфічних тембрових, технічних і виражальних можливостей цимбалів, які стають основою для інтерпретаційної роботи з музичним матеріалом.

І. Теуту (Теуту, 2016) у дисертаційній роботі «Транскрипція в українському цимбальному мистецтві: історичний та теоретичний аспекти» зазначає, що транскрипція ґрунтується на адаптованому до цимбалів використанні твору першоджерела, ототожнюється з поняттям «вторинної творчості» та має бінарну природу – подвійне авторство, що синтезує індивідуальні манери й стилі композитора та транскриптора. Водночас деякі положення дослідження І. Теуту викликають певні сумніви та потребують уточнення. Зокрема, незрозумілими залишаються підстави, на яких автор, спираючись на сучасну жанрову теорію в музикознавстві, об'єднує різні похідні жанри (обробку, перекладення, редакцію, аранжування) під спільним терміном «транскрипція».

Щодо термінології жанрів адаптування, ми поділяємо позицію О. Жаркова (Жарков, 1994), який трактує термін «переклад» як процес «художнього перекладу» та виокремлює низку жанрових типів, зокрема: транскрипцію, перекладення, аранжування, редакцію, авторський тип перекладення, обробку та вільну обробку.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості» М. Кужби (Кужба, 2023) є практико-орієнтованим дослідженням, яке окрім питань стилю, системно вивчає процес адаптації, використовуючи власний мистецький проєкт як емпіричну базу. Джерело є цінним, оскільки воно не тільки теоретизує жанр, але й надає конкретні технологічні та стильові критерії для перекладення барокової музики на цимбали, підкреслюючи, що ігнорування бароко знецінить цінність цимбального мистецтва загалом.

Таким чином, теоретичне осмислення жанру перекладення та його різновидів, усвідомлення типологічних відмінностей безпосередньо

зумовлює специфіку виконавських рішень та практичних прийомів на цимбалах, оскільки виконавський аспект відіграє визначальну роль у процесі формування та функціонування жанру.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Продовж всієї історії становлення української академічної цимбальної школи значну частку концертного та навчального репертуару цимбалістів становлять перекладення творів з репертуару інших інструментів. Як зауважував Т. Баран (Баран, 2008) у монографії «Цимбали та музичний професіоналізм», радянська ідеологічна політика ігнорувала взаємозв'язок між народною та професійною музичною практикою, через що фольклорні інструментальні зразки не були інтегровані в освітній процес. Водночас обмеженість завдань, які постали перед українською цимбальною школою у минулому, жодним чином не применшує значення перекладень і транскрипцій класичного репертуару для технічно-виконавського зростання цимбаліста-віртуоза.

Попри значну кількість оригінальних творів для цимбалів системи Шунди, створених як українськими, так і зарубіжними композиторами, цей репертуар не може зрівнятися з багатовіковими традиціями інструментів із усталеними академічними традиціями (фортепіано, струнно-смічкові та духові інструменти). Це зумовлює природне прагнення виконавців і викладачів звертатися до «чужого» репертуару шляхом перекладень і транскрипцій. Якість цієї роботи визначається як глибиною знання специфіки інструмента та його технічних можливостей, науково обґрунтованим підходом, так і виконавською майстерністю транскриптора.

Звернення цимбалістів до жанру перекладення зумовлене низкою як об'єктивних, так і суб'єктивних чинників, що охоплюють освітній, професійний, культурно-естетичний та творчий виміри.

По-перше, це необхідність заповнення прогалин в оригінальному репертуарі інструмента. Згідно з навчальними програмами та конкурсними вимогами, у репертуарі мають бути представлені твори різних стилевих епох – від бароко до романтизму. Оскільки подібний пласт музики для цимбалів практично відсутній, саме перекладення забезпечують його методико-виховну, пізнавальну та

культурно-просвітницьку функції, стаючи ключовим засобом формування повноцінного академічного репертуару.

По-друге, перекладення виступило інструментом культурної легітимації та зміни статусу самого інструмента. Звернення до «високих зразків» світової музичної спадщини було не стільки кількісним розширенням репертуару, скільки якісним стрибком. Виконуючи на цимбалах поліфонію Баха чи віртуозні твори Ліста, виконавці доводили технічний та художній потенціал інструмента, його здатність впоратися з найскладнішими завданнями академічної музики. Це дозволило цимбалам вийти за межі ніші «народного інструмента» та завоювати повноправне місце на великій концертній сцені.

