

ХАРКІВСЬКИЙ НАШОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

БІЛОВА ЄЛІЗАВЕТА ДМИТРІВНА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

**«У РИТМІ СЕРЦЯ»: ЗВУКООБРАЗИ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ-ХХІ СТ.**

УДК 786.8(100)"19/20":781.68

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту
на здобуття ступеня доктора мистецтва
Спеціальність – 025 Музичне мистецтво
Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

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

 Є. Д. Білова

Творчий керівник:

Овчар Олександр Павлович,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант:

Палій Ірина Олегівна

кандидат мистецтвознавства, ст. викладач

Анотація

Білова Єлізавета Дмитрівна. «У ритмі серця»: звукообрази ударних інструментів в музичній практиці XX - XXI ст.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Харків, 2025.

Культурно-стильовий вимір музичного мистецтва XXI століття вирізняється активною інтеграцією українського виконавського мистецтва на ударних інструментах у світовий культурний простір. Сучасні мистецькі проєкти, присвячені маримбі та вібрафону, акцентують увагу на ідеї збереження та розвитку національних виконавських традицій у поєднанні з інноваційними композиторськими та технічними підходами.

Системний аналіз розвитку та функціонування ударних інструментів у сучасному музичному просторі засвідчив, що для молодих виконавців надзвичайно важливим є переосмислення значення «персоніфікації» інструментів – уміння наділяти їх індивідуальними художньо-виражальними якостями, трактувати тембр, динаміку й артикуляцію як елементи створення сценічного образу. Розмаїття репертуару для маримби та вібрафона розвиває технічну базу, ритмічну точність і темброву чутливість, а поєднання фольклорних інтонаційних моделей із сучасними композиторськими техніками розширює музичне мислення та готує виконавця до роботи в різних стилістичних напрямках. Практика ансамблевої гри виховує навички взаємодії та балансування звукового простору, а поєднання національних традицій з інноваційними пошуками відкриває перспективи інтеграції української школи ударників у світовий культурний контекст, де ударні перестають бути лише ритмічною основою і перетворюються на повноцінні «персонажі» музичного твору, здатних передавати широкий спектр емоцій і змістових відтінків. Інтеграція традиційної виразності з сучасними

виконавськими підходами формує потужний потенціал української школи ударників, яка здатна впевнено представляти себе на міжнародній сцені та підтримувати діалог із провідними світовими центрами виконавського мистецтва на рівноправних засадах. У світовій системі ударного мистецтва українська музика для ударних вирізняється ментальними та стильовими рисами – від ритмо-інтонаційної природи до тембрової унікальності, що формують неповторний художній образ. Особливе місце займають твори, які поєднують фольклорні традиції з академічною школою й авангардними пошуками.

Творча складова мистецько-наукового проєкту – це три концертні програми, що репрезентують розвиток мистецтва гри на ударних інструментах від професійної творчості композиторів та виконавців ХХ століття до сучасних шедеврів перкусійного мистецтва, які знаходять нове звучання та актуальність у виконавській практиці ХХІ століття.

Пропоноване дослідження є спробою на прикладі виконавської майстерності розкрити культурно-стильові аспекти розвитку виконавства на ударних інструментах у сучасну добу: від фундаторів та новаторів першої половини ХХ століття (Г. Черненко, Ч. Ділілансі, П. Крестон, Н. Розауру, К. Абє), які заклали професійну основу гри на ударних, до сучасних авторів і виконавців (Ф. Глас, Д. Фрідмен, К. Адамс, Т. Маяцумі, О. Тадеуш.), що формують нову перкусійну естетику ХХІ століття.

Концептуальна спрямованість проєкту передбачає поєднання історико-стильового аналізу з практичним втіленням у трьох концертних програмах, у яких поєднано академічну та експериментальну складові. Такий підхід вимагає скоординованої дослідницько-пошукової роботи, спрямованої на виявлення відповідності сучасної виконавської практики історичним засадам національного культуротворення та інтеграції українського ударно-інструментального мистецтва у світовий музичний контекст.

Стратегія розвитку сучасної мистецької практики у сфері ударних інструментів зумовлює надмету творчої діяльності виконавця; з нею узгоджується і **актуальність** теми, що обумовлена:

- нагальною потребою системних досліджень унікальної тембрової природи та виразових можливостей ударних інструментів від перших етапів їхньої інтеграції в академічне середовище до сучасних тенденцій XX–XXI століть, що поєднують традицію, інноваційні технології та міжжанрову взаємодію;

- пошуком національно орієнтованого репертуару для ударних інструментів у камерно-інструментальній та сольній музиці, який відображає українську культурну ідентичність і сприяє її популяризації у світовому музичному просторі.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати культурно-стильові аспекти музики для ударних інструментів XX–XXI століть у світовій практиці, з’ясувавши особливості формування звукообразів та їхню інтерпретацію у творчій виконавській діяльності музиканта-ударника.

Об’єкт дослідження – музична практика використання ударних інструментів у світовій культурі XX–XXI століть.

Предмет дослідження – звукообрази ударних інструментів та їх інтерпретація у виконавській практиці сучасних музикантів-ударників у контексті культурно-стильових тенденцій світової музики XX–XXI століть.

Матеріалом наукового обґрунтування обрано низку творів для ударних інструментів українських та зарубіжних композиторів XX–XXI століть, які включені до концертних програм автора дослідження й відображають його особистий виконавський досвід як форму об’єктивації культурно-стильових аспектів сучасної та традиційної музики для ударних у національному контексті: Ф. Глас «Метаморфозіс», А. Казелла Концерт фа мінор (II ч.), Ф. Крейслер «Рондіно на тему Бетховена», О. Рідінг Концерт сі мінор (I ч.), Ф. Реймонд «Маленьке кафе», Т. Маяцумі Концерт №1 (I ч.), К. Адамс «Спокій у моїй свідомості», Д. Фрідмен «Мрія», О. Тадеуш Романс №2 «Сапфо»; Г. Черненко Концертна п’єса «Вінегрет», Ч. Ділілансі «Polisander», П. Крестон Концертіно для маримби, Н. Розауру Концерт для маримби (I та III ч.), К. Абе. Prism; Л. Колодуб Дума, Ю. Щуровський Мелодія, М. Лисенко Елегія №1, Б. Лятошинський Мелодія, М. Лисенко Елегія №2, М. Жербін Вокаліз Л. Колодуб Елегія, В. Кирейко Романс, Є. Зубцов Прелюдія, Л.

Ревуцький Інтермецо, А. Якобчук Елегія, Д. Лазарев Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний аналіз розвитку ударного виконавства XX–XXI століть у двох взаємопов’язаних аспектах – культурно-історичному та аналітико-виконавському. Систематизовано жанрово-стильові напрями музики для ударних (від камерних і концертних форм до симфонічних і авангардних композицій), виокремлено мелодико-ліричний потенціал маримби та вібрафона; узагальнено композиторські стратегії трактування ударних у творчості українських (Б. Лятошинський, Л. Колодуб, А. Якобчук, Л. Грабовський та ін.) і зарубіжних митців (Е. Варез, Дж. Кейдж, Кейко Абе, С. Райх). Простежено становлення української школи ударних у контексті взаємодії з європейськими, американськими та азійськими виконавськими традиціями. Таким чином, наукова новизна роботи полягає у створенні цілісної моделі осмислення ударного мистецтва XX–XXI століть: від історико-теоретичних передумов і композиторських стратегій до практики інтерпретації в авторських виконавських проєктах, що інтегрують українську традицію в глобальний музичний контекст.

Наукове обґрунтування творчого проєкту викладено в двох розділах. У **першому розділі «Культурно-історичні аспекти розвитку виконавства на ударних інструментах у XX–XXI століттях»** розкриваються ключові етапи становлення та художньо-виражальні функції ударних у світовій та українській музичній культурі. В підрозділі 1.1 «Історико-теоретичні передумови становлення ударного виконавства» висвітлено витoki академічного трактування ударних інструментів, їхній вихід із ритуально-фольклорного середовища та входження в професійну композиторсько-виконавську практику XX століття. Особлива увага приділена впливу культурно-історичних чинників на формування української школи гри на ударних. У підрозділі 1.2 «Жанрово-стильові виміри та композиторські трактування ударних інструментів» простежено жанрове й стилістичне розмаїття музики для ударних від камерних і концертних форм до великих

симфонічних полотен та авангардних експериментів. Окреслено специфіку мелодико-ліричного потенціалу маримби й вібрафона, а також колористично-драматургічні стратегії використання ударних у творчості українських і зарубіжних композиторів. В якості унікального зразку симфонічного жанру, в якому ударні відіграють провідну драматургічну роль, представлені «Симфонічні фрески» Л. Грабовського. У підрозділі 1.3 «Українське ударне мистецтво в контексті виконавських шкіл XX–XXI ст.» визначено роль провідних вітчизняних виконавців і педагогів у становленні сучасної школи ударних, показано взаємодію української традиції з провідними європейськими, американськими та азійськими виконавськими школами. Таким чином, перший розділ наукового обґрунтування творчого мистецького проекту окреслює перехід ударних інструментів від другорядної ритмічної ролі до статусу повноцінних носіїв художнього змісту, які формують нову парадигму музичного мислення XX–XXI століть.

Розділ 2 «Авторські художні проекти «У ритмі серця»: стилістичні та темброві особливості виконавської інтерпретації» представляє аналітико-виконавський аспект дослідження, зосереджений на трьох концертних програмах, які розкривають виразові, темброві та стильові можливості ударних інструментів у сучасному музичному просторі. В підрозділі 2.1. «Маримба в контексті музичного виразу: техніка та емоційна комунікація» подається докладний аналіз творів Ф. Гласа (Metamorphosis), А. Казелли (Концерт фа мінор, II ч.), Ф. Крейслера (Rondino на тему Бетховена), О. Рідінга (Концерт сі мінор, I ч.), Ф. Реймонда (Маленьке кафе), Т. Маяцумі (Концерт №1, I ч.), К. Адамса (Спокій у моїй свідомості), Д. Фрідмена (Мрія) та О. Тадеуша (Романс №2 «Сапфо»). Аналіз акцентує дослідницьку увагу на поєднанні віртуозної техніки з емоційною комунікацією виконавця та слухача.

В підрозділі 2.2 «Звуковий образ маримби: від ліризму до експресії» розглядаються твори Г. Черненко (Концертна п'єса Вінегрет), Ч. Ділілансі (Polisander), П. Крестона (Концертіно для маримби), Н. Розауру (Концерт для маримби, I та III ч.), К. Абе (Prism). Особлива увага приділяється драматургії

тембру та його трансформації від інтимної лірики до експресивних кульмінацій.

В підрозділі 2.3 «Звукова динаміка української сучасності: вібрафон і музичні експерименти» аналізується інтерпретація творів Л. Колодуба (Дума, Елегія), Ю. Щуровського (Мелодія), М. Лисенка (Елегія №1, Елегія №2), Б. Лятошинського (Мелодія), М. Жербіна (Вокаліз), В. Кирейка (Романс), Є. Зубцова (Прелюдія), Л. Ревуцького (Інтермецо), А. Якобчука (Елегія), а також Д. Лазарева (Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано). Підкреслюються експериментальні прийоми та міжжанрові поєднання.

У висновках підбиваються підсумки історико-теоретичного, жанрово-стильового та персоналістичного аналізу; формулюються ключові ознаки української виконавської школи та її зв'язки з європейським музичним середовищем. Обґрунтовано історичну роль українських виконавців на ударних інструментах у процесі формування сучасної національної мистецької ідентичності, зокрема у творчості молодих музикантів.

Для мистецького проєкту «У ритмі серця» стратегічні моделі вивчення культурно-стильового простору виконавства на ударних інструментах у європейській та українській традиціях можна сформулювати як системну єдність взаємопов'язаних культуротворчих процесів, що спираються на три ключові засади:

- **Жанрова традиція** – усталені типи музикування, серед яких важливе місце займає сольне та ансамблеве виконання, участь у симфонічних і камерних складах, а також концертні жанри, де ударні інструменти виконують не лише ритмічну, а й темброво-образну функцію.

- **Музична мова** – техніка звукообразного мислення як композитора, так і виконавця, що включає багатство ритмічних структур, артикуляційних прийомів і динамічних відтінків, які формують своєрідний «стильовий тезаурус» ударної культури. Яскравими прикладами слугують поєднання поліфонічних текстур із сучасними тембровими експериментами, а також застосування принципів барокової концертності у новітніх творах.

• **Індивідуально-композиторський стиль** – унікальні авторські інтонаційно-ритмічні та темброві рішення, що створюють впізнаваний звуковий «рельєф» і стають феноменами для дослідження та виконавського відтворення. Саме вони забезпечують неповторність сучасної української школи ударників і її інтеграцію у світовий мистецький простір.

Таким чином, культурно-стильова палітра української музики для ударних інструментів, сформована у дусі національних цінностей, може стати своєрідною *terra cognita* – простором осмислення для сучасного слухача, де виконавський акт і сприйняття твору зливаються в єдину комунікативну площину. Такий підхід дозволяє подолати наявну прогалину між творчістю виконавця-перкусіоніста та її науковим осмисленням, відкриваючи нові можливості для діалогу між мистецтвом і музикознавством.

Ключові слова: ударне виконавство, українські композитори-класики, камерно-інструментальна музика, симфонічна музика, маримба, вібрафон, концертне виконавство, сольне музикування, ансамбль, виконавський аналіз, національна школа ударних, тембр, динаміка, ритміка, інтерпретація.

Abstract

Bilova Yelyzaveta Dmytrivna. «In the Rhythm of the Heart»: Sound Images of Percussion Instruments in the Musical Practice of the 20th–21st centuries. Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the Doctor of Arts degree (specialty 025 – Musical Art, field of knowledge 02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The cultural and stylistic dimension of 21st-century musical art is marked by the active integration of Ukrainian percussion performance into the global cultural context. Contemporary artistic projects devoted to the marimba and vibraphone highlight the preservation and development of national performing traditions in synergy with innovative compositional and technical approaches. A systematic analysis of the development and functioning of percussion instruments in today's musical space has demonstrated that, for young performers, a key challenge lies in reinterpreting the concept of instrumental personification – the ability to endow instruments with individual expressive qualities, treating timbre, dynamics, and articulation as elements of creating a stage image. The wide repertoire for marimba and vibraphone fosters technical mastery, rhythmic precision, and timbral sensitivity, while the fusion of folkloric intonational models with contemporary compositional techniques broadens musical thinking and prepares performers to operate across diverse stylistic domains. Ensemble practice cultivates skills of interaction and sonic balance, whereas the synthesis of national traditions and innovative exploration opens prospects for integrating the Ukrainian percussion school into the global cultural discourse, where percussion instruments transcend their traditional rhythmic role to become full-fledged characters of a musical work, capable of conveying a wide range of emotions and semantic nuances.

The creative component of the project consists of three concert programs presenting the evolution of percussion performance from the professional

achievements of 20th-century composers and performers to contemporary masterpieces of percussion art, reinterpreted and revitalized within 21st-century practice. The research seeks to illuminate, through the lens of performance mastery, the cultural and stylistic aspects of percussion art in the modern era: from early pioneers and innovators of the 20th century (G. Chernenko, C. Delancey, P. Creston, N. Rosauro, K. Abe) who laid the foundations of professional percussion performance, to contemporary composers and performers (P. Glass, D. Friedman, J. Adams, T. Mayazumi, O. Tadeusz, D. Taylor) shaping the new aesthetics of the 21st century.

The conceptual orientation of the project combines historical-stylistic analysis with practical realization through three concert programs that integrate academic and experimental dimensions. This approach requires coordinated research aimed at aligning contemporary performance practices with the historical foundations of national cultural identity and at integrating Ukrainian percussion art into the global musical context.

The purpose of the research is to identify and analyze the cultural and stylistic dimensions of percussion music of the 20th–21st centuries in world practice, clarifying the specifics of sound image formation and its interpretation in the creative work of percussion performers.

Scientific novelty. For the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive analysis of 20th–21st-century percussion performance is undertaken in two interrelated aspects: cultural-historical and analytical-performing. The research systematizes the genre-stylistic directions of percussion music (from chamber and concert forms to symphonic and avant-garde compositions), highlights the melodic-lyrical potential of the marimba and vibraphone, and generalizes compositional strategies for treating percussion in the works of Ukrainian (B. Lyatoshynsky, L. Kolodub, A. Yakobchuk, L. Hrabovsky) and international composers (E. Varèse, J. Cage, Keiko Abe, S. Reich). The formation of the Ukrainian percussion school is traced within its interaction with European, American, and Asian performance traditions. Thus, the novelty lies in creating an integral model of understanding percussion art of the 20th–21st

centuries: from historical-theoretical premises and compositional strategies to interpretive practice in authorial performance projects that integrate the Ukrainian tradition into the global musical context.

