

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КОНЦЕПЦІЯ СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТУ У ТВОРАХ ДЛЯ
БАЛАЛАЙКИ ОЛЕКСІЯ АРХІПОВСЬКОГО**

**Магістерська робота
ХОРОШИЛОВА Юрія Валерійовича**

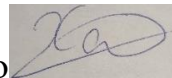
Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів України

ГОЛЯКА Геннадій Петрович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



Хорошилов Ю. В.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА БАЛАЛАЙЦІ.....	8
1.1. Передумови створення оригінального балалайкового репертуару.....	8
1.2. Концертна та гастрольна практика як чинник популяризації балалайки.....	14
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНИХ ПРІОРИТЕТІВ У БАЛАЛАЙКОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОИЧНИЙ АСПЕКТ.....	24
2.1. Обробки та транскрипції як передтеча сольного арсеналу балалайки...	24
2.2. Жанрово-стильова палітра оригінальних композицій для балалайки...	29
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. СВІТОГЛЯДНІ ІНТЕНЦІЇ У БАЛАЛАЄЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСІЯ АРХІПОВСЬКОГО.....	38
3.1. «Попелюшка», «Маленька річ» та «Дорога додому»: темброві пошуки.....	38
3.2. «Бариня»: трансформація балалайкового народно-інструментального естетизму.....	43
Висновки до Розділу 3.....	47
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54
ДОДАТКИ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми. Дослідження балалайкового мистецтва на сьогоднішній день стає в одну ланку поряд з роботами, присвяченими іншим народним інструментам. Більш ніж за сторічний період свого існування скарбниця балалайкового репертуару поповнюється композиціями з різноманітних жанрів та стилів, що спонукало дослідників до вивчення окремих аспектів балалайкового мистецтва. Важливим етапом у формуванні не тільки оригінального репертуару, але і виконавства є постать В. Андрєєва. У цій сфері ґрунтовною є праця О. Шабуніної [66], яка не тільки зібрала всі існуючі дані щодо його діяльності, але і вперше опублікувала нотні матеріали та листування між учасниками «андріївського кружка».

У формуванні оригінального балалайкового репертуару значне місце посідає жанр транскрипції, який, за думкою М. Паршина [47–49], стає творчою лабораторією для виконавців та посідає вагоме місце поряд з оригінальними композиціями. Окрім дослідження історичного напрямку та жанру транскрипції дослідниками були розглянуті жанрові сфери оригінального балалайкового репертуару. Так, на жанр сонати, як одного з академічних жанрів письмової традиції, зазначає А. Усов [59]. Дослідник акцентує увагу на широку стильову палітру у балалайковій сонаті, що завдячено широкому колу композиторів. Вивчення жанру балалайкового концерту у доробку К. Мяскова було зроблено К. Трикозюком [58], що відкриває шлях до визначення жанрово-стильових моделей балалайкового концерту.

Окрім загальних досліджень спостерігають і локальні, прикладом чого є роботи С. Костогриза [27–29], у яких автор зосередився на розвитку виконавства на балалайці у Харківщині. Зокрема, вивченням балалайкового виконавства у Сибірі займається В. Аверін [1], який не тільки окреслює хронологію розвитку виконавства, але і розкриває вплив академічної музики на формування оригінального репертуару та підвищення рівня виконавської майстерності. Аналогічне дослідження було зроблене Т. Кірюшиною та К. Юноки-Оіе [23] на прикладі Костромської балалайкової традиції.

Серед методологічних засад балалайкового мистецтва питання звукообразу було розглянуто С. Костогризом [27] та С. Івановою [19], а визначення балалайкової поетики та виконавського стилю балалаєчника було впроваджено виключно С. Костогризом [27]. Загальна палітра вивчення балалайкового мистецтва охоплена досить широко. Дослідниками вже повністю простежено хронологію зародження та розвитку виконавства, охоплені провідні жанри репертуару (транскрипція, соната, концерт) та впроваджено балалайкову методологію (виконавська балалайкова поетика, звукообраз балалайки, виконавський стиль балалаєчника).

Проте, поза увагою дослідників залишається розвиток інструменту у ХХІ століття, поява та розповсюдження електроваріанту акустичної балалайки, задіяння новітніх «тембрів» за допомогою гітарних підсилювачі. Все це в корені змінює звичне уявлення про балалайку. Подібні зміни стають можливими завдяки композиторській та виконавській діяльності О. Архіповського, постать якого є маловивченою у сучасному балалайковому мистецтві, що і складає *актуальність* нашого дослідження.

Мета роботи полягає у вивченні концептуальних засад творчості відомого композитора і виконавця сучасності Олексія Архіповського у призмі балалаєчного академічного народно-інструментального виконавства ХХ століття.

Відповідно мети були поставлені наступні **завдання**:

- ореслити магістральні вектори розвитку сольного виконавства на балалайці та виявити ключові репертуарні парадигми у цьому процесі;
- визначити передумови для формування оригінального балалайкового репертуару та розкрити їх жанрово-стильову палітру;
- визначити новаторство виконавських завдань в опусах О. Архіповського
- проаналізувати композиційно-драматургічну логіку та зробити виконавський аналіз у опусах композитора для балалайки соло

Об'єктом дослідження виступає – академічне балалаєчне мистецтво, його **предметом** – творчість Олексія Архіповського.

Матеріалом дослідження виступає нотний текст («Дорога додому», «Маленька річ», Попелюшка», «Бариня») та відеозапис виконавської версії О. Архіповського [2–4; 7].