По-третє, перекладення можна розглядати як форму творчого самовираження. Багато виконавців і викладачів прагнуть адаптувати або переосмислити улюблені твори, враховуючи специфіку інструмента, власний художній смак та виконавську майстерність. У цьому контексті перекладення набуває значення не лише як технічний чи репертуарний прийом, а як повноцінний творчий процес.

Ще більш природною для адаптації на цимбали системи Шунди стала музика, яка написана для альту або віолончелі. Завдяки близькості їхньої теситури до концертних цимбалів це відкриває великі можливості для різноманітних виконавських інтерпретацій. Серед яскравих прикладів таких адаптацій – *Концерт для альту (віолончелі) до мінор Й. Х. Баха*, *Концерт для віолончелі мі мінор Ж.-Л. Дюпора*, *Сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха* тощо.

Особливе місце серед перекладень старовинної музики посідає концертне виконання II та III частин Концерту для двох мандолін і струнного оркестру, представлене в межах проєкту «Світ цимбалів». Солістами цього виконання стали лауреат міжнародних конкурсів Михайло Кужба (янґчін) та Ольга Губко (мандоліна). Цікавою особливістю цієї інтерпретації є темброве вирішення партії другої мандоліни: її виконував янґчін – китайські цимбали, чий дзвінкий і світлий тембр близький до звучання мандоліни. У порівнянні з концертними цимбалами, на янґчині грають спеціальними бамбуковими пальцятками з гумовими накладками, що надає звучанню м'якого й водночас виразного

тембрового забарвлення. Оскільки інструмент не має глушникового механізму, звук згасає природно й досить швидко, що ще більше підкреслює його схожість із струнно-щипковим інструментом. Таке темброве рішення дозволило, з одного боку, наблизити звучання до оригінального задуму, а з іншого – відкрити слухачеві новий ракурс сприйняття вишуканої простоти й геніальності музики А. Вівальді.

Значне місце вже протягом багатьох десятиліть у концертному репертуарі цимбалістів посідають Угорські рапсодії Ференца Ліста. На сьогодні перекладено та активно виконуються Друга, Шоста, Сьома, Одинадцята, Тринадцята та Чотирнадцята рапсодії; окремі з них представлені в кількох варіантах перекладень.

Інтерес виконавців до цього циклу творів пояснюється не лише високим художнім рівнем музики Ф. Ліста, але й глибоким історичним зв'язком композитора з інструментом. Адаптація фортепіанної музики для цимбалів є непростим завданням через суттєві відмінності в технічних можливостях та звукових характеристиках інструментів. Проте відомо, що попередником сучасних концертних цимбалів був інструмент, поширений серед ромських музикантів Австро-Угорської монархії. Саме його поклав в основу конструкції своїх педальних цимбалів Йозеф Венцел Шунда – винахідник інструмента, якому Ференц Ліст особисто подарував портрет із написом: «Панові Й. В. Шунді на знак великого визнання за створення і удосконалення педальних цимбалів, які заслуговують всесвітнього поширення. Будапешт, березень 1886 р. Ференц Ліст» (Баран, 2008, с. 89). З цього можна зробити висновок, що угорський композитор добре знав цимбали та високо їх цінував. Детальний аналіз музичної мови рапсодій демонструє наявність численних прийомів, притаманних саме цимбальному виконавству.

Особливо важливо, що Ліст трактує жанр рапсодії як віртуозну концертну фантазію, засновану на фольклорному матеріалі – угорських та ромських піснях і танцях. А цимбали, як відомо, є основою традиційної ромської капели. Музична мова рапсодій вирізняється яскраво вираженою національною специфікою завдяки використанню міського угорського фольклору, відомого як стиль вербункош. Йому властиве поєднання імпровізаційної свободи

викладу з енергійним ритмічним малюнком, насиченим акцентами, пунктирними ритмами та синкопами – усі ці риси становлять невід'ємну частину народного цимбального виконавства.

Найбільш популярною серед цимбалістів стала Угорська рапсодія № 2. Сьогодні існує декілька інтерпретацій цього твору, кожна з яких має власну художню цінність та зумовлена як особливостями національних традицій, так і конструктивними відмінностями інструментів. Головною відмінністю між ними є спрямованість на виконання для цимбалів соло або у супроводі фортепіано. Вибір тієї чи іншої версії визначається як виконавськими традиціями, так і рівнем технічної підготовки музиканта. Залежно від цього змінюється трактування фактури, а також способи розкриття технічних можливостей інструмента.