The scholarly substantiation of the creative project is presented in two sections. **Section 1**, «Cultural and Historical Aspects of the Development of Percussion Performance in the 20th–21st Centuries», reveals the key stages in the formation and artistic-expressive functions of percussion instruments in world and Ukrainian musical culture. Subsection 1.1 «Historical and Theoretical Premises of the Formation of Percussion Performance» outlines the origins of the academic treatment of percussion instruments, their transition from ritual-folkloric contexts into the professional composer-performer practice of the 20th century. Particular attention is given to the influence of cultural and historical factors on the formation of the Ukrainian school of percussion. Subsection 1.2 «Genre-Stylistic Dimensions and Compositional Approaches to Percussion Instruments» traces the genre and stylistic diversity of percussion music from chamber and concert forms to large symphonic canvases and avant-garde experiments. It defines the melodic-lyrical potential of the marimba and vibraphone, as well as the coloristic-dramaturgical strategies of percussion usage in the works of Ukrainian and foreign composers. As a unique example of the symphonic genre, where percussion plays a leading dramaturgical role, L. Hrabovsky's «Symphonic Frescoes» is presented. Subsection 1.3 «Ukrainian Percussion Art in the Context of 20th–21st Century Performing Schools» emphasizes the role of leading Ukrainian performers and educators in shaping the modern school of percussion, and highlights the interaction of Ukrainian traditions with major European, American, and Asian performing schools. Thus, the first section outlines the transition of percussion instruments from a secondary rhythmic role to the status of full-fledged carriers of artistic meaning, forming a new paradigm of musical thinking in the 20th–21st centuries.

Section 2, «Authorial Artistic Projects 'In the Rhythm of the Heart': Stylistic and Timbral Features of Performance Interpretation», presents the analytical-performative aspect of the study, focused on three concert programs that reveal the

expressive, timbral, and stylistic potential of percussion instruments in the modern musical space. Subsection 2.1 «The Marimba in the Context of Musical Expression: Technique and Emotional Communication» provides a detailed analysis of works by P. Glass (*Metamorphosis*), A. Casella (*Concerto in F minor, II mov.*), F. Kreisler (*Rondino on a Theme by Beethoven*), O. Rieding (*Concerto in C minor, I mov.*), F. Raymond (*Petit Café*), T. Mayazumi (*Concerto No. 1, I mov.*), J. Adams (*Calm of My Consciousness*), D. Friedman (*Dream*), O. Tadeusz (*Romance No. 2 «Sappho»*), and D. Taylor (*Mycelium*). The analysis emphasizes the combination of virtuoso technique with the performer's emotional communication with the listener. Subsection 2.2 «The Sound Image of the Marimba: From Lyricism to Expression» examines works by I. Shavruk (*Concert Piece «Vinegret»*), Ch. Delancey (*Polisander*), P. Creston (*Concertino for Marimba*), N. Rosauo (*Concerto for Marimba, I & III movs.*), and K. Abe (*Prism*). Special attention is given to the dramaturgy of timbre and its transformation from intimate lyricism to expressive climaxes. Subsection 2.3 «The Sound Dynamics of Ukrainian Modernity: Vibraphone and Musical Experiments» analyzes interpretations of works by L. Kolodub (*Duma, Elegy*), Yu. Shchurovsky (*Melody*), M. Lysenko (*Elegy No. 1, Elegy No. 2*), B. Lyatoshynsky (*Melody*), M. Zherbin (*Vocalise*), V. Kyreyko (*Romance*), Ye. Zubtsov (*Prelude*), L. Revutsky (*Intermezzo*), A. Yakobchuk (*Elegy*), D. Lazarev (*Trio for Flute, Vibraphone, and Piano*). Experimental techniques and cross-genre combinations are highlighted.

The **conclusions** summarize the results of historical-theoretical, genre-stylistic, and personalist analysis; the key features of the Ukrainian performing school and its connections with the European musical environment were formulated. The historical role of Ukrainian percussionists in shaping modern national artistic identity, particularly in the work of young musicians, is substantiated. For the artistic project «In the Rhythm of the Heart», strategic models for exploring the cultural-stylistic domain of percussion performance in European and Ukrainian traditions can be formulated as a systemic unity of interconnected culture-forming processes based on three key foundations:

Genre tradition – established modes of music-making, including solo and ensemble performance, participation in symphonic and chamber ensembles, and concert genres where percussion serves not only rhythmic but also timbral and imagistic functions.

Musical language – the technique of sonic-imagery thinking by both composer and performer, encompassing rhythmic structures, articulatory techniques, and dynamic nuances that together form a distinctive stylistic thesaurus of percussion culture. Notable examples include the fusion of polyphonic textures with contemporary timbral experiments and the application of Baroque concertante principles in modern works.

Individual-composer style – unique authorial intonational-rhythmic and timbral solutions that create a recognizable sonic «relief», becoming phenomena for scholarly study and performance practice. These ensure the distinctiveness of the modern Ukrainian school of percussion and its integration into the global artistic space. Thus, the cultural-stylistic palette of Ukrainian percussion music, shaped in the spirit of national values, may be considered a kind of *terra cognita* – a space of reflection for the modern listener, where the act of performance and the perception of a work merge into a single communicative plane. This approach bridges the existing gap between the creativity of the percussion performer and its scholarly interpretation, opening new possibilities for dialogue between art and musicology.

Keywords: *percussion performance, Ukrainian classical composers, chamber music, symphonic music, marimba, vibraphone, concert performance, solo music-making, ensemble, performance analysis, national percussion school, timbre, dynamics, rhythm, interpretation.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. Культурно-історичні аспекти розвитку виконавства на ударних інструментах у XX–XXI століттях	
1.1. Історико-теоретичні передумови становлення ударного виконавства.....	23
1.2. Жанрово-стильові виміри та композиторські трактування ударних інструментів.....	27
1.3. Українське ударне мистецтво в контексті виконавських шкіл XX–XXI ст.....	33
Висновки до Розділу 1.....	38
РОЗДІЛ 2. Авторські художні проєкти «у ритмі серця»: стилістичні та темброві особливості виконавської інтерпретації	
2.1. Концерт № 1. «Маримба в контексті музичного виразу: техніка та емоційна комунікація».....	40
2.2. Концерт № 2. «Звуковий образ маримби: від ліризму до експресії».	47
2.3. Концерт № 3. «Звукова динаміка української сучасності: вібрафон і музичні експерименти».....	52
Висновки до Розділу 2.....	64
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Постановка проблеми. Протягом XX–XXI століть відбулися кардинальні зміни у функціях та статусі ударних інструментів у світовій і, зокрема, українській музичній культурі. Від другорядної ролі ритмічного супроводу вони поступово перейшли до позиції рівноправних носіїв художнього змісту, здатних виявляти багатий спектр колористичних, драматургічних та емоційно-виразових можливостей. Це зумовило не лише появу масштабного сольного й ансамблевого репертуару для ударних, а й формування спеціалізованої виконавської школи, яка потребує ґрунтовного наукового осмислення. Разом із тим, у вітчизняному музикознавстві питання комплексного аналізу ударного мистецтва залишаються недостатньо опрацьованими. Зокрема, відсутні системні дослідження, які б поєднували: історико-теоретичні витоки академізації ударних інструментів; жанрово-стильове розмаїття українського та зарубіжного репертуару для ударних; композиторські стратегії трактування темброво-колористичних ресурсів ударних інструментів у різних культурних контекстах; роль провідних українських виконавців і педагогів у становленні сучасної школи ударних та її взаємодії зі світовими виконавськими традиціями.

Актуальність проблеми зумовлюється також сучасними тенденціями музичної практики, в якій ударні інструменти виходять за межі традиційних функцій і демонструють здатність до формування нової парадигми музичного мислення, що поєднує експресивність тембру, багатство ритміки та інтеграцію з іншими видами мистецтв. Особливого значення набуває осмислення українського досвіду – як у сфері композиторських підходів, так і в практиці виконавців, що репрезентують національну школу у світовому мистецькому просторі. Таким чином, проблема дослідження полягає у відсутності цілісного наукового бачення ударного мистецтва XX–XXI століть як феномена, що поєднує історико-культурні витоки, жанрово-стильову еволюцію та виконавсько-комунікативні стратегії. Її розв’язання дозволяє не лише заповнити існуючу лакуну в музикознавчій науці, а й сформувати

теоретичну основу для подальшого розвитку української школи ударних інструментів у діалозі з міжнародними художніми практиками.

Творчою основою для наукового дослідження став мистецький проект «У ритмі серця», в якому у трьох концертних програмах були представлені твори, які охоплюють широкий спектр репертуару для маримби та вібрафона: від класичних концертних форм до експериментальних композицій. Обраний матеріал має особливу цінність, оскільки в більшості творів автор цього дослідження виступав безпосереднім інтерпретатором і прем'єрним виконавцем. Такий підхід дозволив розглянути трактування ударних інструментів крізь призму принципу комунікативної взаємодії, що є ключовим у камерних і симфонічних жанрах, та показати, як художній потенціал маримби й вібрафона розкривається у різних стильових і культурних контекстах.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати культурно-стильові аспекти музики для ударних інструментів XX–XXI століть у світовій практиці, з'ясувавши особливості формування звукообразів та їхню інтерпретацію у творчій виконавській діяльності музиканта-ударника.

Завдання дослідження:

- Проаналізувати історико-теоретичні передумови становлення виконавства на ударних інструментах у XX–XXI ст., простеживши витоки у народно-ритмічній традиції та процес їхньої академізації у професійній музиці.

- Охарактеризувати культурно-історичні чинники формування національної школи ударних інструментів, виявивши їхній вплив на темброво-виразові та стильові параметри музики цього жанру.

- Виявити жанрово-стильові особливості репертуару для маримби й вібрафона, простеживши співвідношення камерності, концертності та експериментальності в українських і зарубіжних творах.

- Визначити композиторські стратегії трактування ударних інструментів у творчості українських та іноземних авторів, зокрема у творах, що поєднують традиційні жанрові моделі з новітніми експериментами.

– Здійснити порівняльний аналіз українського та світового контекстів, з'ясувавши спільні та відмінні риси у трактуванні концертних і камерних жанрів для ударних інструментів.

– Охарактеризувати сучасні тенденції розвитку концертного репертуару для ударних інструментів.

– Розкрити специфіку комунікативної взаємодії виконавця і слухача у сучасному концертному репертуарі для ударних, показавши, як ці інструменти набувають функції носіїв не лише ритму, а й мелодико-драматургічної виразності.

– Визначити роль власного виконавського досвіду автора у формуванні наукових висновків, проаналізувавши інтерпретації творів українських і зарубіжних композиторів як практичне підтвердження теоретичних положень.

Об'єкт дослідження – музична практика використання ударних інструментів у світовій культурі XX–XXI століть.

Предмет дослідження – звукообрази ударних інструментів та їх інтерпретація у виконавській практиці сучасних музикантів-ударників у контексті культурно-стильових тенденцій світової музики XX–XXI століть.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №3 «Виконавська інтерпретологія: від теоретичного обґрунтування до сучасної практики». Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №?? Від??).

Матеріалом наукового обґрунтування обрано низку творів для ударних інструментів українських та зарубіжних композиторів XX–XXI століть, які включені до концертних програм автора дослідження й відображають його особистий виконавський досвід як форму об'єктивації культурно-стильового

ландшафту сучасної та традиційної музики для ударних у національному контексті: Ф. Глас «Метаморфозіс», А. Казелла Концерт фа мінор (II ч.), Ф. Крейслер «Рондіно на тему Бетховена», О. Рідінг Концерт сі мінор (I ч.), Ф. Реймонд «Маленьке кафе», Т. Маяцумі Концерт №1 (I ч.), К. Адамс «Спокій у моїй свідомості», Д. Фрідмен «Мрія», О. Тадеуш Романс №2 «Сапфо», Д. Тейлор «Міцелієм»; Г.Черненко Концертна п'єса «Вінегрет», Ч. Ділілансі «Polisander», П. Крестон Концертіно для маримби, Н. Розауру Концерт для маримби (I та III ч.), К. Абе. Prism; Л. Колодуб Дума, Ю. Щуровський Мелодія, М. Лисенко Елегія №1, Б. Лятошинський Мелодія, М. Лисенко Елегія №2, М. Жербін Вокаліз Л. Колодуб Елегія, В. Кирейко Романс, Є. Зубцов Прелюдія, Л. Ревуцький Інтермецо, А. Якобчук Елегія, Д. Лазарев Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано.

Теоретичну базу дослідження становлять наукові праці по таким основним напрямам:

- Філософія мистецтва: [Adorno, Kagel, Ніколаєвська, Катрич];
- Історія, теорія і методика гри на ударних інструментах: [Андрєєва, Бабкова, Белова, Dean, Замишляєв, Гнатюк, Зайцев, Іванченко, Кизант, Конаков, Коптєв, Котонський, Куліш, Лазаренко, Макієвський, Павленко, Петров, Самойленко, Сидоренко, Ткачук, Фрик, Rowell, Slawek, Thrasher, Nelson, Kilmer, Braun, Rossing, Patranabis, Malu, Conklin];
- Праці, в яких аналізуються конкретні твори для ударних інструментів, або в складі яких ударні інструменти відіграють значну роль: [Оболенська, Малишев, Тиха, Єргієва, Казанцева, Назаренко, Петрук, Рєпін, Owen];
- Дослідження, присвячені фундаментальним проблемам музичного мистецтва: [Корній, Гуренко, Загайкевич, Зінькевич, Ніколаєвська, Антонова, Катрич].

Методологічну основу дослідження становить комплекс підходів, що дозволяють охопити різні рівні функціонування ударних інструментів у музичній культурі XX–XXI століть.

– *Історично-культурологічний* метод застосовано для простеження витоків виконавства на ударних інструментах, процесу їх академізації та впливу культурно-історичних чинників на становлення національної школи.

– *Виконавсько-інтерпретаційний* підхід використано для аналізу інтерпретацій маримби й вібрафона, а також для осмислення власного виконавського досвіду як складової наукового результату.

– *Системний та структурно-функціональний* аналіз дали змогу дослідити багатофункціональність ударних (ритмічну, фактурну, драматургічну) та закономірності їхнього формотворення у камерному й симфонічному репертуарі.

– *Порівняльно-типологічний* метод дозволив зіставити українські та світові зразки, виявивши спільні й відмінні риси жанрово-стильових тенденцій.

– *Семіотичний і комунікативний* підходи використано для інтерпретації звукообразів ударних як знаків музичної семантики та для аналізу виконавця-ударника як медіатора між композиторським задумом і слухацькою рецепцією.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний аналіз розвитку ударного виконавства XX–XXI століть у двох взаємопов’язаних аспектах – культурно-історичному та аналітико-виконавському. Систематизовано жанрово-стильові напрями музики для ударних (від камерних і концертних форм до симфонічних і авангардних композицій), виокремлено мелодико-ліричний потенціал маримби та вібрафона; узагальнено композиторські стратегії трактування ударних у творчості українських (Б. Лятошинський, Л. Колодуб, А. Якобчук, Л. Грабовський та ін.) і зарубіжних митців (Е. Варез, Дж. Кейдж, Кейко Абе, С. Райх). Простежено становлення української школи ударних у контексті взаємодії з європейськими, американськими та азійськими виконавськими традиціями. Таким чином, наукова новизна роботи полягає у створенні цілісної моделі осмислення ударного мистецтва XX–XXI століть: від історико-теоретичних передумов і композиторських стратегій до практики

інтерпретації в авторських виконавських проєктах, що інтегрують українську традицію в глобальний музичний контекст.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали наукового обґрунтування мистецького проєкту можуть бути використані в освітньому процесі, зокрема в курсах аналізу музичних творів, інтерпретації музичних творів, історії та теорії виконавського мистецтва, методики викладання гри на ударних інструментах. Результати сприятимуть удосконаленню виконавської практики, зокрема в інтерпретації сучасного репертуару для маримби й вібрафона. Вони можуть стати основою для концертних програм, конкурсів та фестивалів, а також застосовуватися у педагогічній діяльності для формування репертуару класів ударних інструментів. Отримані матеріали мають значення й для наукових розвідок, зокрема у сфері дослідження жанрово-стильових тенденцій та розвитку української виконавської школи ударних інструментів.

Апробація результатів дослідження.