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний*, необхідний для виявлення засад розвитку балалайкового виконавства;
- *жанрово-стильовий*, який допомагає розкрити єдність композиційно-драматургічних принципів;
- *компаративний*, застосований для порівняльних характеристик композицій у їх різних варіантах втілення;
- *системний*, необхідний для надання повноти аналізу явищ та процесів музично-виконавського мистецтва;
- *органологічний*, який дозволяє простежити етапи еволюції інструмента;
- *виконавського аналізу*, пов'язаний з розкриттям виконавської специфіки, окресленням артикуляційних засобів у композиції.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії народно-інструментального мистецтва* – М. Імханицький [21], В. Комаренко [26], Т. Отюгова [46] та А. Пчелінцев [51];
- *теорії та історії балалайкового мистецтва* – В. Аверін [1], М. Будашкін [12], К. Вертков [13], В. Єлчік [17], С. Іванова [19], Т. Кірюшина та К. Юнокі-Оіе [23], С. Костогриз [27–29], С. Кулібаба [31], К. Оіе [45], К. Трикозюк [58], А. Усов [59], О. Шабуніна [66], А. Шалов [67], Є. Шаравін [68];

- *проблеми репертуару для народних інструментів* - Л. Бендерський [8], Д. Калінін [22], Б. Міронов [38];
- *жанру транскрипції* – М. Борисенко [10], Б. Бородін [11], М. Гаврілова та Ю. Гаврілов [14], Л. Годовський [15], А. Єрмоєнко [18], Н. Іванчєй [20], В. Клімова [24], В. Кузик [30], О. Лєрмонтова [33–34], М. Паршин [47–49], А. Серебрянська [52], Т. Смірнова [54], Б. Фільц [60], І. Ямпольський [71];
- *теорії жанру та стилю в музиці* –Є. Назайкінський [42–43], Т. Попова [50], С. Скрєбков [53], А. Соколов [55], В. Цуккерман [64], А. Чернишов [65];
- *теорії музичної форми* – Б. Асаф'єв [6], В. Бобровський [9], Г. Грігор'єва [16], Т. Кюрегян [32], Л. Мазель [35], Л. Мазель та В. Цуккерман [36], Є. Назайкінський [41; 43], О. Стрігіна [56], Ю. Холопов [61], В. Холопова [62], В. Цуккерман [63], С. Шип [69].

Наукова новизна полягає у тому, що *вперше*:

- аналізуються композиційно-драматургічні та виконавські особливості таких композицій О. Архіповського як «Попелюшка», «Маленька річ», «Дорога додому» та Бариня» для балалайки соло;
- надано особливості підходу до створення сольних балалайкових композицій.

У дослідженні також доповнено дані щодо розвитку балалайкового мистецтва та жанрово-стильової палітри оригінальних композицій для балалайки.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні стильових напрямів для балалайки. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на народних інструментах України», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі

спеціальності. Дослідження також може бути корисним для балалаєчників, які формують свій репертуар.

Структура роботи. Атестаційна робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатку. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – «Становлення професійного виконавства на балалайці» присвячено розгляду передумов створення оригінального балалаєчного репертуару (1.1.), а також концертної та гастрольної практики як чинників популяризації балалайки (1.2.). У Розділі 2 – «Формування репертуарних пріоритетів у балалайковому мистецтві» розглядаються обробки та транскрипції як засіб формування виконавсько-інструментального арсеналу балалаєчника (2.1.) та жанрово-стильова палітра оригінальних композицій для балалайки (2.2.). Розділ 3 – «Світоглядні інтенції у балалаєчній творчості Олексія Архіповського» присвячено тембровим пошукам у мініатюрах «Попелюшка», «Маленька річ», «Дорога додому» (3.1.) та трансформації балалайкового народно-інструментального естетизму в «Барині» (3.2.).

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 62 сторінки, з них основного тексту – 51. Список використаних джерел включає 71 позицію.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА БАЛАЛАЙЦІ

1.1 Передумови створення оригінального балалайкового репертуару

Балалайка пройшла значний шлях вдосконалення та самовизначення. Важливим етапом у її розвитку можемо вважати діяльність В. Андрєєва (1861–1918), який у 1883 році почув гру селянина Антипа на цьому інструменті. На той момент її звучання було тьмяне та ледь чутне й одразу стало зрозуміло: щоб потрапити на концертну сцену інструмент потрібно було вдосконалити. Окрім цього, яскрава палітра балалайкових прийомів була невиконувана на такому примітивному інструменті. В. Андрєєв у Петербурзі почав вивчати закони акустики та працювати над створенням креслень «нової» балалайки і в наслідок цього він звернувся до скрипкового майстра, завдяки якому з'явилась «нова» балалайка з яскравим звуком, чого і бажав виконавець [12, с. 14].

Після створення такого інструменту В. Андрєєв починає активну виконавську діяльність та працює над створення балалайкового репертуару з обробок російських народних пісень. Так, вперше у 1886 році в Петербурзі на концертній сцені у руках В. Андрєєва звучить балалайка. Виступ мав не аби який успіх, що підтверджувалось не тільки захопленою аудиторією, але і відгуками у пресі. У цьому ж році почалось масове виготовлення інструментів, в чому виконавцю сприяв майстер Ф. Пасербський [там само, с. 15]. Він переробив діатонічну п'ятиладову балалайку В. Андрєєва у хроматичну та у 1887 році світ вперше побачив все сімейство балалайок, подібно до мандоліни, з дисканту, пікколо, прими, тенора, альту, баса та контрабаса, що стало першим кроком на шляху до колективного музикування [66, с. 34]. Визнанню балалайкового мистецтва сприяла участь В. Андрєєва у концерті оркестру мандолін під керівництвом Джініслао Париса у 1887 році. Там виконавець грав на гармоніці та балалайці перед принцом і принцесою Ольденбургських та імператором Олександром III [там само, с. 32–33].