Водночас слід зазначити, що у варіантах для цимбалів соло неминуче відбуваються певні фактурні втрати. Це пов'язано зі специфікою інструмента, зокрема з неможливістю повноцінного відтворення гармонічних акордів, власних фортепіанній фактурі. Показовим прикладом такого типу інтерпретацій є виконання угорської цимбалістки *Елізабет Годор*.

Цікавим і водночас перспективним рішенням є адаптація Шостої рапсодії для дуету цимбалів, здійснена М. Кужбою. Такий варіант дає змогу повніше розкрити темброву палітру інструмента та зберегти фактурну насиченість, притаманну оригінальному фортепіанному тексту. Водночас імпровізаційність повільної частини та фрагментарна агогічність виконання швидкої частини рапсодії вимагають від дуету цимбалістів високого рівня ансамблевої злагодженості й віртуозного володіння інструментом.

Особливе місце серед сучасних інтерпретацій посідає виконання Угорської рапсодії № 14 у транскрипції для цимбалів та оркестру. Цей твір прозвучав у виконанні одного з провідних цимбалістів-віртуозів світу, соліста Budapest Gypsy Symphony Orchestra *Оскара Окрьоша* разом із симфонічним оркестром Берлінської філармонії під орудою угорського диригента *Івана Фішера*. Це перекладення, на нашу думку, цілком слушно можна вважати транскрипцією твору Ф. Ліста, адже слухачі мали змогу почути імпровізаційну каденцію угорського віртуоза,

замість збереженого музичного матеріалу повільної частини угорського композитора, а також окремі зміни у швидкій частині у виконанні соліста та симфонічного оркестру. Звернення до тембру цимбалів у цьому контексті є глибоко закономірним: партія інструмента органічно вплітається в оркестрову тканину, дублюючи окремі голоси й доповнюючи їх *rubato*-соло. Такий прийом підкреслює національну природу музики Ф. Ліста та її тісний зв'язок з угорською музичною традицією.

Останнім часом у світі стало популярним виконання музики у стилі класичного кросоверу. Цей стиль являє собою своєрідний синтез класичної музики з елементами поп-, рок- та електронної музики і відноситься до неакадемічного напрямку виконавства. Термін «класичний кросовер» офіційно закріпився нещодавно, увійшовши до списку номінацій музичної премії *Grammy*, яку щорічно присуджує Національна академія звукозапису США. Цей стиль не оминув і виконавців на народних інструментах, зокрема цимбалістів. Саме в цьому стилі виправдане використання поняття «виконавське перекладення», а також тут зароджується новий для цимбального мистецтва жанр – «авторські композиції». Найчастіше він проявляється в ансамблевих формах, де цимбаліст виступає або як лідер, або як виконавець з вагомою виконавсько-організуючою роллю. Для цього напрямку характерний синтез різних функцій творчої особистості: виконавець, аранжувальник і композитор. Цікаво, що творчість у неакадемічному напрямі зберігає одну з характерних рис фольклорної традиції – відсутність нотної фіксації.

Так, міжнародна сцена представлена низкою віртуозів, переважно з Румунії та Угорщини, які активно інтегрують цимбали в сучасні неакадемічні жанри.

Маріус Преда (Румунія), творчість якого тісно пов'язана з джазовим виконавством. Завдяки його таланту, цимбали міцно закріпилися у світовому колі як джазовий інструмент. М. Преда також працює в жанрі кросовер, збагачуючи, наприклад, тематичний матеріал відомого фортепіанного концерту Е. Гріга новими «фарбами».

Маріус Мікалаке (Румунія) поєднує різноманітні сучасні тенденції, зокрема етно-джаз, ритми негритянської музики та роботу ді-джея. Його знакові виступи відбувалися на одній

сцені з Чіком Коріа, Глорією Гейнор, Ніною Сімон та іншими світовими зірками.

Єно Лістеш (Угорщина) відомий своєю роботою в різних напрямках виконавства. Його діяльність у складі ансамблю Робі Лакоташа цікава поєднанням цигансько-угорської імпровізаційності, джазу та академічної музики в жанрі кросовер. Крім того, його дуєт з Унгер Балажем насичений синтезом джазу та балканської музики.

Джані Лінкан (Румунія), який раніше створював традиційні композиції, в останні роки вийшов за ці рамки, майстерно поєднуючи, наприклад, ритми фанку та румунського фольклору.