- Концерт № 1. «Маримба в контексті музичного виразу: техніка та емоційна комунікація» Вул. Чернишевська 79, Харків, 12.09.2024 року.

- Концерт № 2. «Звуковий образ маримби: від ліризму до експресії» Партія фортепіано Марія Оболенська. Вул. Чернишевська 79, Харків, 20.01.2025 року.

- Концерт № 3. «Звукова динаміка української сучасності: вібрафон і музичні експерименти» Міський палац культури, Кременчук, 18.06.2025 року.

- ZOOM-стартапи творчих мистецьких проєктів здобувачів «Доктор мистецтва» 1-го року навчання. Харківський національний університет мистецтв імені .1 П. Котляревського, Харків, 05.01.2024 року. Тема стартапу: ««У ритмі серця»: звукообрази ударних інструментів в музичній практиці XX - XXI ст. »;

- Воркшоп в межах навчальної дисципліни «Методика навчання на ударних інструментах».

Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. М. Лятошинського, Харків, 22 квітня 2024 року. Тема воркшопу: «Стили гри для ударної установки»;

- Майстер-клас "Алфавіт барабанщика". Харківська Державна Академія Культури. Вул. Полтавський шлях, 4-й корпус. Кафедра оркестрових інструментів. 7 грудня 2023 року;

- Міжнародна науково-творча конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 25 жовтня 2023 року. Тема доповіді: «Тенденції у виконавстві на ударних інструментах у музичній практиці ХХІ ст. на прикладі аранжувань українських народних пісень»;

- II Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк 1–3 травня 2024 року. Тема доповіді: «Вібрафон в ансамблевому музикуванні ХХІ століття (на прикладі Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано Д. Лазарева)»;

- Претендентом було всеукраїнського конкурсу отримано диплом імені Ірини Полусмяк 1-3 травня 2024 року, що проводиться Радою молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, при підтримці Харківського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, Ради молодих вчених при Харківській обласній військовій адміністрації та Благодійної організації «Благодійний фонд "Мистецький альянс"».

Публікації. Концепцію наукового обґрунтування розкрито у двох статтях, надрукованих в збірнику наукових праць, рекомендованих, та затверджених МОН України.

Білова Є. Тенденції у виконавстві на ударних інструментах у музичній практиці ХХІ ст. на прикладі аранжувань українських народних пісень. Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. XXXVI (36) С. 142-157.

Білова Є. Вібрафон в ансамблевому музикуванні ХХІ століття (на прикладі Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано Д. Лазарева). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 73 С. 71-85.

Структура роботи. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з Анотації, Вступу, двох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (60 позиції). Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 73 сторінки, з них основного тексту – 68 сторінки.

Перший розділ - *історіографічний* - присвячений вивченню творів для ударних інструментів українських та європейських композиторів ХХ–ХХІ століть у різних жанрово-стильових контекстах, із урахуванням *виконавсько-інтерпретативних* спостережень автора дослідження.

Другий розділ - *феноменологічний* - присвячений розгляду трьох авторських концертних програм ХХ–ХХІ століть, реалізованих у межах проєкту «*У ритмі серця*». Його концепція ґрунтується на феноменологічному підході, що дозволяє трактувати виконавську інтерпретацію не лише як технічну дію, а як багатовимірний процес, у якому поєднуються темброві, стилістичні, та комунікативні чинники.

РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У XX–XXI СТОЛІТТЯХ

1.1. Історико-теоретичні передумови становлення ударного виконавства

Ударні інструменти належать до найдавніших засобів музичного вираження, їхнє походження сягає доісторичних часів, а справжнього розквіту вони досягли в музиці давніх цивілізацій. У культурі Давньої Індії музика осмислювалася як складова універсальної гармонії, тісно пов'язаної з релігійно-філософськими уявленнями про єдність людини та космосу. Попри таку цілісність художнього мислення, інструментальне виконавство, і насамперед гра на ударних, формувало окремий напрям мистецької практики. Давньоіндійські інструменти (мриданга, табла, дхол, гхатам тощо), що й досі активно використовуються у фольклорі, характеризуються складною конструкцією, вимагають високого рівня майстерності виготовлення та володіння специфічною виконавською технікою. Вокально-інструментальна взаємодія в індійській традиції не обмежувалася механічним дублюванням мелодії. Супровід на струнно-щипкових (віна) чи струнно-смичкових (сарангі) інструментах створював контрапунктову співвіднесеність із голосом. Особливої виразності набував акомпанемент на ударних, які завдяки шумовій природі та розмаїттю тембрових ефектів формували самостійний ритміко-звуковий пласт. Їхня функція полягала у створенні багат шарового ритмічного фону, що не лише підтримував вокальну лінію, а й вступав у діалог із нею, контрастуючи або підкреслюючи її ритміку. У фольклорній практиці Індії саме ударні часто виконують роль динамічного акомпанементу до співу (Rowell, 1992).

Подібні процеси простежуються й у музичній культурі Давнього Китаю. Археологічні знахідки (зокрема з поховань династії Шан, II тис. до н. е.) свідчать про широке використання барабанів (гу), бронзових дзвонів (чжун), гонгів та дерев'яних коробочок, які виконували не лише музичну, а й

ритуально-комунікативну функцію (Thrasher, 2000). У китайській традиції ударні нерідко символізували космічний порядок: глибокі удари барабанів асоціювалися з «голосом землі», тоді як дзвони і гонги – з «небесними сферами» (Nelson, 2008).

У шумерській культурі (Месопотамія, IV–III тис. до н. е.) ударні інструменти також відігравали центральну роль у храмовій та світській музиці. Найдавніші зображення і глиняні таблички з Урука й Ура демонструють використання різних барабанів – від невеликих рамкових до великих циліндричних. Вони супроводжували співи, танці та обрядові дії, створюючи ритмічний фундамент музичної практики. Ударні у шумерів не лише організовували ритмічний час, а й вважалися «інструментами зв'язку» між людьми і божествами, що підтверджує їхню сакральну функцію (Kilmer, 1998).

Загалом усі музичні інструменти мають архаїчне походження, проте саме ударні вважаються найбільш первісними. Водночас у їхньому ряді виділяється і підгрупа мелодичних ударних – таких, як маримба та вібрафон, що поєднують ритмічну основу з розвиненим темброво-мелодичним потенціалом. Це засвідчує поступову еволюцію ударних інструментів від елементарних шумових засобів до універсального виражального комплексу сучасної музичної практики.

В історії музичної культури XX–XXI століть ударні інструменти поступово вийшли за межі своєї традиційної ритмічної функції. Якщо раніше їх сприймали насамперед як «ритмічний фундамент» оркестру, то тепер вони стали важливим виражальним засобом, здатним створювати цілі звукові картини й навіть музичні фрески. У цьому сенсі ударні можна порівняти з живописом: так само, як художник використовує фарби, щоб передати момент у вічності, композитор і виконавець формують звукові образи, які стають символами епохи, національної пам'яті чи духовного піднесення.

В українській культурі показовим прикладом є традиція козацьких тулумбасів. Вони виконували роль не лише військового сигналу, а й символу сили й єдності громади. Тут ударний інструмент виступає не як технічний

засіб, а як носій колективного образу, персоніфікація народу. Подібна концепція знайшла продовження і в академічній музиці: у симфонічних полотнах ХХ століття ударні часто уособлюють архетипні ідеї – землі, битви, ритуалу.

Метафора «музичної картини» дозволяє зрозуміти, чому ударні інструменти настільки органічно інтегруються у мистецькі жанри з образними назвами – «симфонічна картина», «музична фреска», «акварель». Ударні в цих творах виконують функцію звукового живопису, де тембр є аналогом барви. Так, у «Симфонічних фресках» Л. Грабовського литаври не лише підкреслюють ритм, а й символізують козацький дух, створюючи художній образ героя. Подібні приклади підтверджують, що звукообразність ударних стає не допоміжною, а центральною категорією музичного мислення.

В контексті мистецтва гри на ударних інструментах, звукообразність можна визначити як здатність ударного інструмента створювати образ, що виходить за межі акустичного звучання й наповнюється символічним, асоціативним чи емоційним змістом. Це своєрідне перетворення звуку на носій художнього смислу. У творах Л. Колодуба, А. Якобчука, Д. Лазарева ударні стають самостійним інтерпретатором авторської інтенції, виражаючи через тембр і ритмічний малюнок психологію, історичні алюзії чи філософські ідеї.

Історико-теоретичний дискурс ударного виконавства ХХ–ХХІ століть можна описати як постійний діалог традиції й новаторства. Кожен твір постає своєрідною «музичною картиною», а кожен тембр – знаком, що зберігає пам'ять минулого й водночас відкриває нові сенси. У цьому вимірі ударні інструменти можна метафорично назвати «ритмом серця» музичної культури, адже в їх звучанні відчувається пульс епохи.

Ударні інструменти належать до найдавніших музичних засобів людства. Вони супроводжували найважливіші моменти існування спільнот: шаманські ритуали, військові дії, релігійні обряди, календарні свята. У європейській традиції барабани й литаври виконували передусім утилітарні функції – позначали урочисті події, задавали ритм у військових походах чи

церемоніях. Лише у XVIII столітті, в добу класицизму й романтизму, вони почали поступово переходити від службової ролі до художньої: увійшли до симфонічного оркестру, стали інструментами тембрової виразності й драматургії (Г. Берліоз, Р. Вагнер).

В Україні ударні мали свій особливий шлях. Їхнє побутування було тісно пов'язане з обрядовими й народними традиціями. Тулумбаси у козацькому війську символізували міць і згуртованість, весільні бубни задавали ритм обряду, дзвіночки й тріскачки супроводжували народні свята. Вони виконували водночас комунікативну й сакральну функції: закликали до дії, організовували спільноту, встановлювали зв'язок між земним і духовним. Саме ця глибинна традиція згодом стала основою для академічного осмислення ударних в професійній музиці.

Перехід від фольклорного й побутового використання до академічної сцени відбувався поступово. В українській музиці XX століття ударні набули особливого значення у симфонічних і камерних жанрах. Наприклад, у творах Бориса Лятошинського вони стають носіями драматичної експресії, у Левка Ревуцького та Миколи Колесси – важливим елементом національного колориту.

В другій половині XX століття починається інституціоналізація цього мистецтва: у Києві, Харкові та Львові відкриваються спеціалізовані класи ударних. Педагоги В. Кузьмін, О. Радзієвський, В. Сіренко закладають методичні основи української школи перкусії. Їхня діяльність поєднала європейські технічні стандарти з українськими традиціями, створивши основу для наступних поколінь виконавців.

У радянську добу ударні використовувалися не лише в академічній музиці, а й у масових жанрах – естраді, кіномузиці, оркестрах народних інструментів. Це розширило їхню функціональність і сприяло стилістичному різноманіттю. О. Зінькевич слушно відзначає: «українська музика другої половини XX століття орієнтується на синтез традиційного й сучасного, що особливо проявляється у сфері ритму та тембру» (Зінькевич, 1998).

Після здобуття незалежності українські перкусіоністи отримали можливість активніше інтегруватися у світовий музичний простір. Участь у міжнародних конкурсах і фестивалях (О. Харьковський, Є. Зубцов, А. Сидоренко) підтвердила конкурентоспроможність нашої школи. Твори сучасних українських композиторів (Є. Станковича, Г. Гаврилець, В. Сильвестрова, О. Щетинського, А. Загайкевич) розширили виражальні можливості ударних, особливо в камерних та електроакустичних формах.

Формування української школи гри на ударних визначали кілька важливих чинників: глибинні фольклорні традиції з їхньою сакральною та комунікативною функцією; інституційні перетворення (відкриття класів ударних у консерваторіях); поєднання європейських виконавських стандартів і національної символіки; активна участь у міжнародному культурному обміні після 1991 року. В результаті українське ударне мистецтво постало як синтетичне явище: воно поєднує архаїчні джерела з новітніми техніками (сонорика, алеаторика, електроніка), а академічна традиція увійшла у діалог із глобальними інноваційними тенденціями. Таким чином, українська школа ударних інструментів сформувалася як унікальний феномен, у якому технічна досконалість поєднана з глибокою культурною семантикою. Це не лише продовження національної традиції, але й активна участь у світовому художньому процесі, де ударні стали повноцінними носіями образності, символіки та інтерпретаційного змісту.

1.2. Жанрово-стильові виміри та композиторські трактування ударних інструментів

Жанрово-стильове розмаїття музики для ударних інструментів у XX–XXI століттях свідчить про докорінні зміни в їхньому статусі. Якщо раніше вони виконували здебільшого допоміжну ритмічну функцію, то з другої половини XX століття перетворилися на повноцінний пласт академічної культури з широким спектром камерних, концертних і симфонічних форм. Це розширення жанрового поля стало можливим завдяки розвитку нових технік

гри, тембровим експериментам і зверненню композиторів до ударних як самостійних носіїв музичного образу.

Камерні ансамблі із участю ударних набули широкого розповсюдження. Найчастіше вони поєднують маримбу, вібрафон, литаври, блоки малих ударних із духовими, струнними чи фортепіано. У таких складах ударні виходять за межі ритмічної підтримки, стаючи повноправними партнерами у діалозі з іншими інструментами. Камерні жанри відкрили нові можливості для тембрової палітри: від м'якого ліричного звучання маримби до «дзеркального» забарвлення вібрафона. В українській музиці цю тенденцію репрезентують твори Ю. Щуровського («Мелодія»), Є. Зубцова («Прелюдія»), А. Якобчука («Елегія»), де камерність поєднується з експериментальними засобами.

Жанр **Концерту** для соло-ударних і оркестру став однією з найважливіших форм другої половини XX століття. Знаковими є концерти Кейко Абе (Японія), Нея Розаури (Бразилія), Кохіро Маяцумі (Японія), П. Крестона (США), де маримба й вібрафон постають у ролі інструментів віртуозної виразності. В українському репертуарі концерти для ударних створювали Л. Колодуб та Д. Лазарев, у яких ударні поєднують драматичну експресію з оркестровим колоритом. У концертному жанрі проявляється також тенденція до поєднання ударних з електронікою та мультимедійними засобами, що створює нові виміри сценічної виразності.

У **симфонічній** музиці XX століття ударні стали важливим драматургічним ядром. Вони виконують не лише акцентуаційні функції, а й формують цілі звукові образи. Прикладами є твори І. Стравінського («Весна священна»), К. Орфа («*Carmina Burana*»), де ударні визначають ритмічний пульс і символічне забарвлення композицій. В українському контексті ударні активно використовуються у симфоніях Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Є. Станковича, де вони стають носіями трагічної експресії, символіки боротьби чи духовного оновлення.

Окремим акцентом відзначимо «**Симфонічні фрески**» **Л. Грабовського**, які є унікальним зразком українського симфонізму другої половини XX ст., де

ударні інструменти виконують роль не лише тембрового колориту, а повноцінного носія драматургії, символіки й культурної пам'яті. Їхня новаторська концепція поєднує національні архетипи та сучасні композиторські техніки, що дозволяє вважати цей твір ключовим для розуміння звукообразності ударних у ХХ столітті.

Ударна група в «Фресках» набуває персоніфікованого значення. Литаври символізують невідворотність історичного поступу, «важкий крок часу». Їхні удари структурують музичний простір, надають йому відчуття монументальності й фатальної сили. Малий барабан і там-там втілюють загрозливий ритм епохи, що коливається між механічною маршовістю та вибуховою агресією. Дерев'яна коробочка, дзвіночки, тарілки (удари по металу) створюють ефект мозаїки, де кожен звук нагадує окремий мазок у «звуковій фресці». Таким чином, ударні в цьому творі виконують функцію оповідача: кожен тембр постає не лише колористичним елементом, а й знаком, символом певної події чи емоційного стану.

За жанровими ознаками, визначеними О. Тихою (2010), «Симфонічні фрески» можна розглядати як приклад мозаїчної конструкції. Їхні частини нагадують окремі образні «замальовки», що з'єднані не сюжетною логікою, а асоціативним мисленням. У цій монтажній структурі ударні стають основним засобом переходів і контрастів: ритмічні акценти, темброві спалахи, динамічні вибухи виконують роль «швів» між епізодами. Звуковий ефект «живописності» в значній мірі ґрунтується на ударних. Їхні шумові ефекти, удари, вібрації й резонанси функціонують як палітра барв, створюючи поліфонію тембрів. Такий підхід споріднює твір із європейським соноризмом і зближує його з пошуками П. Булеза чи В. Лютославського.