Наступного року відбувся перший виступ ансамбля балалаєчників чий репертуар складався переважно з обробок народних пісень. Виконавці тричі на концерті виконували всю програму на біс й з тих пір о балалайці заговорили поза межами Петербургу. Слід зазначити, що у колі професійних виконавців не всі з захопленням відносились до інструменту. Деякі музиканти звинувачували В. Андрєєва у «псуванні музичного смаку», а деякі поділяли захоплення публіки. Проте, це не завадило В. Андрєєву продовжити поширювати балалайкове мистецтво по всій Росії та невдовзі, у 1889 році у Парижі відбувся виступ «андріївського кружка», який мав успіх та резонанс по всій країні, що вплинуло на позитивне сприйняття інструменту.

Важливою подією є участь у концерті видатного музичного діяча М. Бєляєва на якому були присутні П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, А. Лядов та О. Глазунов, після чого П. Чайковський вигукнув свою знамениту фразу: «<...> Яка краса ці балалайки! Який вражаючий ефект вони можуть дати в оркестрі; по тембру це незамінний інструмент¹ <...>». Поступово коло композиторів розширювалось і подібний резонанс балалайка викликала у А. Рубінштейна, який сказав В. Андрєєву: «<...> Я неймовірно здивований. Нічого подібного я не міг очікувати від балалайок. Ефекти, які ви видобуваєте з них, вражаючі. Важко створити щось нове взагалі, а у сфері музики особливо. Честь та хвала вам, Василій Васильович, ви внесли у музику новий своєрідний елемент <...>» [12, с. 18].

Поступово коло шанувальників «кружка» розширюється та у 1891 році солістом балалайкового ансамблю став Ф. Шаляпін, який у його супроводі виконував народні пісні. Окрім вітчизняних композиторів до захоплених відгуків долучаються і французькі, зокрема – К. Сен-Санс, Ж. Массне та Б. Годар. В. Андрєєв отримував підтримку і письменників, прикладом чого є листування з Л. Толстим, який вказував на «велике діло» при збереженні народних пісень.

¹ Тут й далі переклад наш – Ю. Хорошилов.

Невдовзі В. Андреев вирішує створити оркестр з включенням різноманітних тембрів та вводить інші інструменти – домри, гуслі, жалейки, свиріль та групу ударних. Виконавець знову розробляє нові креслення в яких прагне вдосконалити вже існуючі інструменти. При роботі з майстром С. Налімовим він, подібно до балалайкового, виготовив ціле сімейство домр. Так, у 1886 році світ побачив Великоруський оркестр під керівництвом В. Андреева, а у 1905 році О. Глазунов створює «Руську фантазію». Окрім вже перерахованих музичних діячів та композиторів концерти оркестру відвідують М. Балакірев, Ц. Кюї, І. Рєпін, К. Варламов, М. Савін та інші. Зокрема, після Парижу колектив виступав у Німеччині, Англії та Америці, де отримувал позитивні відгуки від публіки та преси [12, с. 20–21].

Метою В. Андреева було створення концертів для працівників заводів, що тривалий час не знаходило підтримки з боку держави та влади. Тільки у 1917 році йому вдалось організувати подібний концерт у Петрограді, після чого у наступному році виконавець вже виступав на фронті.

Після В. Андреева створення ансамблів та оркестрів було продовжено його учнями та послідовниками. Виконавство на балалайці у Сибірі на межі XVIII–XIX століть існувало у вигляді безписьменної традиції на рівні побутового музикування. На балалайці виконувались народні пісні, награвші та частушки. Виконавець виступав як у ролі соліста, так і з супроводом гітари. До цього часу відноситься і поява інструментів більш вдосконаленої конструкції, яка була зроблена В. Андреевим у співпраці з майстром Ф. Пасербським. Балалайка звучала не тільки у домашньому музикуванні, але і супроводжувала масові народні гуляння. До любителів гри на балалайці постійно долучались нові виконавці, які самостійно опановували гру на інструменті. Проте, стали з'являтися і виконавці, які передавали навички гри та вчили основним балалайковим прийомам на той період – брязганню, тремоло, *glissando* та *pizzicato* лівої руки.

З 1900-х років в Сибірі досить відомим був хормейстер та балалаєчник М. С. Лисенко, який поширював гру на народних інструментах та славився як

виконавець-віртуоз та у 1905 році гастролював з московським скрипалем П. І. Золотарьовим. Виконавці по черзі виступали на концертах, а гра на балалайці отримала захоплені відгуки преси. Загалом, перші десятиліття ХХ століття характеризуються поширенням колективного музикування, зокрема – ансамблевого. Балалайку можна було почути з гітарою, мандоліною, у контексті з домрово-балалаєчними та однорідними складами [1, с. 75–76].

На межі XVIII–XIX століть у Костромі існувало декілька різновидів балалайок: традиційна триструнна, шестиструнна з подвоєною кожною струною для досягнення більшої гучності, чотириструнна з подвоєною нижньою або верхньою струнами. Слід зазначити і на створення саморобного інструменту, що було притаманно для триструнної балалайки та сприяло її швидкому поширенню, переважно – у селянській середі. Інструменти в більшості випадків настраювали по мажорному тризвуку, але були і балалайки квартового строю, подібного до андріївського, що було зумовлено «професійністю» самих виконавців, які отримували навички гри у навчальному закладі або армії. Окрім цього, на Костромі гра на балалайці виконувала свої функції, серед чого слід назвати заповнення вільного часу на свята або у період дозвілля. Також, виконавство на балалайці було важливою частиною спілкування у суспільстві [23, с. 43].