У творчості *Михайла Захарії* (Словаччина) гармонійно поєднуються різні стильові напрями виконавства на цимбалах системи Шунди. Його неакадемічні роботи включають розробку всесвітньо відомої теми Сіртакі М. Теодоракіса за допомогою засобів, притаманних словацько-угорському танцювальному фольклору.

Варто підкреслити, що у світовому музичному контексті, який представляють ці виконавці, національна специфіка не завжди виступає домінантною, а цимбали використовуються не лише як носій автентичної традиції музикування.

У вітчизняному цимбальному виконавстві також спостерігаються подібні жанрово-стильові пошуки поза межами академізму, але переважно вони акцентують увагу на українській ідентичності. Можливо, орієнтиром у цьому є історичний контекст, у якому нині живе вся Україна. Неакадемічний напрям, на нашу думку, відзначається одночасно потребою творчого оновлення та великим рушієм у популяризації цимбального мистецтва.

Андрій Войчук (Київ), чия творчість пов'язана зі співпрацею з такими відомими сучасними українськими гуртами, як Опи́ка, Воплі Відоплясова та Руслана. В представлених творчих колабораціях досить часто використовуються гуцульські цимбали з їхнім специфічним дзвінком тембром і характерним «гулом», обумовленим відсутністю глушників.

Ігор Брухаль (Тернопіль) відомий своїми роботами у складі ансамблю «BRIO band» в етно-джазі та кросовері.

Михайло Кужба (Харків), брав участь у цікавих колабораціях, серед яких співпраця

з рок-гітаристом Микитою Рубченком у кавер-версії на пісню «Love of my life» гурту Queen, а також в авторських рок-композиціях («The light», «Fury»); акустичний експеримент з гуртом «Sanatana», в якому свідомо використовувався янглін для досягнення традиційного східного звучання. Також, харківський цимбаліст є учасником блек-метал гурту «Nokturnal Mortum», в композиціях якого музиканти активно залучають саме гуцульські цимбали.

Висновки та перспективи подальших досліджень. На основі проведеного дослідження практики перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті ХХІ століття, а також її значення для становлення жанрово-стильової системи та репертуарного наповнення, сформульовані такі наукові висновки:

1. *Визначальна роль перекладення у становленні академічного цимбального репертуару та професіоналізму.* Практика перекладення творів із репертуару інших інструментів (фортепіано, струнно-смічкові) є ключовою для формування повноцінного академічного репертуару концертних цимбалів. Така практика зумовлена об'єктивним прагненням виконавців і викладачів звертатися до «чужого» репертуару, оскільки значна кількість оригінальних творів для цимбалів не може зрівнятися з багатовіковими традиціями інструментів з усталеними академічними традиціями. Перекладення забезпечують методико-виховну, пізнавальну та культурно-просвітницьку функції, необхідні для представлення творів різних стильових епох (від бароко до романтизму) згідно з навчальними програмами та конкурсними вимогами. Освоєння великих класичних форм через адаптацію сприяло утвердженню цимбалів як повноцінного концертного інструмента в академічному мистецтві та становленню цимбального професіоналізму.

2. *Методологічна та виконавська специфіка жанру перекладення.* Перекладення виступає як співтворчий процес, що відображає творче переосмислення оригінального матеріалу. Виконавський аспект відіграє визначальну роль у процесі формування та функціонування цього жанру. У цимбальному мистецтві розрізняють різні типи перекладень, зокрема строге перекладення (максимальне наближення до оригіналу) та вільне перекладення (використання специфічних можливостей цимбалів для інтерпретації). Якість адаптації визначається

глибиною знання та володінням інструмента, науково обґрунтованим підходом.

3. *Історично обумовлена доцільність та художня цінність перекладень.* Звернення цимбалістів до репертуару альту або віолончелі (наприклад, твори Й. С. Баха та Ж.-Л. Дюпора) є природним через теситурну подібність концертних цимбалів системи Шунди до цих струнно-смічкових інструментів. Сучасна практика демонструє варіативність перекладень (наприклад, адаптація Шостої рапсодії для дуету цимбалів М. Кужби), що дозволяє повніше розкрити темброву палітру та зберегти фактурну насиченість, втрати якої неминучі у варіантах для цимбалів соло.