Організація музичної тканини у кілька шарів (басовий, ритмічний, тембровий) у поєднанні з чіткою диференціацією партій створює просторовий ефект, який наближає звучання до візуальної метафори фрески. Ударні задають межі цих шарів: дзвіночки виступають репліками, тарілки – спалахами, дерев'яні тембри – акцентами мозаїки.

Особливої уваги заслуговує пасторальний епізод із ритмічним остінато клавесина (що виконує функцію ударного інструмента) та дзвіночками. У цьому поєднанні виникає «образ зупиненого часу», ніби архаїчний пласт, який у поєднанні з квартовими інтонаціями у флейт створює відчуття первісності, витоків музичного буття.

У «Симфонічних фресках» Л. Грабовського ударні інструменти виконують унікальну роль: від тонких колористичних деталей до масштабних драматургічних вузлів. Вони стають не лише ритмічною опорою чи тембровим фоном, а центральним засобом втілення монументального задуму. Ударні персоніфікують історичну силу, трагізм і невідворотність процесів, перетворюючи музику на «мову історії та пам'яті». Саме ця риса визначає особливе місце твору серед найвизначніших зразків українського симфонізму другої половини ХХ століття та зближує його з провідними досягненнями світового авангарду.

Окрему нішу становить репертуар для маримби й вібрафона. Ці інструменти поєднують темброву виразність і мелодичність, що дозволило їм вийти на рівень сольної концертної практики. Технічні новації, такі як багатопалочкова техніка, педалізація, використання резонансних ефектів – дали можливість розширити динамічні та гармонічні можливості. Українські виконавці (В. Лапоногов, О. Радзівіл, І. Гайдук, О. Микитенко) активно долучалися до популяризації цих інструментів, формуючи власний репертуар та інтерпретаційні традиції.

ХХ століття стало періодом інтенсивних експериментів з ударними. Вони інтегруються в авангардні техніки: алеаторику, сонорику, використання кластерів, *prepared-percussion*, електронної обробки. Серед світових імен варто згадати Дж. Кейджа, С. Райха, М. Фельдмана, які відкрили нові горизонти для сприйняття ударних інструментів. В українській музиці авангардні експерименти здійснювали А. Якобчук, О. Щетинський, А. Загайкевич, інтегруючи ударні в електроакустичні та мультимедійні форми. Таким чином, ударні інструменти перетворилися на лабораторію звукових новацій, де експеримент стає основою нової естетики.

У ХХ–ХХІ століттях композиторське мислення щодо ударних інструментів зазнало докорінних змін. Якщо в попередні епохи вони здебільшого виконували акцентно-ритмічну чи колористичну функцію, то в сучасному музичному просторі ударні постали як повноцінний носій драматургії та образності. Розвиток цієї тенденції зумовлений як технічним розширенням можливостей інструментів, так і загальними художніми пошуками доби від неокласицизму й романтичних алюзій до авангардних експериментів.

Сучасні композитори надають ударним інструментам значення «музичного кольору», який здатний визначати психологічний настрій і драматургічний вектор твору. Ударні формують простір звукових контрастів: від тембрової ніжності маримби до агресивного форте ударів по там-таму. Колористичність набуває не лише акустичного, а й символічного виміру: у симфонічних творах ударні часто символізують загрозу, трагізм чи урочистість. Завдяки цим властивостям вони стали одним із ключових інструментів у створенні багатопланової драматургії.

В українській музиці ХХ століття ударні інструменти пройшли шлях від другорядного оркестрового засобу до драматургічного центру. У симфоніях Бориса Лятошинського вони виступають носіями трагічної експресії, підкреслюючи філософську напругу творів. Левко Ревуцький та Микола Колесса інтегрували ударні в оркестрову палітру як засіб створення національного колориту. Левко Колодуб використовував ударні для лірично-драматичних відтінків (зокрема у творах «Дума», «Елегія»), де вони виходять за межі суто ритмічного елементу й формують психологічний підтекст.

У творчості А. Якобчука («Елегія») та Ю. Щуровського ударні постають як інструменти інтимної виразності, що дозволяють розкрити глибинні емоційні стани. У творах Д. Лазарева (Тріо для флейти, вібрафона й фортепіано) ударні інтегруються у камерний ансамбль, утворюючи багатий тембровий діалог. Таким чином, українські композитори поступово сформували власну стратегію трактування ударних як інструментів, здатних

виражати не лише ритм, а й емоцію, національний символ та філософську ідею.

У світовій музиці XX століття ударні інструменти стали одним із найважливіших експериментальних полів. У творах Ігоря Стравінського ударні визначають ритуально-архаїчний характер музики. У Карла Орфа вони створюють відчуття масової дії, сакрального дійства. Едгар Варез («*Ionisation*») першим використав великий ансамбль ударних як самостійний склад, що заклав основу нового жанру. Кейко Абе (Японія) розробила сольний репертуар для маримби, піднявши інструмент на рівень повноцінного концертного. Ней Розаура (Бразилія), Томояцу Маяцумі (Японія) і Пол Крестон (США) створили яскраві зразки концертів для маримби, які поєднують віртуозність і новаторські техніки. Джон Кейдж експериментував із «*prepared percussion*», створюючи шумові й темброві ефекти, що радикально розширили уявлення про ударні. Стів Райх і Мортон Фелдман зробили ударні ключовими інструментами мінімалізму та сонористики, де ритмічні й темброві остинато стають основою музичної драматургії.

Ударні інструменти в сучасній композиторській практиці можна розглядати як засіб формування музичного образу, який функціонує на кількох рівнях: емоційному (вираження драматичної напруги, ліричної ніжності чи агресії); символічному (уособлення архаїчних архетипів, національних символів, ритуальних кодів); структурному (ритмічна й формотворча основа); колористичному (створення багатой палітри тембрів і шумових ефектів). Ударні інструменти в композиторських стратегіях XX–XXI століть набули багатовимірного значення: вони одночасно є засобом драматизації, тембрового експерименту та символічного мислення. Їхня функція значно виходить за межі «ритмічної служби». Сьогодні ударні формують нові образні горизонти музики, поєднуючи в собі традицію, авангард і універсальну виразність.

1.3. Українське ударне мистецтво в контексті виконавських шкіл XX–XXI ст.

У XX столітті ударне виконавство сформувало декілька центрів, які визначили подальший розвиток цього мистецтва. Серед найвпливовіших шкіл японська, американська, німецька, французька та польська.

Японська школа (Кейко Абе, Мічико Такахасі) відома завдяки формуванню сольного репертуару для маримби та інноваційним технікам гри. Японія стала одним із провідних центрів маримбового виконавства у XX столітті. Саме тут інструмент набув статусу сольного концертного інструмента. *Кейко Абе* є ключовою постаттю японської школи, авторкою численних творів і концертів для маримби, що стали репертуарною основою для ударників усього світу. Вона розробила техніку багатопалочкової гри, використання розширених тембрових ефектів і віртуозних арпеджіо. *Мічико Такахасі* та інші її послідовники сприяли академізації маримби у консерваторіях Японії, а згодом і Європи. Японська школа відзначається надзвичайною увагою до звукової культури, тембрового багатства і точності ритму, що перегукується з традиціями національної музики (тайко, сямісен, гагаку).

Американська школа (Лей Ховард Стивенс, Гордон Стутц) зробила значний внесок у розвиток багатопалочкової техніки, вібрафонного репертуару та ансамблевого виконавства. США стали осередком новаторських пошуків у техніці й педагогіці гри на ударних інструментах. *Лей Ховард Стивенс* розробив знамениту техніку гри чотирма паличками («*Stevens grip*»), яка сьогодні є базовою у світовій практиці. *Гордон Стутц*, *Гері Бертон* (вібрафон) та інші митці закріпили за ударними статус інструментів, здатних до складних гармонічних структур і поліфонії. Американська школа вирізняється прагненням до технічної універсальності, експериментів з ансамблевими складами (*Percussion Group Cincinnati*, *Nexus Ensemble*) та поєднанням академічної й джазової традицій.

Європейські школи (Петер Садло – Німеччина; Сільвен Сессон – Франція; Богуслав Кондрат – Польща) відзначаються синтезом академічної

традиції з експериментальними пошуками, особливо у сфері камерного музикування та перкусійних ансамблів. Завдяки їхній діяльності ударні інструменти остаточно утвердилися як повноцінний сольний інструментарій із власною багатою виражальною мовою.

Німецька школа вирізняється поєднанням академічної дисципліни, аналітичного підходу до фактури та відкритості до експериментальних жанрів (сонорика, мінімалізм, мультимедійні постановки). У Німеччині сформувався потужний центр ударного виконавства, що вплинув на всю Європу. **Петер Садло** – соліст, педагог Мюнхенської вищої школи музики, один із найвідоміших перкусіоністів світу. Він активно розвивав сольний репертуар для ударних та сучасні ансамблеві форми. Німеччина стала місцем проведення великих фестивалів (наприклад, *Schlagzeugensemble der Hochschule für Musik München*), які інтегрували ударне мистецтво у європейський простір.

Польська школа орієнтується на поєднання академічної строгості та національних фольклорних ритмів, що простежується у репертуарі для маримби й ансамблів ударних. Польща дала низку яскравих виконавців і педагогів, які сформували власний стиль у європейському контексті. **Богуслав Кондрат, Станіслав Сковчиляс** – педагоги, які розвивали систему навчання ударників у Варшавській та Краківській академіях музики. Завдяки численним фестивалям сучасної музики (*Warsaw Autumn*) польські ударники брали активну участь у виконанні авангардних творів, що сприяло їхній інтеграції у світову практику.

Французька школа робить акцент на ансамблевій грі, тембровому експерименті та синтезі ударних із електронікою. Вона також має потужну освітню базу у консерваторіях Парижа й Ліона. Франція стала відомою завдяки розвитку ансамблевих форм і педагогічних методик. **Сільвен Сессон** – один із провідних французьких виконавців, відомий своїми сольними програмами та педагогічною діяльністю. Ударники у Франції активно співпрацювали з композиторами сучасної музики (Олів'є Мессіаном, П'єром

Булезом), які широко використовували сонорні й темброві можливості ударних.

Українське мистецтво гри на ударних інструментах ХХ – початку ХХІ століття сформувалося як потужний і самобутній напрям національної музичної культури, що водночас розвивається у постійному діалозі зі світовими тенденціями. Розширення камерно-інструментальних жанрів, поява сольних і концертних творів для маримби, вібрафона та ансамблів ударних, активне включення широкого спектра інструментів до симфонічних і камерних партитур свідчать про зростання їхньої художньо-виражальної ролі.

Особливого значення набуло звернення українських композиторів до жанрово-стильового синтезу: у їхніх творах поєднується академічна традиція з фольклорними моделями та сучасними експериментальними техніками. Ударні інструменти часто стають драматургічним і колористичним центром композиції, виконуючи не лише акомпануючу, а й самостійну смислотворчу функцію.

Завдяки діяльності музикантів нового покоління українське ударне мистецтво здобуло впевнене місце у світовому культурному просторі. Яскравими представниками є:

Валерій Лапоногов (Харків) – один із перших популяризаторів сольної маримби в Україні; його стиль відзначається багатою тембровою палітрою та увагою до камерної взаємодії.

Олексій Рало (Одеса) – знаний український ударник і педагог, чия виконавська манера поєднує багатство тембрових відтінків із тонким відчуттям ансамблевої взаємодії.

Олександр Радзівіл (Київ) – вібрафоніст, відомий легкістю фразування й використанням імпровізаційних елементів у сучасному репертуарі.

Ірина Гайдук (Львів) – виконавиця, яка поєднує академічний репертуар із сучасною українською музикою, формуючи ліричний камерний стиль.

Олександр Микитенко (Харків) – майстер вібрафона, чий стиль вирізняється тонкою динамічною градацією та глибоким драматургічним мисленням.

Формування виконавських традицій відбувалося завдяки діяльності педагогічних шкіл. Харківська школа (В. Лапоногов, О. Микитенко) акцентує увагу на культурі звуку, драматургії фрази та пошуку індивідуальних звукообразів. Київська школа (О. Радзівіл) орієнтуються на універсальність виконавця, відкритість до жанрових і стильових новацій. Львівська школа (І. Гайдук) поєднує академічні європейські традиції з активною інтеграцією українського репертуару, особливо форм камерної музики.

Українські ударники поступово входили у світовий музичний простір. Вони брали участь у майстер-класах та конкурсах у Німеччині, Польщі, Австрії, США, Японії, що сприяло розширенню репертуару й виконавських практик. У програмах українських музикантів з'явилися твори Кейко Абе, Ней Розаури, Джона Кейджа, Стівена Райха, які органічно поєднувалися з творами Л. Колодуба, Є. Зубцова, А. Якобчука. Так сформувалося двостороннє культурне поле: українські виконавці привозили світовий досвід додому, і, водночас, представляли сучасну українську музику на міжнародних сценах.

Отже, українська школа ударних інструментів XX–XXI століть постає як багатовимірна система, що поєднує індивідуальні стилі виконавців, педагогічні традиції та міжнародну взаємодію. У поєднанні з провідними світовими школами й постатями вона формує єдиний художній простір, де ударні інструменти виступають не лише як ритмічна основа, а як самостійні носії драматургії, тембрового багатства й інтерпретаційної виразності.

Формування української школи маримби та вібрафона тісно пов'язане з європейськими та світовими тенденціями. Як зазначає Н. Корній: «національні школи інструменталізму завжди перебувають у взаємному діалозі, обмінюючись технічними інноваціями та репертуарними ідеями» (Корній, 2008 : 115). Подібно до німецької чи італійської традицій, в Україні активно розширюється сольний репертуар для ударних, і ці інструменти

поступово переходять від допоміжної ролі в оркестрі до самостійної концертної практики. Пріоритетними прийомами для виконавців стають багатопалочкова техніка, педалізація у вібрафоні, використання резонансних ефектів. Це є спільним як для українських, так і для європейських музикантів.

Взаємопроникнення національних стилів виявляється у двосторонньому процесі. Ю. Ніколаєвська слушно наголошує: «Інтерпретаційний процес у сучасній культурі завжди носить полістилістичний характер» (Ніколаєвська, 2012 : 73). Це підтверджують і приклади: українські композитори (А. Якобчук, Ю. Щуровський) звертаються до авангардних технік – алеаторики, сонорики, кластерів, тоді як європейські автори нерідко інтегрують у свої твори фольклорно-ритмічні моделі, близькі до українських. В результаті виникає новий художній синтез, де поєднуються етнічне й академічне, локальне й універсальне.

Місце українського ударного мистецтва в світовому контексті окреслюється через активний обмін досвідом. Як зауважив Т. Адорно: «музика ХХ століття не може існувати поза контекстом глобального обміну» (Adorno, 1962 : 39), і українська практика яскраво це підтверджує. Діяльність провідних виконавців (В. Лапоногов, О. Микитенко, І. Гайдук) та сучасні фестивальні платформи (*Kyiv Percussion Festival*) інтегрують українську школу в європейський простір. Недаремно М. Кагель підкреслював, що: «розвиток інструменталізму сьогодні є діалогом культур, а не змаганням традицій» (Kagel, 1995 : 21). В цьому діалозі українські ударники виступають не як периферія, а як рівноправні учасники та ініціатори нових інтерпретаційних моделей.

Системний аналіз показує, що виконавська майстерність на маримбі й вібрафоні формується завдяки поєднанню різноманітного репертуару, освоєнню темброво-динамічних прийомів, розвитку ритмічної точності та вмінню інтегрувати сольне звучання в ансамбль. Історично цей процес відбувався під впливом провідних світових шкіл: японської, американської та європейської. Тембр і динаміка виступають тут не лише акустичними, а й

інтерпретаційними категоріями, що визначають індивідуальний стиль виконавця. Отже, сучасний культурно-стильовий простір маримби та вібрафона поєднує традицію, інновацію та особистісне бачення, відкриваючи простір для нових художніх рішень.

Висновки до розділу 1. Ударні інструменти протягом XX–XXI століть вийшли за межі традиційної ритмічної функції та набули значення повноцінних виражальних засобів, здатних створювати «звукові картини» й символічні образи. В українській традиції їхнє використання спирається на глибинні фольклорні й обрядові практики (тулумбаси, бубни, дзвіночки), які заклали основу для подальшого академічного трактування. Академізація ударних у XX столітті відбулася через активне залучення до симфонічних і камерних творів (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Колесса), а також завдяки створенню спеціалізованих класів у консерваторіях Києва, Харкова та Львова. Культурно-історичні чинники (від фольклорних архетипів до глобалізаційних впливів) сприяли формуванню української школи ударних як явища, що поєднує національну ідентичність із сучасними світовими тенденціями.