В Оренбурзькому краї у ХІХ століття найбільш розповсюдженим жанром на балалайці стала частушка. Саме в ній помітний вплив східної музики, що відобразилось у варіаційній мелодії, складному ритмічному малюнку, різноманітному строї інструмента та прийомах гри, де останнє зустрічається і у балалайковому музикуванні Костромського краю. Наприкінці ХІХ століття виникають оркестри мішаних складів з мандоліни, гітари та балалайки. Чутки про діяльність В. Андрєєва доходять до Уралу, що сприяє активному музикуванню та розширенню інструмента у народній середі і вже у 1906 році в Оренбурзі балалайки можна було купити у магазинах [19, с. 15].

В Україні балалайка вперше прозвучала у 1908 році в Харкові, чому ми зобов'язані діяльності В. Комаренка (1887–1969), який відкриває класи гри на

балалайці та домрі, що підкріплювалось і теоретичними дисциплінами та сприяло розвитку гри на народних інструментах [27, с. 23]. Все це свідчить, що ідеї В. Андрєєва знайшли своє продовження ще при його житті, а в Україні балалайкове мистецтво стало розвиватись з колективного, а не навпаки, як у В. Андрєєва. Ця думка підтверджується і самим В. Комаренком, який робив акцент на роль самодіяльних колективів (оркестрів або ансамблів), оркестранти яких у майбутньому і ставали кращими солістами [26].

З 1917 по 1948 роки балалайка виконує різні функції. Так, у сольному виконавстві та у малих ансамблевих складах їй доручалась солююча функція. В більших ансамблях та оркестрах вона виконувала акомпануючу роль у вигляді ритмо-гармонічної функції та педалі. Значний вплив у поширенні балалайки в маси стало відкриття у 1926 році фабрики музичних щипкових інструментів імені А. Луначарського, яка щорічно виготовлювала понад 250 тисяч балалайок-прим. У 1930-х роках з появою методичної літератури остаточно затвердились триструнні балалайки і на цей період були відомі такі прийоми гри: брязгання, *pizzicato* великими пальцем (щипок), тремоло по трьом струнам та подвійне *pizzicato*. У подальшому спектр балалайкових прийомів розширився за рахунок введення тремоло на одній струні, натуральних флажолетів та підчепу [45, с. 17–18].

Наприкінці першої половини ХХ століття значна роль відводилась колективному музикуванню, а основною формою роботи були репетиції два або три рази на тиждень. Виконавці, які вчилися грати самотужки не виступали для слухачів, а їх заняття були переважно для заповнення дозвілля. Особливим для них був і репертуар, який складався з обробок народних пісень, награвів, революційних пісень, авторських творів та перекладень академічної музики.

Багатовікова ансамблева та оркестрова традиція наклали свій відбиток на колективне музикування ХХ століття. У перших оркестрових композиціях балалайці доручалось виконання кантиленних епізодів із світлими та ліричними образами або танцювальних фрагментів, в яких втілювався святковий характер. З розширенням інструментів у оркестровому складі

балалайці все більше доручалась функція акомпанементу. З середини ХХ століття з'являється низка оригінальної оркестрової музики в якій композитори використовують темброво-виразні можливості інструментів. В балалайкових партіях рясно задіється палітра специфічних прийомів, серед чого слід назвати *glissando*, тремоло, велика та мала дріб, різноманітні ударні ефекти. На початку ХХІ століття окрім використання широкого спектру прийомів та виконання акомпануючої функції у оркестрі, балалайці знову повертається солююча роль як символу народності [19, с. 12–14].

Балалайкове мистецтво у ХХ столітті зазнає значних змін, чому сприяють і зміни у культурній свідомості та звукове перетворення інструменту. Значного розповсюдження набули концерти, а поширення конкурсів сприяло академізації балалайки та підвищенню професійного рівня виконавців. Масове розповсюдження інструменту призвело до відкриття балалайкових класів та стало началом професійної освіти у музичних навчальних закладах різних рівнів.

Балалайка пройшла значних шлях становлення та вдосконалення, який С. Іванова поділила на декілька етапів. Так, до першого дослідника відносить зародження балалайкового мистецтва в усній формі з перевагою жанрів побутової музики, що приходить на 1688–1886 роки. Другий етап пов'язаний з постаттю В. Андрєєва, який сприяв академічному напрямку в балалайковому мистецтві у період 1886–1917 років. На цьому ж етапі В. Андрєєв знаходить однодумців, які паралельно сприяють поширенню балалайки серед населення. Якщо на другому етапі зароджується колективне виконавство, то на третьому (1917–1950) балалайка задіяна у всіх трьох проявах – сольному, ансамблевому та оркестровому.

Четвертий етап пов'язаний з формуванням виконавських шкіл, зростом виконавської майстерності, створенням оригінального репертуару і приходить на 1950–1990 роки. Останній етап, на думку С. Іванової, починається з кінця ХХ століття та триває у наші дні [там само]. На зміну самодіяльним оркестрам приходять професійні, змін зазнає система освіти, а

інструмент існує на високому професійному рівні та відроджує і зберігає національні традиції.

1.2 Концертна та гастрольна практика як чинник популяризації балалайки

Велике значення у становленні та розвитку концертного виконавства мали самовчителі та школи гри. Історично першою подібною збіркою є «Школа для балалайки» П. Селиверстова², яка вийшла у 1887 році та створена під редакцією В. Андрєєва. Вона присвячена генералу-майору К. Лішину, який був любителем музики, поезії та живопису. Він разом із дружиною у 1876 році відкрив церковно-приходську школу в якій навчали грі на скрипці та балалайці.