4. *Розширення меж цимбального мистецтва через неакадемічний напрям виконавства.* В умовах сучасності цимбальне мистецтво активно виходить за межі академічних рамок, інтегруючись у стиль класичного кросоверу, джазу, етноджазу, року та електронної музики. Цей неакадемічний напрям виконавства є великим рушієм у популяризації цимбального мистецтва та створює умови для появи нового жанру – «авторських композицій». У цьому контексті виправдане використання поняття «виконавське перекладення», де цимбаліст поєднує функції виконавця, аранжувальника та композитора.

На світовій сцені (М. Преда, М. Мікалаке, Є. Лістеш, М. Захарія та інші) цимбали успішно закріплюються як інструмент джазу та кросоверу, часто без акценту на національну специфіку. Водночас в українському цимбальному мистецтві (А. Войчук, І. Брухаль, М. Кужба) неакадемічні тенденції переважно акцентують увагу на українській ідентичності та використовують, зокрема, гуцульські цимбали.

Таким чином, у першій чверті ХХІ століття практика перекладення залишається стратегічно важливою для світового цимбального мистецтва, забезпечуючи його методологічне наповнення та професійний розвиток, а також відкриваючи нові можливості для творчого самовираження та інтеграції у світові неакадемічні жанрово-стильові простори.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні «нових» жанрів цимбального мистецтва – «авторської композиції» та «виконавського перекладення», де цимбаліст поєднує функції виконавця, аранжувальника та композитора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм : підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.
2. Баран Т. Цимбаліст Тарас Баран / ред. А. І. Муха, М. П. Загайкевич. Львів : Кобзар, 2001. 113 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Музична Україна, 1977. 126 с.
4. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ: Київська консерваторія ім. П.І. Чайковського, 1994. 25 с.
5. Кужба М. Цимбальний всесвіт : стильові виміри сучасної творчості : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2023. 84 с.
6. Олексів Г. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві : історичний та аналітичний аспекти : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2021. 203 с.
7. Теуту І. Транскрипція в українському цимбальному мистецтві : історичний та теоретичний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2016. 222 с.
8. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики бароко : виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса: Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2018. 222 с.
9. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015. 20 с.
10. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2020. 245 с.

REFERENCES:

1. Baran, T. (2008). *Tsymbaly ta muzychnyi profesionalizm [Cymbals and musical professionalism]*. Lviv: Afisha [in Ukrainian].
2. Baran, T. (2001). *Tsymbalist Taras Baran [The Cimbalom Player Taras Baran]*. Lviv: Kobzar [in Ukrainian].
3. Davydov, M. (1977). *Teoretychni osnovy perekladennia instrumentalnykh tvoriv dlia baiiana [Theoretical foundations of arranging instrumental works for the bayan]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Zharkov, O. (1994). *Khudozhnii pereklad v muzytsi: problemy i rishennia [Artistic translation in music: Problems and solutions]. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: Kyiv P. I. Tchaikovsky Conservatory [in Ukrainian].
5. Kuzhba, M. (2023). *Tsymbalniyi vsesvit: stylovi vymiry suchasnoi tvorchosti: naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu [Cymbal universe: Stylistic dimensions of contemporary creativity: Scientific substantiation of an artistic project]*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
6. Oleksiv, H. (2021). *Zhanr perekladennia v suchasnomu baiannomu mystetstvi: istorychnyi ta analitychnyi aspekty [The genre of arrangement in modern bayan art: Historical and analytical aspects]. Doctor's thesis*. Lviv: Lviv M. V. Lysenko National Music Academy [in Ukrainian].
7. Teutu, I. (2016). *Transkryptsiia v ukrainskomu tsymbalnomu mystetstvi: istorychnyi ta teoretychnyi aspekty [Transcription in Ukrainian cymbal art: Historical and theoretical aspects]. Candidate's thesis*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
8. Khmel, N. (2018). *Spetsyfika bandurnykh perekladen muzyky baroko: vykonavsko-tekstolohichnyi aspekt [Specifics of Baroque music arrangements for bandura: Performance and textological aspect]. Candidate's thesis*. Odesa: Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy [in Ukrainian].
9. Yurchenko, O. (2015). *Zhanrovo-stylovi zasady profesiinoho tsymbalnoho mystetstva Ukrainy [Genre and stylistic principles of professional cymbal art of Ukraine]. Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
10. Yanytskyi, T. (2020). *Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury [Theoretical foundations of artistic transcription of musical works for bandura]. Candidate's thesis*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025