Жанрово-стильовий розвиток музики для ударних у XX–XXI століттях демонструє широку амплітуду – від камерних і концертних форм до великих симфонічних полотен та експериментальних композицій. Маримба й вібрафон постають як інструменти з особливим мелодико-ліричним потенціалом, тоді як симфонічні й ансамблеві твори акцентують драматургічну функцію ударних. Усе це формує нову парадигму: ударні інструменти стають повноцінними носіями художнього змісту, які визначають обличчя музичної культури XX–XXI століть.

Ударні інструменти у XX–XXI століттях перетворилися з другорядного ритмічного та колористичного засобу на центральний драматургічний чинник музичного твору. Українські композитори (Б. Лятошинський, Л. Колодуб, А. Якобчук, Д. Лазарев та ін.) виробили власні стратегії трактування ударних, поєднуючи національну ідентичність із новаторськими прийомами. У

зарубіжній музиці (Е. Варез, Дж. Кейдж, Кейко Абе, С. Райх) ударні стали лабораторією експериментів та інструментом створення нових жанрових і тембрових систем. Внаслідок цього ударні інструменти набули багатовимірної образної ролі: вони одночасно виконують емоційну, символічну, структурну та колористичну функції, формуючи цілісний художній простір сучасної музики.

РОЗДІЛ 2. АВТОРСЬКІ ХУДОЖНІ ПРОЄКТИ «У РИТМІ СЕРЦЯ»: СТИЛІСТИЧНІ ТА ТЕМБРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Недаремно ударні інструменти вважаються одними з найдавніших у музичній культурі: їхня природа безпосередньо пов'язана з фундаментальним явищем ритму. Ритм супроводжує не лише мистецтво, а й усі життєві процеси. У біології виділяють біоритми як періодично повторювані зміни інтенсивності та характеру фізіологічних і екологічних процесів. Вони властиві живій матерії на всіх рівнях її організації від клітинних структур до біосфери. Біоритми охоплюють автономні процеси, такі як частота серцевих скорочень чи дихання, а також цикли, пов'язані з адаптацією до зовнішнього середовища: добові, припливні, річні. Зокрема, серцевий ритм є одним із найстабільніших і водночас найважливіших, адже він формує базовий «пульс життя». У цьому сенсі метафора «у ритмі серця», покладена в основу концепції творчо-дослідницького проєкту, набуває подвійного значення. З одного боку, вона відсилає до універсальності ритму як природної основи існування людини. З іншого – підкреслює особливу роль ударних інструментів у музичній практиці XX–XXI століть: їхнє звучання здатне втілювати як первісні біологічні ритми, так і складні художні образи сучасної музики. Таким чином, ударні постають не лише як музичний інструментарій, а як символічний «резонатор життя», що відображає єдність біологічного й художнього ритму.

2.1. Концерт № 1. «Маримба в контексті музичного виразу: техніка та емоційна комунікація»

Програма концерту складалася із наступних творів: Ф. Глас «Метаморфозіс», А. Казелла. Концерт фа мінор (II ч.), Ф. Крейслер «Рондіно на тему Бетховена», О. Рідінг. Концерт сі мінор (I ч.), Ф. Реймонд «Маленьке

кафе», Т. Маяцумі. Концерт №1 (I ч.), К. Адамс «Спокій у моїй свідомості», Д. Фрідмен «Мрія», О. Тадеуш. Романс №2 «Сапфо».

Концепція концерту – висвітлити маримбу як інструмент-посередник між композиторською інтенцією та живою емоцією виконавця, а також як інструмент діалогу з публікою, де техніка стає лише інструментом глибшої комунікації. Програма цього концерту побудована як подорож крізь різні стилістичні пласти від мінімалістичної медитативності Ф. Гласа до романтичної емоційності Ф. Крейслера та експресивних сучасних пошуків Т. Маяцумі та К. Адамса. Об'єднувальною ідеєю став пошук емоційного контакту через різноманітні техніки гри на маримбі та вібрафоні, які трансформуються від віртуозного концертності до камерної інтимності.

Філіп Глас у циклі «**Метаморфозіс**» репрезентує естетику мінімалізму, де провідними принципами стають репетитивність і варіаційність, що формують медитативний простір музичного часу. Виконання твору на маримбі зумовлює специфічні інтерпретаційні завдання: збереження стабільного метричного пульсу без механічності, виявлення мікродинамічних змін, баланс між резонансом і ясністю артикуляції. Завдяки поєднанню чіткої атаки й м'якого післязвуччя маримба надає композиції особливої тембрової глибини, перетворюючись на своєрідний «резонатор ритму», який водночас уособлює біологічний пульс і філософську ідею нескінченності руху в мінімалістичній естетиці. Реалізовано головні принципи мінімалізму: репетиція, варіаційність і поступова трансформація інтонаційних звуків. Метр у цьому творі виступає не лише формальною сіткою, а й психологічним чинником організації часу. Як слушно зазначає М. Оболенська «Метр не є тільки результатом вибору композитором тактового розміру. Метр, як невід'ємна здатність людини організовувати зовнішню інформацію, стає в музичному творі чинником організації музичних подій, які сприймає виконавець чи слухач» (Оболенська, 2024 : 60). У «Метаморфозіс» ця ідея втілюється особливо виразно: рівномірне метричне пульсування стає основою відчуття безперервного «дихання» музики, що водночас дисциплінує виконавця й створює медитативний ефект для слухача.

Твір побудований на статичному тональному центрі (мі мінор / мі дорійський), з характерними мінімалістичними відхиленнями у вигляді модальних нашарувань і гармонічних обертів навколо стабільного опорного тону. Це забезпечує ефект «застиглої гармонії», де зміни не спрямовані до функціональної каденції, а відбуваються у вигляді поступових нашарувань. Таким чином, «Метаморфозіс» у виконанні на маримбі постає як приклад музичного часу, що втрачає лінійність і перетворюється на психологічно відчутний простір. Тембр маримби з її м'яким післязвуччям підсилює ефект «звукової хвилі», тоді як метричне пульсування стає тим самим організуючим чинником, про який писала М. Оболенська, забезпечуючи єдність слухацького сприйняття та виконавської інтерпретації.

Музика **Альфредо Казелли** органічно поєднує традиції італійського романтизму та європейського симфонізму початку XX століття. Друга частина Концерту фа мінор вирізняється піднесеною ліричною експресією, у якій провідну роль відіграє драматична напруга акордових пластів. У виконавській інтерпретації на маримбі це вимагає особливої уваги до динамічних контрастів. Тональність фа мінор, яка визначає трагічно-драматичне забарвлення, підкреслює завершення форми й драматичну цілісність. Таким чином, тональний план будується на чергуванні мінорної основи та мажорних відхилень ре дієз мажора, які формують контрастність внутрішнього світу твору.

Твір **Фріца Крейслера** вирізняється елегантністю та камерною вишуканістю. В його основі стилізація під класицизм, адже композитор звертається до теми Л. ван Бетховена, але трактує її з властивим собі легким гумором і віртуозною витонченістю. Для виконавця на маримбі головне завдання полягає в тому, щоб використовувати легкі та пружні палички, які забезпечують чіткість атаки та дзвінкість верхнього регістру. Маримба дозволяє дуже тонко підкреслити артикуляційну гнучкість цього твору. Важливими є контрастність тембрів у різних розділах: від прозорих одноголосних пасажів до теплих акордових підтримок; особлива увага до динамічних нюансів: дрібні крещендо та димінундо формують відчуття живої мови, наближаючи звучання

маримби до скрипкового тембру, на який був розрахований оригінал. У «Рондіно» маримба стає тонким інтерпретатором класичного стилю, де найважливішим є не сила звуку, а гра відтінків і нюансів. Виконавець передає слухачеві почуття легкої іронії та витонченості, підкреслюючи, що навіть камерний твір може бути наповнений віртуозністю і глибокою музичною культурою. Отже, «Рондіно на тему Бетховена» у виконавській практиці постає як твір, що вимагає від інтерпретатора тонкого відчуття стилю, гнучкого тембрового моделювання та витонченого романтичного «шарму». Його виконання має балансувати між шанобливим ставленням до бетховенської класичної теми й характерною для Ф. Крейслера емоційною інтонаційною грацією.

Перша частина концерту **О. Рідінга** вирізняється яскраво вираженою драматургічною напруженістю й водночас витонченим мелодизмом. Її можна трактувати як симбіоз класичних форм і романтичної експресії. Виконавець має зберегти архітекtonіку класичного концерту, водночас передаючи емоційну динаміку та гнучкість музичного розвитку.

У цьому творі маримба постає як повноцінний соліст, що конкурує з оркестровим звучанням, демонструючи широкий діапазон від ліричних тем до віртуозних пасажів. В цій частині важливо підкреслити контрасти тембрових зон: у нижньому регістрі показати силу і глибину, що створюють відчуття монументальності, у середньому – продемонструвати теплий співучий тембр, який передає виразність мелодичних ліній, у верхньому – яскравість і прозорість, що необхідні для сольних пасажів.

Велике значення має вибір паличок. М'які палички забезпечують глибоке ліричне забарвлення. Цей концерт вимагає від виконавця балансу між віртуозністю та емоційною насиченістю. Головне завдання полягає у вмінні показати маримбу як інструмент, здатний вести діалог з оркестром і водночас утримувати самотійну лінію оповіді. Виконавець демонструє слухачам не лише технічну майстерність, а й передає образність драматургії, де кожен тембр стає елементом музичного сюжету.

Ф. Реймонд «Маленьке кафе». Цей твір має жанрово-побутовий характер і тяжіє до музики легкої та розважальної традиції. У ньому відчувається атмосфера інтимного камерного простору – невеликої кав'ярні, де музика звучить як невимушений акомпанемент до повсякденного життя. Виконавець має підкреслити легкість і граційність мелодійних ліній, наблизивши інтерпретацію до салонної естетики. Стилiстично твір сприймається як мініатюра зі світлим емоційним забарвленням, у якій поєднані елементи танцювальності та імпресіоністичної витонченості. Головне завдання виконавця полягає у вмінні знайти м'який, теплий звук маримби, що асоціюється з інтимністю камерного простору. Для цього доцільно обирати середні або м'які палички, які підкреслюють округлість і ніжність звучання.

Особливої уваги вимагають динамічні відтінки: від делікатного піано до ледь акцентованих кульмінацій. Важливо уникати надмірної сили звуку, аби не руйнувати атмосферу камерності. Інтерпретація цього твору потребує від виконавця відчуття легкого діалогу із слухачем. Тут немає надмірного драматизму чи віртуозної демонстративності, натомість панує ширість, грайливість і теплота. Маримба стає «голосом» маленького кафе, яке оживає у звуках і створює інтимний простір довіри між виконавцем і слухачем.

Твір **Тоширо Маяцумі** є прикладом сучасної японської композиторської школи, де поєднуються європейські симфонічні традиції та естетика східної культури. У першій частині концерту відчувається драматичний розвиток, побудований на різких динамічних контрастах, гострих ритмічних структурах та складних фактурних переплетеннях. Для виконавця надзвичайно важливо зберегти баланс між концертною віртуозністю й філософською заглибленістю, яка властива японській музичній традиції. Цей твір потребує інтерпретації з відчуттям напруження і водночас внутрішнього контролю. Маримба в цьому концерті використовується не лише як мелодійний, але й як оркестрово-драматичний інструмент. Виконавцеві потрібно вміло комбiнувати швидкі пасажні рухи, які створюють відчуття потоку, хвилі з щільними акордовими кластерами, що слугують формуванню драматичної маси.

Вибір паличок має особливе значення: тверді палички дозволяють створювати як чітку атаку, так і широку темброву палітру. Тут звук маримби набуває скульптурної виразності, формує архітектоніку твору. Для інтерпретації важливо донести напружену драматургію: слухач має відчутти боротьбу сил, протиставлення світла й темряви, руху й статичності. Виконавець стає своєрідним «оповідачем-драматургом», який передає як зовнішню енергію, так і внутрішню медитацію. Цей концерт є випробуванням не тільки технічної майстерності, а й психологічної витривалості виконавця, бо саме завдяки контролю над тембровими відтінками і динамікою розкривається глибинний зміст твору.

Твір **Кевіна Адамса «Спокій у моїй свідомості»** належить до сучасної традиції медитативної мінімалістичної естетики. Його форма побудована на поступовому розгортанні звукових шарів, що створюють ефект внутрішнього споглядання. В інтерпретації виконавця важливим стає контроль часу: тут немає місця для поспіху чи зайвої експресії, натомість кожна фраза має звучати як «подих», що переходить у тишу.

Музика уособлює стан зосередження, близький до практики медитації, де головну роль відіграє повільний розвиток та відсутність різких контрастів. Маримба проявляє себе як інструмент внутрішнього світла: м'які удари паличками середньої твердості створюють теплий, дзвінкий звук, поступові повтори надають відчуття безперервного пульсу, використання резонансних регістрів дозволяє «розширити» акустичний простір. Особливої уваги потребує плавність переходів між динамічними рівнями: замість контрастів відбувається повільне «дихання» звуку. Виконавець має перетворити маримбу на засіб звукової медитації, де тембр сам стає носієм смислу. Слухач у цьому творі занурюється в атмосферу спокою і внутрішньої рівноваги. Завдання виконавця полягає не лише у відтворенні нот, а у створенні стану тиші між звуками, бо саме ця тиша формує драматургію твору. Тут інтерпретатор постає не стільки віртуозом, скільки провідником медитативного досвіду, який через звук маримби відкриває простір для роздумів і внутрішньої гармонії.

Твір **Дейва Фрідмена «Мрія»** – одного з провідних вібрафоністів і композиторів джазової традиції, переносить на маримбу естетику

імпровізаційного мислення. «Мрія» поєднує ліричну співучу мелодію з джазовим відчуттям свободи й пластичності ритму. Для виконавця ключовим є баланс між внутрішньою співучістю та легкістю руху, де ноти не просто відтворюються, а ніби народжуються у моменті. Поєднання імпровізаційності та камерної прозорості, що створює враження інтимної розмови з аудиторією. У цьому творі маримба звучить надзвичайно м'яко й співуче: застосовуються палички середньої або м'якої твердості, щоб підкреслити теплоту тембру. У верхньому регістрі інструмент відтворює відчуття «джазового вокалу», нижній регістр використовується як легкий гармонічний фундамент без перевантаження фактури. Особливістю є прозорість звуку: кожен тон має простір для «дихання». Виконавець повинен прагнути до створення повітряної, майже невагомої фактури, що відповідає мрійливій назві твору. «Мрія» несе відчуття спогаду та світлої ностальгії. У процесі виконання важливо передати не стільки зовнішню ефектність, скільки інтимність моменту, і зробити це так, ніби музикант ділиться особистою історією. Комунікативна функція тут полягає у створенні атмосфери довіри: слухач стає свідком внутрішнього монологу виконавця, а маримба перетворюється на «інструмент пам'яті», де кожен звук відлунює у свідомості як тиха мрія.

Романс **О. Тадеуш «Сапфо»** має витончену неоромантичну основу, де головною є емоційна експресія та камерна щирість вислову. Це музика, що тяжіє до вокальної природи, адже головна мелодія нагадує ліричний спів з плавними лініями та гнучкими інтонаціями. Для виконавця ключовим завданням є збереження співучості й кантиленного характеру, уникаючи надмірної драматизації. Маримба у «Сапфо» постає як ліричний інструмент-оповідач. Середній регістр розкриває теплоту та глибину звука, верхній передає відтінки тендітності та жіночої ніжності, нижній використовується лише як делікатна опора, що формує м'який гармонічний фундамент. Для досягнення потрібного ефекту варто використовувати м'які палички, що дають оксамитове звучання та відчуття прозорого, «сповідального» тембру. «Сапфо» вимагає від виконавця інтимної щирості. Тут важливе не зовнішнє враження, а особиста сповідь, звернена безпосередньо до слухача. Маримба стає голосом поета, що

висловлює найпотаємніші почуття. Виконавець має вибудовувати фрази так, ніби веде довірливу розмову, де кожен звук це «звернення до серця» слухача.

2.2. Концерт № 2. «Звуковий образ маримби: від ліризму до експресії»

Програма цього концерту складалася із таких творів: Г. Черненко Концертна п'єса «Вінегрет», Ч. Ділілансі. «Polisander», П. Крестон. Концерт для маримби з оркестром, Н. Розауру. Концерт для маримби з оркестром (I та III ч.), К. Абе «Prism».