Структура цієї «школи» складалась з передмови автора; основних відомостей про конструкцію балалайки з використанням ілюстрацій; методичної частини з основ теорії музики (назва нот, тривалості, різновиди ключів, відомості про такт, розмір, паузи, знаки альтерації, динаміки тощо); строю, штрихів, основних прийомів гри та деяких елементарних вправ; хрестоматійної частини з нескладними різнохарактерними п'єсами. Для виконавців не знайомих з нотною грамотою автор «школи» видав частину композицій з табулатурою, подібно до лютневих або гітарних п'єс. Репертуар збірки складався з транскрипцій відомих та популярних пісень різних народностей [66, с. 26].

«Школа гри на балалайці» П. Селиверстова вийшла лише через кілька місяців після начала сольної концертної діяльності В. Андрєєва, а прізвище виконавця посилювало попит на придбання збірки. Важливим є те, що «школа» створена для п'ятиладової діатонічної балалайки майстра В. Іванова та при впровадженні хроматичного інструменту майстром Ф. Пасербським

² Петро Климентієвич Селиверстов (1854–19??) народився у Санкт-Петербурзі та отримав музичну освіту у Придворній співацькій капелі. У 1887 році відкрив у Петербурзі нотну торгівлю та видавництво та був видавцем літературно-музичного журналу «Наш час» (1892–1893), видавав та редагував нотний журнал «Музика та спів» (1894–1902), грав на гітарі [66, с. 25].

дана збірка стала не актуальна для виконавців й у 1891 році вийшло друге видання «Школи гри на балалайці» П. Селиверстова, у другій частині якої містились композиції для концертної хроматичної балалайки.

На популяризацію балалайки вплинули М. Балакірєв та М. Римський-Корсаков. Вони записували пісні, які часто виконувались під супровід балалайки, та у своїх композиціях наслідували балалайковим награвкам, що можемо спостерігати у фортепіанній партії до пісні М. Балакірєва «Катерина весела» (арпеджіато гуслей змінюються балалайковим брязганням) та М. Римського-Корсакова «Я вже золото ховаю» (наслідування діалогу гуслей та балалайки) [там само, с. 28].

Одним з перших виконавців на балалайці є скрипаль І. Хандошкін (1747–1804), який захоплювався зразками народно-пісенної традиції та у своїх скрипкових творах наслідував звучанню балалайки та сам грав на цьому інструменті. Після І. Хандошкіна у 1830–40-х роках М. Лавров створює Варіації на тему російської народної пісні «Ялиник, мій ялиник», які є першим виданим твором для балалайки, та приурочує їх О. Аляб'єву [59, с. 8]. По праву віртуозом-балалаєчником можемо вважати В. Андрєєва, який залучив до кола виконавців низку послідовників, серед яких слід назвати Б. Трояновського, П. Савельєва, М. Фокіна тощо.

Серед виконавців балалаєчником-віртуозом на початку ХХ століття був О. Доброхотов, який виступав у Західній Європі та Америці. Вагома роль виконавця полягає не тільки у поширенні професійного балалайкового виконавства, але і введенням у концертну практику сольного концерту, який складався не з обробок народних пісень, а транскрипцій з репертуару інших інструментів, які О. Доброхотов адаптував до балалайкової специфіки (обмежений діапазон, застосування балалайкових прийомів).

Засновником сучасного виконавства на балалайці вважається Б. Трояновський (1883–1951), який впровадив нові прийоми гри (різновиди *vibrato*, подвійне *pizzicato* тощо). Окрім обробок народних пісень, подібно до О. Доброхотова, Б. Трояновський робив власні транскрипції композицій

К. Сен-Санса, Ж. Бізе, М. Римського-Корсакова, Г. Венявського та інших. 1920-ті роки пов'язана із діяльністю М. Осіпова (1901–1945), який виконував переважно перекладення класичної музики на що вплинула його професійна освіта як скрипаля. У співпраці з композиторами була створена низка оригінальних творів, серед яких найбільш відомими є Концерт та Сюїти С. Василенка, Фантазії М. Іпполіта-Іванова, Сюїти М. Черьомухіна та Концерт З. Фельдмана.

Виконавство на балалайці досягає високого професійного рівня, а постаті виконавців були настільки самобутніми та яскравими, що у 1930-х роках почали виникати перші виконавські школи. При формуванні *київської школи* вагому роль зіграв М. Геліс, який випустив плеяду видатних виконавців на народних інструментах, серед яких слід назвати київського балалаєчника Є. Блінова. Віртуозне володіння інструментом підтвердилось перемогою на Міжнародному конкурсі, отриманням звання заслуженого артиста України та професора. Балалаєчник зіграв більш ніж у тридцяти країнах світу залишивши після себе аудіо- та відеозаписи, які вважають еталонними й у наші дні.

Зокрема, Є. Блінов залишив після себе цілу плеяду виконавців серед яких слід назвати постать В. Заболотного (1933–1982), який заснував *харківську балалайкову школу*, був солістом Харківської обласної філармонії та став викладати у Харківському державному інституті культури. Окрім виконавської діяльності В. Заболотний викладав диригування, інструментознавство та оркестровий клас [27, с. 46], що свідчить про його багатогранну постать. Окрім цього, у співпраці з П. Гайдамакою був створений Концерт для балалайки з оркестром народних інструментів (1965) першим виконавцем якого і є В. Заболотний.

Після нього традиції харківської виконавської школи були продовжені Д. Журавлем на широке «симфонічне» мислення якого вплинуло навчання у класі диригування І. Мусіна. Балалаєчник створив низку транскрипцій творів Й. С. Баха, С. Прокоф'єва, В. Гавриліна, Ю. Іщенка, Г. Цицалюка тощо. Після

Д. Журавля традиції харківської виконавської школи продовжуються С. Костогризом, В. Жуковим та Є. Булгаковим.