В центрі уваги було розкриття виразових можливостей маримби через контрастність стилів і образів від гумористично-іронічного «Вінегрету» Г. Черненка до масштабних концертів П. Крестона та Н. Розауру. Програма демонструє динаміку інструмента між ліричними настроями та драматичною експресією. Твори Ч. Ділілансі та К. Абе вносять у програму елемент новаторських пошуків і тембрових експериментів. У такий спосіб концерт репрезентував маримбу як інструмент багатолінійної виразності, де ніжність і експресивна енергія не протиставляються, а переходять одна в одну, створюючи цілісний художній образ.

Твір **Г. Черненка «Вінегрет»** вирізняється яскравою синтетичною стилістикою, де поєднуються елементи академічної традиції та інтонаційні моделі естрадно-джазової музики. Сам жанровий підзаголовок «Вінегрет» підкреслює ігрову природу композиції, де у формі своєрідної «музичної мозаїки» накладаються й контрастують різні стильові елементи. Для виконавця важливо зберегти легкість, іронічність і сценічну свободу, не порушуючи водночас структури академічного викладу. Виконання потребує динамічної пластичності, вміння швидко переходити від ліричних епізодів до віртуозних та гумористичних. Важливим є відчуття ритмічної свободи, оскільки в музиці часто використані синкоповані фігури, елементи імпровізаційності. Загальний стиль виконавської інтерпретації повинен поєднувати технічну майстерність і артистичну харизму, віддзеркалюючи багатоклірність задуму автора. Основою виразності у творі є контрастність тембрових шарів: використання різних ударних інструментів створює ефект своєрідного «оркестрового вінегрету».

Важливим завданням виконавця є пошук збалансованого звучання між дерев'яними, металевими та мембранними тембрами, які у творі часто співіснують у межах одного епізоду. Артикуляційна точність має поєднуватися з гнучкістю звукової атаки: чіткі удари литавр чи малого барабана повинні врівноважуватися з «м'яким світінням» маримби чи вібрафона. Особливого значення набуває гра з тембровими ефектами (глісандо на ударних, зміна паличок, приглушене звучання), що розширює палітру виконавських засобів.

Концертна п'єса «Вінегрет» постає як твір із виразним ігровим характером та еклектичною стилістикою, де виконавцеві слід зберегти баланс між технічною точністю та артистичною невимушеністю. Темброва різнобарвність стає основою музичного образу, а інтерпретатор виступає не лише як виконавець, але й як режисер музичної вистави, що поєднує різні стилі та інтонаційні пласти в єдине художнє ціле.

Твір «**Polisander**» **Чарльза Ділансі** вирізняється експериментальним підходом до драматургії та фактури. У ньому поєднано поліфонічні прийоми з мінімалістичною повторюваністю, що створює ефект багат шарового звукового простору. Композитор працює з ритмічними остинато, нашаровує різні метричні пульсації, через що виникає відчуття «зсунутої симетрії». Для виконавця ключовим завданням стає зберегти чіткість структури при вільному диханні форми. Особливістю стилю є відкритість до інтерпретації: твір передбачає гнучке ставлення до темпоритму та динаміки, дозволяє виконавцю вибудовувати власну драматургічну лінію. У центрі твору перебуває палітра ударних тембрів – від дерев'яних (маримба, блоки) до металевих (вібрафон, дзвіночки, тарілки). Контраст тембрів створює своєрідний «архітектурний простір» музики: теплий, оксамитовий звук деревини врівноважується холодним блиском металу.

Важливе значення має використання динамічних нюансів у межах повторюваних структур: невеликі зміни гучності чи атаки формують відчуття розвитку там, де формально немає тематичного розвитку. Ударні ефекти (глісандо на вібрафоні, гра різними паличками, зміна способу атаки) підсилюють ефект експериментальності. Виконавець повинен зберегти

ритмічну точність і водночас уміти «дихати» у фразях, щоб уникнути механічності. Важливою є психологічна витривалість: твір побудований на багаторазових повторях, тому артист має донести їх як «пульсацію життя», а не як механічне відтворення. Інтерпретація повинна створювати ефект акустичного занурення, коли слухач не стільки «слухає тему», скільки входить у звуковий простір, що постійно трансформується. «Polisander» Ч. Ділілансі є твором, що втілює синтез сучасних пошуків у сфері ритму та тембру. Для виконавця він становить подвійну задачу: технічну (збереження ритмічної точності, балансування тембрів) та художню (створення цілісного звукообразу). В результаті виконання має звучати як своєрідний «акустичний ландшафт», де ударні інструменти постають носіями нової музичної чуттєвості.

Особливість музичної мови **Пола Крестона** полягає у постійному поєднанні класичної форми з інноваційним ритмічним мисленням. Саме у **Концерті для маримби** композитор максимально розкриває потенціал інструмента, використовуючи складні метроритмічні структури та специфічні прийоми акцентування. Цитата як ключ до інтерпретації: «Задля зміни метру композитор використовує різні трюки з акцентами, ритмічними паттернами, нерівномірними ритмічними структурами, серед яких превалює прийом перекриття. В своїй книзі П. Крестон пояснив цей метод тим, що прагне полегшити роботу музикантів. Та як показує практика живого виконання, така гра з метроритмічною основою твору значно ускладнює його сприйняття, особливо коли мова йде про ансамблеву узгодженість партій в камерній музиці» (Оболенська, 2024 : 60). Ця думка безпосередньо відображає характер Концерту для маримби: те, що на рівні нотного тексту може виглядати як «спрощення», у виконанні перетворюється на складний виконавський виклик.

- Метроритмічна складність: перекриття акцентів створюють відчуття постійної зміни, хоча основний пульс зберігається. Для виконавця важливо уникнути механічності, зберігаючи органічність метричного руху.

- Поєднання класичного та сучасного: форма концерту тяжіє до традиційної тричастинної будови, але внутрішня драматургія базується не стільки на тональному розвитку, скільки на ритмічних процесах.

- Оркестрова взаємодія: ансамблеве виконання вимагає надзвичайної зосередженості й комунікації між солістом та оркестром, адже навіть найменше зсування у сприйнятті акцентів може зруйнувати єдність звучання. У другій частині П. Крестон відкриває співочі можливості інструмента, підкреслюючи теплий тембр і довгі резонансні хвилі. Маримба як «ритмічний мотор»: у фіналі вона постає джерелом енергії, здатним витримати складну фактуру з частими змінами акцентів. Контрастність: темброва палітра поєднує м'які, медитативні епізоди та блискучі, перкусивно виразні фрагменти.

Концерт для маримби П. Крестона є не лише першим масштабний твором, що утвердив інструмент у жанрі сольного концерту, але й яскравим прикладом того, як метр і ритм можуть стати головними драматургічними чинниками твору. Виконавець опиняється перед подвійним завданням: з одного боку, донести класичну архітектоніку форми, з іншого – розкрити приховану складність метроритмічних зсувів, які створюють унікальну образну енергію концерту.

Н. Розауру. Концерт для маримби з оркестром (I та III ч.). У центрі виконавської інтерпретації постає соліст-маримбіст, адже саме він формує основний звукообраз і надає творові неповторного індивідуального забарвлення. Виконання на маримбі у XX–XXI століттях передбачає поєднання різних стилістичних площин: від архаїчної ритмоприроди до сучасних експериментів із мінімалізмом, джазовими та етнічними інтонаціями. Соліст має не лише відтворювати написане композитором, а й створювати відчуття музичного «потoku», що єднає повторюваність ритму з внутрішньою емоційною драматургією. В інтерпретації важливо уникнути механічності: навіть у монотонних структурах звучання маримби повинно «дихати» й нести глибинний зміст.

Маримба це інструмент, здатний одночасно акумулювати ударну чіткість атаки та співучу м'якість резонансу. Темброва палітра цілком залежить від виконавця: м'які палички визначають колористику звучання. Динамічний спектр вимагає балансу між тривалим резонансом і чіткою артикуляцією, щоб не «розмити» структуру. Це дозволяє солісту створювати ілюзію поліфонії,

використовуючи різні регістри інструмента як своєрідні «голоси». У руках виконавця маримба стає не просто ударним інструментом, а повноцінним носієм мелодичного й гармонічного мислення, яке здатне виражати почуття та емоції від ніжної лірики до експресивної драматичності. Для соліста маримби особливо важливим є подолання психологічної монотонності. Повторювані структури вимагають від виконавця внутрішньої зосередженості, аби кожен цикл звучав по-новому, відкриваючи слухачеві приховані відтінки. Зміни тембрового забарвлення, динаміки, варіативності акцентів. Солоіст-маримбіст у проєкті «У ритмі серця» є центральною фігурою, що поєднує ритмологічну основу музики з її темброво-образною глибиною. Завдяки стилістичній багатоплановості та тембровим можливостям маримби виконавець здатен відкрити слухачеві новий вимір музичного часу й передати універсальність ритму як фундаментальної сили життя.

Твір **Кейко Абе «Prism»** для маримби – один із яскравих прикладів сучасного репертуару для цього інструмента, який поєднує традиційний академічний підхід до форми з авангардними пошуками тембру та гармонії. У творі немає суворої тональної централізації у класичному сенсі. К. Абе працює з модальними та діатонічними осередками, поєднуючи їх із хроматичними нашаруваннями. Основна ідея твору – створення ефекту «призматичного заломлення» звуку: тональний центр виникає, ніби віддзеркалюється, а потім поступово розчиняється. Початкова головна тема тяжіє до ля мінору (a-moll) з використанням натурального й гармонічного варіантів. Далі з'являються відхилення у F-dur та C-dur, які створюють відчуття прозорих гармонічних площин. У середніх епізодах часто застосовуються цілоступеневі та пентатонічні структури, що позбавляє музику класичної функціональності. Кульмінаційні фрагменти тяжіють до gis-moll / h-moll, але швидше у вигляді кольорових акцентів, а не стабільних тональних центрів. Експозиційний блок (A-moll, C-dur). Чітка мелодико-гармонічна опора на a-moll із плавними переходами у C-dur. Гармонія втрачає центр, утворюється ефект «світлового променя, що розкладається на спектр». Стихійне нагромадження гармонічних пластів утворює потужну кульмінацію. З'являється відчуття «напруженої

діатоніки» з хроматичними нашаруваннями. Реприза твору (повернення до A-moll) відновлює початковий центр, але у більш прозорому вигляді, з «розмитими» гармоніями. Кода залишає відчуття недововленості, гармонія «розчиняється» у просторовій акустиці маримби.

Тональна мова К. Абе в «Prism» балансує між традицією й авангардом: виконавець має підкреслювати модальні центри як тимчасові «призми», крізь які проходить звук. Важливо уникати надмірної функціональної логіки, бо гармонія сприймається не як класична тональність, а як плинні колористичні поля. Виконавцю варто підкреслити зміни тембру й артикуляції як еквівалент тональної модуляції.

У «Prism» К. Абе тональність не виконує традиційної функції стабільного центру. Вона радше є «звуковим світлом», що переломлюється крізь призму інструмента. A-moll служить вихідною точкою, але далі розгортається спектр гармонійних можливостей від модальних структур до майже атональних нашарувань. Це створює ефект багатовимірності й підкреслює філософію сучасної музики для маримби, де тембр і ритм стають рівноправними з тональністю.

2.3. Концерт № 3. «Звукова динаміка української сучасності: вібрафон і музичні експерименти»

Програма концерту: Л. Колодуб «Дума», Ю. Щуровський «Мелодія», М. Лисенко «Елегія №1», Б. Лятошинський «Мелодія», М. Лисенко «Елегія №2», М. Жербін «Вокаліз», Л. Колодуб «Елегія», В. Кирейко «Романс», Є. Зубцов «Прелюдія», Л. Ревуцький «Інтермецо», А. Якобчук «Елегія», Д. Лазарев «Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано».

Третій концерт мав на меті показати вібрафон як органічну складову українського академічного музичного простору XX–XXI століття. В програмі поєднані твори класиків (М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький) та сучасних композиторів (А. Якобчук, Д. Лазарев), що дозволяє простежити еволюцію «української мелодичності» у тембрі вібрафона. Переважає жанр елегії, який задає задумливий, медитативний тон, але кульмінацією стає

експериментальне «Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано» Д. Лазарева як символ відкритості до нових форм та міжінструментальної взаємодії. Концепція концерту підкреслює неперервність української музичної традиції, у якій класична мелодійність трансформується у сучасні пошуки нових звукових світів.

Левко Колодуб у творі «Дума» спирається на українську національну традицію, зокрема на інтонаційні моделі народного епосу. Це визначає характер твору: він позначений глибиною ліризму, трагічним відтінком і медитативною зосередженістю. У музичній тканині простежується тяжіння до народнопісенних ладових структур (дорійський, міксолідійський відтінки), а також речитаційно-декламаційний характер мелодики. Головним є мінорний ладовий простір, який у процесі розвитку поступово збагачується хроматизмами. Тональний центр має схильність до коливання між d-moll та g-moll, що створює внутрішню напругу. Використання відкритих квінтових інтервалів і паралельних ходів надає звучанню «епічності» та наближає його до автентичної традиції думного співу. Для виконання на вібрафоні важливим стає злиття тембру з вокально-декламаційною природою твору. М'які палички забезпечують тепле, співуче звучання, що підкреслює ліричність і медитативність. Контрастні епізоди можуть вимагати більш твердої атаки, яка відтворює драматичний надриг думного речитативу. Тембровий ефект «дзвоноподібного» післязвуччя наближає твір до сакрального звучання. Основними виконавськими завданнями постають збереження епічного характеру наративу, уникання надмірної віртуозності чи декоративності. Важливим є контроль довгих звукових хвиль: музика повинна звучати як розповідь, де кожна фраза є логічним продовженням попередньої. Працюючи з динамічними градаціями, виконавець має тяжіти до створення ефекту «дихання» твору: від тихих, майже шепітних інтонацій до кульмінаційних підйомів, які нагадують емоційний заклик кобзаря. «Дума» Л. Колодуба постає як зразок поєднання національного стилю з сучасною інтерпретацією ударних інструментів. Її виконання вимагає від музиканта не лише технічної

майстерності, а й глибинного психологічного занурення: тембр має стати голосом епічного співця, а ритм – відлунням серця й історичної пам'яті.

«Мелодія» Юрія Щуровського відзначається камерним характером та поетичною виразністю, що ставить особливі вимоги до ансамблевої взаємодії музикантів. Вона не є композицією, в якій лише соліст проявляє свої професійні уміння й навички, а радше тонкою тканиною діалогу, де кожна партія має значення й потребує уважного слухового аналізу. У цьому сенсі стає актуальною наступна цитата: «Емпатія, менталізація та слуховий аналіз є ключовими компонентами інтерактивної ансамблевої взаємодії, кожен із яких виконує свою функцію, проте вони взаємопов'язані й утворюють ієрархічну структуру. ... слуховий аналіз забезпечує обробку сигналів, менталізація – їх когнітивне розуміння, а емпатія дає змогу створити емоційний і динамічний зв'язок між учасниками ансамблю, сприяючи інтерактивній гармонії» (Оболенська, 2025 : 87,88). Ця думка безпосередньо резонує з виконавською інтерпретацією твору Ю. Щуровського. У «Мелодії» основним є спільне відчуття інтонаційної плавності та тембрового балансу. Слуховий аналіз тут допомагає виконавцям не лише відстежувати метроритмічну основу, але й гнучко реагувати на мікродинамічні зміни в інших партіях. Саме завдяки цьому формується ансамблева цілісність. Кожен учасник ансамблю має усвідомлювати логіку мелодичного розвитку: фразування, кульмінаційні підйоми, розслаблення напруги. Це дозволяє збудувати когнітивну карту твору, де виконавці діють як співтворці єдиного смислового поля.

Особливу роль відіграє емпатійне відчуття партнера: в «Мелодії» емоційний підтекст важливіший за формальну вірність нотному тексту. Музиканти повинні «дихати разом», інтуїтивно вловлюючи нюанси один одного. Завдяки цьому виконавська інтерпретація набуває живого, щирого звучання, а музика перетворюється на емоційний простір спільного переживання. Таким чином, «Мелодія» Ю. Щуровського є твором, у якому ансамбль виступає не лише як технічна єдність, а як психологічно-інтерактивний організм. Тут на практиці реалізується ієрархія, зазначена у

цитаті: слуховий аналіз дає точність, менталізація забезпечує структурне розуміння, а емпатія – художню цілісність.