Є. Блінов вплинув і на становлення *уральської балалайкової школи* до якої належать Ш. Аміров, Ю. Алексик та В. Ілляшевич. Вагому роль Є. Блінов віддавав гамам, вправам та етюдам. Зокрема, завдяки співпраці виконавця з композиторами з'являлись оригінальні твори, а репертуар постійно поповнювався особистими транскрипціями, які складають педагогічний та концертний репертуар балалаєчників і в наші дні [59, с. 11].

Найбільш впливовою є *московська школа*, створення якої завдячено О. Ілюхіну (1900–1972), який відкрив кафедру народних інструментів у Державному музично-педагогічному інституті імені Гнєсіних випускниками якої є М. Рожков, А. Тихонов, М. Некрасов та О. Глухов. Традиції М. Осипова були продовжені П. Нечепоренком (1916–2009), який розвивав академічний напрям у балалайковому виконавстві та виховав плеяду послідовників, серед яких В. Болдирєв, А. Данілов, А. Горбачьов, В. Зажігін, І. Сенін, О. Марчаковський, В. Єльчік та інші.

У другій половині ХХ століття виокремлюється ще одна школа – *петербурзька*, засновником якої є О. Шалов (1927–2001). У його доробку значна кількість обробок народних пісень та романсів, які не тільки знаходяться у репертуарі кожного балалаєчника, але і виконуються як обов'язкові твори на конкурсах. На сучасному етапі до петербурзької балалайкової школи можемо віднести Є. Желінського, який закінчив консерваторію як виконавець та композитор. Балалаєчник постійно поповнює не тільки балалайковий репертуар, але і домровий, ансамблевий та оркестровий, що збагачує загальну репертуару палітру народних інструментів.

Окрім виокремлених шкіл концертне професійне виконавство зобов'язано конкурсам. Серед загальних конкурсів виконавців на народних інструментах є і спеціальні, зосереджені тільки на балалайковому виконавстві. Серед найбільш впливових слід назвати Міжнародний конкурс виконавців на балалайці та ансамблів народних інструментів імені М. Ф. Рожкова, який

проходить у Новому Новгороді. Обов'язковим є виконання твору до XIX століття та бажано виконати композицію В. Андрєєва та обробку Б. Трояновського. Ще одним значущим конкурсом є Міжнародний конкурс виконавців на балалайці, домрі та мандоліні імені П. І. Нечепоренка, який проводиться у три тури з віковим обмеженням від 18 до 40 років.

Окрім перерахованих конкурсів значущими є Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Кубок Півночі» імені А. Л. Рєпнікова на якому потрібно обов'язково виконати твір композитора XVI–XVIII століть з вказівкою автора перекладення, одну з запропонованих композицій А. Рєпнікова, твір композитора XX–XXI століття, крупну форму та композицію на основі народних тем. Подібні вимоги щодо репертуару висуває і Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Кубок Білогір'я».

Нами були перераховані найбільш впливові конкурси у балалайковому виконавстві. Висунуті вимоги щодо конкурсного репертуару створюють конкурентну середу, яка сприяє підвищенню професійного рівня виконавства. На сучасному етапі важливе місце займають і фестивалі, причому не тільки у балалайковому мистецтві, але і у музичному світі взагалі на що звертає увагу І. Сухленко. Дослідниця виокремлює елементи характерні для популярної культури. Так, «змагальність» виявляється на рівні існування різноманітних конкурсів. Новим є «прагнення до театралізації» [57, с. 168], що у балалайковому мистецтві представлено на прикладі «Венеціанського карнавалу» М. Паганіні або «Інтродукції та чардашу» О. Циганкова, в яких віртуозні фігурація виконуються учасниками почергово, з метою похизуватись виконавською майстерністю.

Ще одним елементом популярної культури є «пошук шляхів демократизації», що досягається за рахунок поєднання суміжних видів мистецтв. Найбільш розповсюдженим у балалайковій музиці стала «зміна локацій», що можна віднести і до загальної тенденції народного музикування.

Виступи на різних концертних майданчиках сприяють поширенню кола слухачів, а отже і пропаганді виконавства на балалайці.

Важливою подією у струнно-щипковому народному мистецтві є Міжнародний фестиваль «Сузір'я майстрів» на якому виступають та змагаються не тільки виконавці, але і майстри народних інструментів. Щорічно на фестивалі збирається Союз майстрів національних музичних інструментів, учасники якого анонімно презентують свої роботи. Вони проходять художньо-технічну оцінку та перевіряються на акустичну якість. Окрім сольних народних інструментів (прим) відбувається огляд-конкурс і оркестрових. В рамках «Сузір'я майстрів» проходять майстер-класи визнаних майстрів музичних інструментів, які передають свій досвід. Зокрема, на фестивалі щодня відбуваються виступи і видатних виконавців на балалайці, серед яких слід назвати А. Горбачьова (грав у Карнегі-Холі та перед королевою Єлизаветою II), І. Кузнєцова (переможець Кубка Світу у номінації «ансамбль»), О. Піскунова, К. Захарато, О. Вродливеця та Д. Калініна (переможці найпрестижніших міжнародних конкурсів).

Найважливішим є те, що до участі у фестивалі долучаються всі шари музичної освіти – від шкіл до консерваторій. Упродовж тижня учасники на сцені концертного залу РАМ імені Гнєсіних демонструють свою виконавську майстерність, визнані метри струно-щипкового мистецтва (М. Рожков, А. Горбачьов, О. Циганков, В. Круглов, С. Лукін тощо) дають майстер-класи, а у вечір звучить святковий концерт за участю всіх учасників. Фіналом фестивалю є театралізоване дійство у якому виконавці на балалайці та домрі в унісон грають одне з найбільш показових та хрестоматійних творів часто у супроводі симфонічного оркестру.