Виконання цієї п'єси на ударних стає прикладом того, як музика перетворюється на модель спілкування, де звук стає носієм і раціонального, і емоційного змісту. У камерному виконавському процесі «Мелодії» Ю. Щуровського важливо враховувати три взаємопов'язані складові ансамблевої взаємодії: виконавці постійно відстежують темброві нюанси й баланс звучання. У повільній, співучій мелодії це особливо актуально: навіть невеликі зміщення інтонації чи динаміки одразу помітні. Музиканти не лише чують партії партнерів, але й усвідомлюють їх функції у формі: підтримка мелодичної лінії, контрапункт, гармонічне підґрунтя. Це допомагає прогнозувати розвиток фразування та зберігати узгодженість.

Відчуття спільного емоційного простору. «Мелодія» – це твір, де інтимність і ліричність несе ключове навантаження, тому виконавці повинні співпереживати музиці та один одному, створюючи теплий, «людяний» звук. Усі ці елементи формують інтерактивну гармонію, завдяки якій ансамбль звучить як єдиний «живий організм». Таким чином, «Мелодія» Ю. Щуровського стає зразком того, як ансамблева психологія і тонке слухання дозволяють відкрити у простій на перший погляд партитурі глибокі шари музичного змісту. Взаємодія між слуховим аналізом, менталізацією й емпатією створює умови для художньо цілісної, емоційно насиченої інтерпретації.

«Елегія №1» Миколи Лисенка є втіленням національно-романтичної традиції української музики кінця XIX – початку XX століття. У ній відчувається вплив європейської салонної лірики, але водночас і глибинна емоційність, що сягає джерел народнопісенної мелодики. Характер твору – інтимно-ліричний, спрямований на створення атмосфери внутрішнього зосередження, «тихої скорботи». М. Лисенко послуговується плавною мелодикою з опорою на співучу кантилену, в якій відчутний український пісенний лад. Гармонічна мова близька до пізньоромантичної з використанням мінорних тональностей, неспішних гармонічних рухів та збагачених акордових барв. Ударні інструменти в інтерпретації «Елегії» мають відтворити образ

ніжної співучості. Виконавцю на вібрафоні важливо знайти тембровий баланс. М'які палички підкреслюють ліричність і надають звукові теплоти. Використання резонансних можливостей інструмента дозволяє створити ефект «завмирання звуку», наближений до вокальної кантилени. Важливо уникати надмірної динамічної контрастності: музика «Елегії» потребує плавності, поступовості у зростанні чи спаданні гучності. Якщо «Елегія №1» виконується у камерному складі, важливим стає не лише технічне узгодження, а й психологічна взаємодія музикантів. У «Елегії» діють ті ж психологічні принципи, що й у попередньо проаналізованій «Мелодії» Ю.Щуровського. Вони проявляються в особливій увазі до динамічного дихання ансамблю, до узгодження фразування та до створення єдиного емоційного простору. Таким чином, «Елегія №1» Миколи Лисенка в інтерпретації на ударних інструментах постає як медитативний і водночас емоційно насичений твір, у якому техніка підпорядковується головному завданню – передати внутрішню глибину, ніжність і світлу скорботу.

«Мелодія» Бориса Лятошинського це зразок інтимної камерної лірики українського композитора, у якому відчутно спадкоємність романтичної традиції та власний стиль автора. Твір поєднує простоту мелодичної лінії з глибинною емоційною наповненістю. Б. Лятошинський майстерно використовує мінорну тональність, яка надає музиці відтінку щирості, смутку й світлої задумливості.

Мелодійна лінія будується на принципі співучої кантилени, що розгортається плавно, без різких драматичних контрастів. Тут втілюється концепція «інтонаційної виразності», притаманна українській національній школі. У виконанні на ударних інструментах, зокрема на вібрафоні, важливо підкреслити співучу природу мелодії: вібрафон надає звукові легкого «сріблястого сяйва», що може підсилювати елегійність твору. Виконавець має використовувати м'які палички та широке легато для досягнення «вокального» забарвлення. Особливу увагу слід приділити динаміці: тут важлива не контрастність, а поступове «дихання» звукової хвилі. Хоч «Мелодія» часто

виконується як сольний твір, у разі ансамблевого виконання (наприклад, із фортепіано чи струнними) надзвичайно важливою стає взаємодія виконавців.

«Мелодія» Б. Лятошинського у виконавській інтерпретації на ударних інструментах є тим прикладом, коли тембр здатний трансформувати звучання, відкриваючи нові грані відомого твору. Вона постає як інтимний монолог із глибоким національним корінням і водночас універсальною емоційністю, яка знаходить відгук у слухачів незалежно від культурного контексту.

«Елегія №2» Миколи Лисенка яскравий приклад романтичної лірики українського композитора, де тональна драматургія виступає важливим виражальним засобом. Основна тональність d-moll формує трагіко-елегійний колорит твору, тоді як відхилення у F-dur, g-moll, B-dur і навіть віддалені гармонічні площини (E-dur, gis-moll) створюють відчуття внутрішнього надриву та психологічної глибини. Особливістю є органічне поєднання національної виразності з романтичними європейськими традиціями, де характерна для М. Лисенка мелодійна співучість отримує додатковий смисл через тональні контрасти. Гармонічні відхилення не руйнують цілісності, а навпаки – вони підкреслюють драматичну хвилеподібність музичного висловлювання. Завершення у d-moll із відтінком F-dur символізує поєднання скорботи й світлої надії, притаманне елегійному жанру. Таким чином, твір демонструє глибоку емоційну наповненість та тональну архітектуру, що віддзеркалює як індивідуальний стиль М. Лисенка, так і ширший контекст романтичної традиції.

«Вокаліз» Миколи Жербіна демонструє унікальну комунікативну функцію музики без слів, де головним носієм смислу постає звук як такий. На відміну від вокальних творів із текстом, тут відсутня семантична «підказка», а отже, інтерпретація повністю залежить від темброво-виразових засобів виконавця. У цій площині постає відома дихотомія «виконавець – слухач», проте, на відміну від ансамблевої практики, акцент переноситься на внутрішню комунікацію: виконавець ніби веде діалог із власним інструментом і водночас із внутрішнім слухом слухача. Особливість вокалізу полягає в тому, що він розкриває потенціал інтонаційної виразності без слів. Це робить твір надзвичайно цінним у педагогічній практиці, адже дозволяє розвивати в учнів

відчуття фразування, дихання, тембрового балансу. Як і у випадку з використанням «музично-шумових інструментів» у дитячій педагогіці (де природність звуковидобування стає основою для виховання музичного слуху, «Вокаліз» М. Жербіна можна трактувати як «чисту лабораторію музичного звучання», що розвиває здатність до емоційного слухання та внутрішнього співпереживання. М. Жербін у цьому творі поєднує традиції української ліричної пісенності з академічною камерною стилістикою. Лінія мелодії плавна, наповнена внутрішнім рухом і психологічною напругою. Вона тяжіє до вокального мислення, але водночас легко переноситься у сферу інструментального виконання (наприклад, на віолончелі чи маримбі). Саме це забезпечує універсальність інтерпретації: виконавець може акцентувати увагу на «співучості» мелодії або ж на пластичності звукової хвилі. Відсутність тексту робить тембр головним інструментом комунікації. Виконавець повинен знайти баланс між прозорістю та насиченістю звучання, уникаючи надмірного драматизму чи надто декоративного трактування. У цьому сенсі «Вокаліз» виступає як «дзеркало виконавської індивідуальності» - кожна інтерпретація розкриває неповторний спектр відтінків тембрової палітри.

«Вокаліз» М. Жербіна це не просто камерна мініатюра, а зразок того, як музика без слів може виконувати глибоку комунікативну, виховну й естетичну функцію. Його виконання формує у виконавця здатність до емпатійного слухання, а у слухача – до сприйняття звуку як універсальної мови емоцій. Таким чином, твір набуває не лише художнього, а й дидактичного значення, стаючи цінним елементом сучасної музично-педагогічної практики.

«Елегія» Л. Колодуба належить до камерної спадщини композитора, у якій відчутно поєднуються національна інтонаційність та універсальні риси європейського романтизму. Для Л. Колодуба елегійний жанр це спосіб виявити ліричне світосприйняття, що тяжіє до інтонаційної пісенності, але втілене в академічній формі. У центрі «Елегії» лежить міноралітет (g-moll), який надає твору виразної скорботної інтонації. Експозиційна частина починається у g-moll, окреслюючи головний тематичний матеріал у вокально-співучій манері. Середній епізод тяжіє до B-dur та d-moll, що створює відчуття тимчасового

просвітлення й внутрішньої варіативності. Репризне повернення відновлює *g-moll*, завершуючи твір у тональності початку, що відповідає класичній елегійній формулі «повернення до скорботного почуття». Таким чином, тональний план відтворює драматургію коливання між світлом і смутком, але фінально закріплює елегійний характер твору.

Виконавська інтерпретація «Елегії» вимагає уваги до пісенності мелодики, яка тяжіє до кантиленності української народної традиції; до тембрової гнучкості, адже саме нюансування динаміки та забарвлення звуку дозволяє відтворити інтимний характер елегії; ритмічної пластичності, яка не повинна бути механічною, а радше «дихати» разом із фразою.

«Романс» В. Кирейка – це камерно-ліричний твір, у якому розкривається неоромантичний стиль композитора. У центрі опиняється мелодія як виразник глибинного почуття, що тяжіє до української пісенної традиції. Її плавні кантиленні лінії створюють ефект «співучого серця», а тональний розвиток (рух від мінору до мажорного просвітлення й повернення до мінорної елегійності) відтворює драматургію внутрішнього переживання. Стилiстично інтерпретація вимагає від виконавця підкреслення романтичної експресії без надмірної патетики, уваги до динамічних хвиль у фразуванні, створення образу інтимної сповіді, а не зовнішнього драматичного жесту. Тембр у романтичній традиції виконує функцію «психологічного резонатора». У «Романсі» В. Кирейка важливим є теплота звучання, що максимально наближає інструментальне виконання до вокального ідеалу, тонка артикуляція *legato*, яка дозволяє передати безперервний «пульс почуття», гра динамічних нюансів (від *p* до *mf*), які формують «дихання серця». У цьому сенсі темброва палітра створює не просто звукову оболонку, а емоційний простір, у якому слухач відчуває ліричний ритм людських переживань. У концепції «У ритмі серця» романс В. Кирейка постає як своєрідна музична медитація, де ритм стає не лише часовим, а й емоційним виміром. Виконавець має втілити природність серцевого пульсу у темпових коливаннях *rubato*, збалансованість між раціональним контролем та емоційною щирістю, здатність підтримувати «живий ритм» музики, що перегукується з біологічними ритмами людини.

«Прелюдія» Є. Зубцова написана у сучасному академічному ключі, але з відчутним впливом фольклорних інтонацій. Твір тяжіє до лірично-споглядального типу, де важливими стають не зовнішня віртуозність, а поступове розгортання емоційного поля. На відміну від етно-попкових обробок, тут відсутня танцювальна пульсація у звичному сенсі. Натомість формується тривалий медитативний простір, у якому повторювані інтонації набувають варіаційного забарвлення. Структурно прелюдія має тричастинну побудову (А–В–А'), де перший розділ – це спокійна, кантиленна мелодія на тлі педалізованої гармонії, середній розділ більш насичений динамічно та фактурно, з акцентом на ритмічній моторності, завершальний – повернення початкової образності з оновленим тембровим відтінком. Темброва палітра твору відіграє роль «емоційного підсилювача» драматургії. У першому розділі звучання будується на теплому, оксамитовому тембрі маримби чи фортепіано (залежно від інтерпретації), що створює ефект звукової хвилі. У середньому розділі відбувається відчутне ущільнення фактури, додавання енергійних акцентів, які можна трактувати як відлуння перкусивного мислення. У фіналі виникає поступове згасання звучання, де тембр знову набуває прозорості, ніби відтворюючи «дихання серця».

Особливістю прелюдії є ритмічна організація, яка поєднує плавність і метричну свободу з окремими енергійними вкрапленнями. Тут відсутня прямолінійна танцювальність, натомість формується пульсація внутрішнього ритму, що символізує сердечний биток. Виконавець має уникати механічності, натомість підкреслювати живу динаміку руху часу. У «Прелюдії» Є. Зубцова ударні (або клавішно-перкусійні інструменти) виконують не стільки функцію ритм-секції, як у популярних жанрах, скільки стають носіями емоційного дихання. Темброві рішення та стильова побудова дозволяють створити медитативний простір, у якому ритм перетворюється на символ життя. Таким чином, інтерпретація цього твору безпосередньо перегукується з концепцією «У ритмі серця»: музика набуває функції резонатора внутрішніх почуттів, що поєднує біологічний пульс і художній образ.

«Інтермецо» Л. Ревуцького – це камерний твір, у якому відображено риси неоромантизму української школи першої половини ХХ століття. Композитор поєднує мелодичну кантилену української пісенності з європейською традицією ліричної мініатюри. Важливим у цьому творі є плинність музичної думки, що не прямує до драматичного кульмінаційного вибуху, а радше створює емоційний простір медитації та інтимності.

Тембр у творі виступає ключовим чинником формування художнього образу: перевага надається м'якому, співучому звучанню, яке відтворює вокальну природу української мелодики, фактура розгортається з переважанням середніх та низьких регістрів, що створює атмосферу тепла і задумливості, динамічні відтінки змінюються поступово, без різких контрастів, нагадуючи дихання або пульсацію серця. Виконавець має прагнути до органічного балансу між співучістю та внутрішньою стриманістю, уникаючи надмірної експресії.

Ритмічна організація твору тяжіє до вільного, співучого руху, що перегукується з інтонаційною природою народної пісні. Виконавець має підкреслити еластичність фразування, де метричні акценти не нав'язують жорсткої регулярності, а лише окреслюють загальну пульсацію. Такий підхід дозволяє створити ефект живого серцебиття, що перегукується з концепцією «у ритмі серця». Особливістю інтерпретації «Інтермецо» є потреба у психологічній глибині виконання, що передає внутрішній ліризм твору, умінні утримати цілісність звукової хвилі протягом всього твору, делікатному використанні тембрових і динамічних засобів для створення м'якого контрасту між розділами.

«Інтермецо» Левка Ревуцького є яскравим прикладом українського лірико-романтичного стилю, де ритм і тембр перетворюються на основні засоби формування художнього образу. Виконання цього твору є не стільки демонстрацією технічної майстерності, скільки здатністю передати внутрішнє серцебиття музики, що виводить його в площину медитативної та глибоко емоційної інтерпретації.

«Елегія» А. Якобчука належить до творів, у яких українська музична традиція органічно поєднується з європейською камерно-ліричною спадщиною.

Подібно до того, як Б. Барток у «Музиці для струнних, ударних і челести» по-новому осмислив жанрову природу *concerto grosso*, А. Якобчук у своїй «Елегії» здійснює спробу оновлення жанрової форми елегії, відходячи від її виключно скорботного трактування на користь більш багатовимірного емоційного простору. Важливою рисою цього твору є тембровий діалог між окремими інструментами ансамблю. Подібно до того, як у Б. Бартока ударні виділяються в повноцінного учасника оркестрового змагання, у А. Якобчука відбувається активне взаємопроникнення тембрових шарів:

- струнні виступають носіями кантилени та мелодичної експресії,
- фортепіано часто виконує функцію «ударного» інструмента, підкреслюючи кульмінаційні моменти,
- дерев'яні духові іноді беруть на себе роль солістів, вступаючи в контрапунктичний діалог зі струнними.

Все це створює ефект поліфонічного «переплетіння» голосів, де кожен тембр набуває виразної індивідуальності. Драматургія твору розгортається від зосередженої лірики початкових розділів до більш напружених епізодів, де відчутно посилюється ритмічний імпульс. У цьому контексті важливим є використання контрастних метроритмічних структур, що зближує манеру А. Якобчука з пошуками П. Крестона. Такі ритмічні зміщення та акцентні гри створюють внутрішню динаміку музичної тканини, підкреслюючи драматизм образу. З точки зору інтерпретації, «Елегія» вимагає від виконавців точного слухового аналізу ансамблевої фактури, менталізації ритмічних і тембрових взаємозв'язків. Таким чином, «Елегія» А. Якобчука є зразком сучасного українського камерного мислення, у якому жанрова традиція елегії отримує нове забарвлення завдяки тембровому діалогу, ритмічним пошукам та багатовимірній драматургії. Як і в кращих зразках світової музики ХХ століття, композитор демонструє здатність надати кожному інструменту рівноправну роль у розвитку музичного матеріалу, що відкриває широкі горизонти для виконавської інтерпретації.