Окрім «Сузір'я майстрів» розповсюдженим є і участь у різноманітних шоу, прикладом чого «Краще всіх» та «Синя птиця». Все частіше з'являються молоді виконавці, які вражають своєю майстерністю у досить юному віці, прикладом чого є А. Тюріна (нар. 2010), яка окрім перемоги на конкурсах та музичних шоу є стипендіатом Міжнародного благодійного фонду

В. Співакова та систематично виступає з Державним камерним оркестром «віртуози Москви» під керівництвом самого В. Співакова. Окрім цього, А. Тюріна є стипендіатом Благодійного фонду «Нові імена» та постійно виступає у серії концертів Д. Мацуєва.

В Україні центрами концертної діяльності балалаєчників залишаються консерваторії в яких організовуються тематичні концерти, частіше – домрово-балалаєчні, що пояснюється не тільки органологічною спорідненістю інструментів, але і схожим репертуаром (твори О. Циганкова, дуети для балалайки та домри тощо). Все частіше не тільки у навчальних закладах, але і на сцені філармоній балалайка звучить сольо та у складі колективу. Такий підхід є спільним для всіх центрів балалаєчного мистецтва, що є результатом відшліфованої системи музичної освіти.

Висновки до Розділу 1

Існування сучасної балалайки стало можливе саме завдяки В. Андрєєву, який віднайшов, вдосконалив та популяризував цей інструмент. З 1886 року балалайка у його руках вперше зазвучала на концертній сцені в Петербурзі після чого про інструмент заговорили і за межами міста, а В. Андрєєв почав масове виготовлення балалайки. Так, у співпраці з майстром Ф. Пасербським п'ятиладовий діатонічний інструмент став хроматичним, а сімейство балалайок розширилось та складалось з дисканту, пікколо, прими, тенора, альту, баса та контрабаса. Подібний хід був зроблений В. Андрєєвим після враження від мандолінного оркестру Дж. Париса, що почало новий напрям у балалайковому мистецтві – колективне музикування.

Подібно до сольного репертуару, ансамблевий також складався з обробок народних пісень, які створював сам В. Андрєєв, а у подальшому і його послідовники. Слухачі із захопленням прийняли як сольний, так і ансамблевий інструмент. Більш суперечливі настрої були у професійному колі музикантів, але з позитивними відгуками і співпрацею В. Андрєєва з визнаними музичними діячами балалайка поступово «захопила» всі шари

слухацької аудиторії. В. Андрєєв прагнув розширити коло шанувальників балалайкової музики, що спонукало його до організації серії концертів у Франції, серед слухачів в якій були К. Сен-Санс, Ж. Массне та Б. Годар.

В. Андрєєв прагнув і до тембрового різноманіття та створив оркестр народних інструментів, в якому окрім балалайок, були домра, гуслі, жалейки, свиріль та група ударних. Балалаєчник продовжує співпрацювати з майстрами народних інструментів та разом з С. Налімовим виготовлює сімейство домр. Після Франції та Петербургу його Великоруський оркестр гастролує і у Німеччині, Англії та Америці. Окрім обробок народних пісень виникають і перші зразки оригінальної музики, прикладом чого є «Фантазія» О. Глазунова.

Паралельно з діяльністю В. Андрєєва у Петербурзі починається розквіт балалайкового мистецтва в окремих регіонах. У репертуарі переважали народні пісні, награвші та частушки, які виконувались не тільки сольо, але і невеликими інструментальними складами. Поступово, окрім домашнього музикування виконавством на балалайці супроводжувало масові народні гуляння. Окрім самостійного опанування інструменту з'являлись і виконавці, які передавали свій досвід (Сибір). На межі XIX–XX століть поширювалось використання різновидів балалайок з різною кількістю струн, а на інструментах квартового строю грали тільки «професійні» виконавці (Кострома).

Окрім народно-пісенної традиції на балалайковий репертуар вплинула і музика Сходу, що віддзеркалилось у варіаційності, складних ритмічних малюнках та різноманітних прийомах гри (Оренбург). Відкриваються класи гри на народних інструментах в яких обов'язковим було вивчення основ теорії музики. З самодіяльних оркестрів та ансамблів виходили найкращі солісти, які передавали свій досвід іншим музикантам, що сприяло не тільки поширенню виконавства гри на народних інструментах, але і підвищенню виконавської майстерності (Харків).

З 1920-х років розширювалась палітра балалайкових прийомів та налагодилося масове виготовлення народних інструментів на музичних

фабриках. У ансамблевих та оркестрових складах балалайці доручається функція акомпанементу за рідким включенням сольних фрагментів. Наприкінці першої половини ХХ репертуар колективів складався не тільки з обробок, але і з революційних пісень та транскрипцій класичної музики. З середини ХХ століття композитори при створенні оригінальної музики все частіше задіяють широкий спектр прийомів та доручають їй солюючу функцію. Дослідниками балалайкового мистецтва пропонуються етапи його розвитку та становлення (за С. Івановою), що зумовлено її академізацією, виникненням системи освіти, виконавських шкіл та низки оригінального репертуару.

Концертне виконавство розвивалось паралельно з органологічними змінами в інструменті. Важливим етап є історично перша «Школа гри на балалайці» (1887) П. Селиверстова, в якій окрім теоретичних та методологічних розділів була хрестоматія не тільки у нотному вигляді, але і у якості табулатури, для виконавців не знайомих з нотною грамотою. Друге видання «Школи» (1891) П. Селиверстова було розраховане вже на хроматичну балалайку Ф. Пасербського.