Камерні ансамблі з вібрафоном у ХХІ столітті є одним із найяскравіших прикладів розширення темброво-виразних меж академічної музики. Попри

відносно «молодий» вік інструмента, вібрафон упевнено посідає своє місце у творчості сучасних композиторів, які прагнуть збалансувати його дзвінке, металево-прозоре звучання з тембрами дерев'яних духових та фортепіано. Твір харківського композитора **Данила Лазарева «Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано» (2023)** постає знаковим прикладом цього процесу, демонструючи як стилістичне новаторство, так і ансамблеві виконавські виклики. Вібрафон, створений у 1920-х роках у США, пройшов шлях від джазового сольного інструмента до повноправного учасника академічного ансамблю. Якщо у XX столітті композитори (А. Берг, Д. Мійо, Л. Бернстайн) залучали його переважно як темброву «спецію» у великих формах, то у XXI столітті вібрафон дедалі частіше виступає у ролі ансамблевого рівноправного голосу, здатного вести діалог із флейтою, скрипкою чи фортепіано. У тріо Д. Лазарева чітко окреслені три драматургічні розділи: *Adagio tranquillo*, *Allegro* та заключний *Adagio*. Експозиція відкривається контрастними темами: фортепіано як носій емоційного напруження, флейта як символ тривожної експресії, а вібрафон як дзвінкий і м'який тембровий контрапункт.

У розробці вібрафон набуває сольної ролі (епізод у цифрі 10), демонструючи складну ритмічну організацію з синкопами, квінтолями та секстолями. Це вимагає від виконавця надзвичайної точності ритмічного відчуття й уміння балансувати резонансний звук із фактурою інших інструментів. Реприза об'єднує три голоси, але саме вібрафон часто переходить від акомпануючої ролі до діалогічної, утворюючи ефект «дзеркальних» перегуків з фортепіано.

У цьому творі вібрафон реалізує кілька функцій: сольну, акомпануючи та діалогічну. Завдяки використанню таких прийомів як кластери, нетемпероване глісандо, робота з педаллю, вібрафон постає інструментом із надзвичайно багатим семантичним потенціалом: від містичності та духовності до емоційної напруги й навіть відчуття хаосу.

Основними труднощами для ансамблю стають: часта зміна метрів (4/4, 3/8, 5/4, 7/8 тощо), поліритмія (різні ритмічні малюнки у всіх партіях), акцентні зсуви, які ускладнюють досягнення ансамблевої точності. Виконання тріо

вимагає від музикантів високої чутливості до партій один одного, оскільки ансамблеве злиття тут неможливе без емоційно-слухового «налаштування» між інструментами. «Тріо для флейти, вібрафона та фортепіано» Данила Лазарева це не лише зразок сучасної української камерної музики, але й важливий крок у реабілітації вібрафона як ансамблевого інструмента. У творі поєднано три способи звуковидобування: духовий, ударний і струнно-ударний, що створює багатовимірну звукову палітру. Вібрафон у цьому ансамблі виконує роль «мосту» між емоційною експресією флейти та гармонійною насиченістю фортепіано, збагачуючи музичний текст тембровими барвами і створюючи унікальний семантичний простір.

Висновки до розділу 2. У другому розділі було простежено багатовимірний потенціал маримби та вібрафона, розкритий у межах трьох концертних програм. Попри відмінності у драматургії й концептуальних акцентах, усі проєкти об'єднує ідея пошуку нових засобів виразності та діалогу між традицією й сучасністю.

1. Маримба постала як універсальний інструмент, здатний поєднувати технічну віртуозність із багатством емоційного висловлювання. Вона продемонструвала виняткову гнучкість у передачі настроїв від інтимно-ліричних до експресивно-драматичних.

2. Вібрафон показав себе як символ сучасних тембрових експериментів. Його звучання, доповнене новаторськими виконавськими прийомами й електронікою, відкрило нові горизонти для української камерної сцени.

3. Усі три концерти засвідчили, що ударні інструменти перестають бути суто акомпануючими: вони активно формують художній образ, створюють драматургічні акценти й несуть комунікативне навантаження у взаємодії з публікою.

Отже, проєкт «У ритмі серця» має подвійну цінність: як мистецька практика, що збагачує палітру виконавської інтерпретації української сучасної музики та як дослідницький експеримент, що підтверджує невичерпний

темброво-стилістичний потенціал маримби й вібрафона у формуванні нової моделі комунікації між виконавцем і слухачем.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило простежити багатовимірний процес становлення та розвитку ударного мистецтва у світовій і українській культурі XX–XXI століть, від еволюції інструментів та їхнього виходу з ритуально-фольклорного середовища до інтеграції в академічний простір і сучасні експериментальні практики.

По-перше, було показано, що ударні інструменти пройшли шлях від другорядної ритмічної функції до статусу повноцінних носіїв художнього змісту. Їхній розвиток у європейському та українському контексті відбувався під впливом культурно-історичних чинників, зокрема національних традицій та процесів глобалізації. Це зумовило виникнення унікальної української школи гри на ударних, яка поєднує фольклорні джерела з академічною традицією та сучасними авангардними пошуками.

По-друге, аналіз жанрово-стильових вимірів показав надзвичайне розмаїття форм – від камерних і концертних творів до симфонічних полотен, у яких ударні отримали драматургічно провідну роль. Специфічно виокремлено мелодико-ліричний потенціал маримби й вібрафона, що розширюють палітру виражальних засобів ударних у напрямі емоційної комунікації, а також експериментальні форми, які поєднують акустику й сучасні технології.

По-третє, у дослідженні акцентовано на композиторських стратегіях трактування ударних. Твори Л. Грабовського, К. Абе, Н. Розауру та інших продемонстрували різні підходи від колористично-драматургічного мислення до інтеграції інструментів у нові жанрові моделі. Унікальним прикладом української симфонічної традиції стала поема «Симфонічні фрески» Л. Грабовського, де ударні інструменти виконують концептуальну драматургічну функцію.

По-четверте, аналітико-виконавська частина роботи («У ритмі серця») довела, що сучасні інтерпретації ударних інструментів спираються не лише

на віртуозну техніку, але й на емоційну взаємодію виконавця і слухача. У цьому контексті маримба та вібрафон постають як інструменти глибокої психологічної комунікації, здатні передавати широкий спектр від інтимної лірики до експресивних драматичних кульмінацій.

По-п'яте, виявлено, що українська виконавська школа на ударних перебуває у постійному діалозі з провідними світовими традиціями (європейською, американською, азійською). Її особливістю є здатність інтегрувати локальні національні джерела з глобальними тенденціями, що формує нову модель інтерпретації ударних у контексті XXI століття.

Визначено стратегію українського ударного виконавства, що спрямована на поєднання збереження та творчого переосмислення традицій, закладених фундаторами національної школи гри на ударних, із впровадженням сучасних технологій звуковидобування, новітніх технік і крос-жанрових інтеграцій, що поєднують академічну, джазову, етнічну та електронну музику. Її художньо-виконавські пріоритети включають розширення репертуару, замовлення нових творів для маримби, вібрафона та сетів ударних, розвиток сольного виконавства та культурної дипломатії через представлення української школи на міжнародних сценах. Освітньо-методична складова передбачає систематизацію методики гри, проведення майстер-класів, стажувань і популяризацію ударних серед молоді. Стратегічна мета полягає у формуванні конкурентоспроможної української школи ударних, яка зберігає тяглість традицій XX століття, інтегрує інновації, взаємодіє з міжнародною музичною спільнотою та утверджується як культурна візитівка України.

Усталені ментальні риси української перкусійної традиції, закладені композиторами-фундаторами XX століття, які визначають її індивідуальність, проявляють себе в: ритмічній багатогранності, емоційній відкритості, щирості інтонацій, мелодійній кантилені навіть у складних ритмічних структурах, яскравому тембровому колориті, здатності поєднувати енергію з ліричністю. У творах Л. Колодуба, В. Кирейка, Є. Зубцова, а також сучасних авторів (К. Адамс, Д. Фрідмен, Т. Маяцумі) відчутний синтез народно-ритмічних

інтонацій з інноваційними виконавськими техніками, що створює неповторний звукообраз. Поєднання композиторської концепції з унікальними виразовими можливостями ударних інструментів, утверджує їх як рівноправний, самодостатній голос у сучасному українському музичному просторі.

Таким чином, дослідження засвідчило, що ударні інструменти стали важливим чинником формування нової парадигми музичного мислення XX–XXI століть. Їхній темброво-ритмічний, ліричний і експериментальний потенціал перетворює ударне мистецтво на потужний засіб комунікації, у якому поєднуються традиція і новаторство, національне і універсальне, технічне й емоційне. Це дозволяє розглядати ударні не лише як інструменти супроводу, а як повноцінних співтворців музичного образу та смислу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва, Є. (1990). Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру: Довідник. Київ: Музична Україна.
2. Антонова, Є. Г. (1989). Принцип діалогічності у виконавській ситуації інструментального концерту. Теорія і історія музичного виконавства: зб. наук. праць. Вип. 28. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. С. 132–143.
3. Бабкова, Н. (2010). Семіотичне значення литавр у різних народів світу. Вісник Харківської державної академії культури. Вип. 31. С. 56–64.
4. Белова, Є. Д. (2020). Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. Аспекти історичного музикознавства. Вип. 19/20. С. 120–139.
5. Булгак, Д. (2021). Проблеми постановки та аплікатурні особливості гри на вібрафоні (на прикладі техніки Гарі Бертоне). Національна всеукраїнська музична спілка Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Дніпро. С. 34-36.
6. Гнатюк, О. Г. (2016). Ударні інструменти у контексті сучасного джазового мистецтва. Джазова музика: історія та сучасність. Дніпро. С.22–24.
7. Гуренко, І. (2012). Камерно-ансамблева творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. Харків: Основа.
8. Єргієва, Л. (2014). Ударні інструменти в камерному ансамблі XX століття. Львів: ЛНМА.
9. Загайкевич, М. (1984). Еволюція ансамблевих форм в українській музиці. Київ: Музична Україна.
10. Зайцев, М. Д. (2019). Історія перкусійного мистецтва в українській музичній традиції. Етнічна музика і сучасність. Львів. С. 299–301.
11. Зінкевич, О. (2003). Музично-ансамблева культура XX століття. Харків: ХДАК.

12. Іванченко, Л. В. (2015). Формування технічних навичок у виконавців на ударних інструментах. У Актуальні проблеми музичної педагогіки. Полтава. С. 78–79.
13. Казанцева, Л. (2010). Функції ударних у камерно-ансамблевому жанрі ХХ століття. Наукові записки НМАУ. Вип. 87. С. 54–62.
14. Катрич, О. (2000). Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ.
15. Катрич, О. Т. (2000). Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник. Вип. 5, кн. 4: Музичне виконавство. Київ: НМАУ. С. 59–65.
16. Кизант, Г. (1986). Техніка гри на ударних інструментах (Л. А. Грабовський, пер.). Київ: Музична Україна.
17. Конаков, В. (2014). Техніка гри на ударній установці. Київ: Мелосвіт.
18. Коптєв, О. В. (2015). Ударні інструменти в оркестровій практиці: еволюція використання. Музичне виконавство в контексті сучасної культури: Збірник наукових праць. Київ. С. 40–42.
19. Корній, Н. (2008). Українська інструментальна культура ХХ століття. Київ: Музична Україна.
20. Котонський, В. (1971). Ударні інструменти в сучасному оркестрі. Київ: Музична Україна.
21. Куліш, А. С. (2017). Роль ударних інструментів у симфонічній музиці ХХ століття. Мистецтвознавчі студії. Львів. С. 267–268.
22. Лазаренко, Т. М. (2020). Ударні інструменти в сучасній академічній музиці: новітні технології гри. Інновації в мистецькій освіті та культурі. Миколаїв. С. 123–126.
23. Макієвський, С. (2008). Школа сучасної техніки гри на ударній установці (Ч. 1). Київ: Музична Україна.
24. Малишев, Ю. (1968). «Симфонічні фрески» Ю. Грабовського. Українське музикознавство. Вип. 3. С. 113–125.

25. Малишев, П. О. (2017). Роль ударних інструментів у камерній музиці XIX століття. Історія виконавства: теорія і практика. Запоріжжя. С. 53–55.
26. Назаренко, Л. (2014). Ударні інструменти в камерно-ансамблевому мистецтві XX століття. Харків: ХДАК.
27. Ніколаєвська, Ю. (2012). Виконавська інтерпретація: стильові стратегії та культурний контекст. Харків: ХНУМ.
28. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть: Монографія. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
29. Оболенська, М. (2024). Особливості метроритму творів П. Крестона в фокусі фортепіанного супроводу. Fine Art and Culture Studies. Вип. 3. Луцьк: Волинський національний університет. С. 57–66.
30. Оболенська, М. (2025). Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективно роботи піаніста-концертмейстера. Українська музика. Вип. 1(52). Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. С. 83–94.
31. Олійник, Д. (2016) Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е. – початок XXI ст.) : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвозн. Львів. 337 с.
32. Павленко, Ю. Б. (2018). Виконавська техніка на ударних інструментах: історичний аспект. Музична педагогіка і психологія. Київ. С. 237–238.
33. Петров, В. М. (2014). Історія розвитку ударних інструментів у Західній Європі. Традиції та новаторство у мистецтві. Харків. С. 108–110.
34. Петрук, Л. (2010). Ансамблеві жанри в українській музиці XX століття. Львів: Сполом.
35. Рало, А. Компоненти системи звукоутворення та їх функціонування при грі на звуковисотних клавішних ударних інструментах. (Електронний ресурс, режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua> > irbis_nbuv > cgiirbis_64, дата звернення 12. 06. 2024), с. 326-337.

36. Рєпін, О. (2015). Ударні інструменти як складова ансамблевого мислення. Харків: ХДАК.

37. Самойленко, Р. С. (2015). Еволюція використання малих барабанів у військових оркестрах. Харків: ХДАК.

38. Сидоренко, І. М. (2018). Етнічні ударні інструменти як основа перкусійної культури. Музична етнографія та її перспективи. Одеса. С. 194–196).

39. Тиха, О. (2010). Музична фреска: до питання про статус жанрового імені. Київське музикознавство. Вип. 31. С. 1–6.

40. Ткачук, В. О. (2019). Академічне визнання перкусії в музичному мистецтві ХХ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ.

41. Ткачук Б. (2020). Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі ХХ–ХХІ століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 31, том 1, с. 234-239.

42. Фекете, О. В. (2009). Формування виконавської концепції музичного твору. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків.

43. Фрик, В. В. (2018). Теоретико-методичні особливості оволодіння джазовою ритмікою на ударних інструментах. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. Вип. 2(12). Суми. С. 244–253.

44. Adorno, T. W. (1962). Introduction to the sociology of music. New York: Seabury Press.

45. Blades, J. (1973). Percussion instruments of the Middle Ages and Renaissance: Their history in literature and painting. Early Music.

46. Braun, J. (2002). Music in ancient Mesopotamia and Egypt. The Cambridge History of World Music. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 141–165.

47. Conklin, M. C. (2004). An annotated catalog of published marimba concertos in the United States from 1940–2000 (Doctoral dissertation). University of Oklahoma.

48. Creston, P. (1961). Principles of rhythm. New York: Franco Colombo Inc.

49. Dean, M. (2012). *The drum: A history*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
50. Kagel, M. (1995). *Musik im Dialog der Kulturen*. Köln: MusikTexte Verlag.
51. Kilmer, A. D. (1998). Musical instruments from Ur and Uruk. *The Biblical Archaeologist*, 60(3). pp. 118–127.
52. Malu, S. S., & Siddharthan, A. (2010). Acoustics of the Indian drum.
- Nelson, S. (2008). Chinese bells and drums: Archaeological findings and ritual context. *Asian Music*, 39(2). pp. 24–52.
53. Owen, C. (1983). Paul Creston's Concerto for Marimba. *Percussive Notes*, 21, 64.
54. Patranabis, A., et al. (2015). Harmonic and timbre analysis of tabla strokes.
55. Rossing, T. D., Yoo, J., & Morrison, A. (2002). Acoustics of percussion instruments: An update.
56. Rowell, L. (1992). *Music and musical thought in early India*. Chicago: University of Chicago Press.
57. Slawek, S. (1987). Keeping it going: Terms, practices, and processes of improvisation in Hindustani instrumental music. *Ethnomusicology*, 31(1). 31–71.
58. Stallard, C. (2015). The Vibraphone: Past, Present, and Future. *Percussive Notes*. 53 (3). Percussive Arts Society: 43–44.
59. Thrasher, A. R. (2000). *Chinese musical instruments*. Oxford: Oxford University Press.
60. Vibraphone (2024) Электронный ресурс, режим доступа: <https://www.vsl.info/en/academy/percussion/vibraphone>, дата звернения 11. 06. 2024.