Нами було виявлено, що окрім перших методичних збірок розквіт концертного виконавства починається навіть не з В. Андрєєва, а зі скрипаля І. Хандошкіна, що у подальшому було продовжено М. Лавровим і вже тільки після нього можемо говорити про концертну діяльність В. Андрєєва. На початку ХХ століття послідовники В. Андрєєва продовжували втілювати його ідеї, прикладом чого є О. Доброхотов, який окрім обробок робив власні транскрипції. Палітру балалайкових прийомів, збагачення репертуару обробками та адаптаціями композицій К. Сен-Санса, Ж. Бізе, М. Римського-Корсакова, Г. Венявського займався Б. Трояновський, у той час як М. Осіпов виконував переважно транскрипції класичної музики та співпрацював з композиторами у створенні оригінального репертуару (за А. Усовим).

Розширення кола виконавців, збільшення різноманітного репертуару (обробки, транскрипції та оригінальні композиції) та відкриття класів

народних інструментів зумовило *виникнення виконавських шкіл* до яких належить київська (Є. Блінов), харківська (В. Заболотний, Д. Журавель, С. Костогриз), уральська (Є. Блінов, Ш. Аміров, Ю. Алексик, В. Ілляшевич), московська (О. Ілюхін, М. Рожков, А. Тихонов, М. Некрасов, О. Глухов, П. Нечепоренко тощо) та петербурзька (О. Шалов, Є. Желінський).

Вагомий внесок у розквіт виконавства було надано конкурсам, репертуарні вимоги яких спонукали виконавців постійно вдосконалювати свою майстерність та збагачувати репертуар транскрипціями XVI–XIX століть. Не останнє місце належить і фестивалям на яких основними елементами стали «змагальність», «прагнення до театралізації» та «зміна локацій» (за І. Сухленко). Одним з етапів на фестивалі «Сузір'я майстрів» є конкурс майстрів народних інструментів, що спонукає шукати шляхи вдосконалення технічних та акустичних якостей балалайки. Організуються майстер-класи, на яких метри балалайкового мистецтва передають свій досвід та виступають разом з юними виконавцями. До музичних подій належить і наявність музичних шоу, включенням юних виконавців до стипендіальних програм та їх виступи разом з видатними музикантами XXI століття.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНИХ ПРІОРИТЕТІВ У БАЛАЛАЙКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1 Обробки та транскрипції як засіб формування виконавсько-інструментального арсеналу балалаєчника

Оригінальним балалайковим композиціям передували обробки народних пісень та транскрипції з репертуару інших інструментів (скрипка, фортепіано, симфонічна музика), що у балалайковому мистецтві було зазначено у роботах С. Костогриза [27–29], А. Усова [59], М. Паршина [47–49], М. Гаврилової у співавторстві з Ю. Гавриловим [14]. На рівні проблематики струно-щипкових інструментів цим питанням займалися А. Пчелінцев [51], Т. Смірнова [54], О. Лєрмонтова [33–34] та А. Єрмоєнко [18], до найбільш ґрунтовних робіт у сфері музикознавства за останні десятиліття віднесемо дисертації М. Борисенко [10] та Б. Бородіна [11].

Зокрема, С. Костогризом вперше у вивчені балалайкового мистецтва була розроблена система жанрів, до якої входили п'ять етапів³ розвитку репертуару [27, с. 64]. Найбільш ґрунтовним та масивним був саме перший, який складається з обробок зразків народно-пісенної традиції та транскрипцій. Тому, звернемося до генези та етимології цих термінів.

Під *обробкою* (або *опрацюванням*) *народної пісні* у широкому сенсі розуміють будь-які зміни у нотному тексті. Обробки до XVIII століття були самостійним жанром, а з XIX століття вони стали називатись гармонізаціями в яких до мелодії композитори дописували акомпанемент. На розвиток та поширення обробок українських пісень вплинули М. Лисенко, М. Стеценко С. Людкевич та інші. Композитори по-новому висвітлювали вже відомі пісні та додавали в обробку власний стиль. Відомо, що Б. Лятошинський для

³ 1) обробки народних пісень з відповідною стилістикою (фольклористичною), перекладення та транскрипції; 2) період мініатюри з академічних жанрів (менуєт, гавот, вальс, марш тощо) та «вітчизняних аналогів» (елегія, частушка, кадрили тощо); 3) великі одночастинні жанри; 4) сюїтні та програмні цикли; 5) панування жанру сонати та концерту [27, с. 64].

посилення образів використовував дисонанси, політональність, хроматизми та поліфонічну тканину [60].

В «Українському музичному словнику» *перекладення* прирівнюються до аранжування та зазначається, що вони частково пов'язані з транскрипцією. При тлумаченні цього жанру зазначається, що перекладення може бути точним або спрощеним. Одною з найпоширеніших форм перекладень за думкою В. Кузика є клавір, але зустрічаються вони і в сольному виконавстві та існують у вигляді адаптацій композицій з репертуару інших, часто далеких інструментів [30].

Перекладення від транскрипцій розрізняє Б. Бородін та порівнює перекладення з «нейтральною транскрипцією», що притаманно для клавірів. До обробки автор дослідження відносить транскрипцію, в якій враховується інструментальний фактор, тобто специфіка інструменту, яка тягне за собою зміни в оригіналі. Важливим є і визначення *транскрипції* як «<...> свідомої трансформації музичного тексту <...>» в якій «<...> зберігається або <...> залишається пізнавана первісна форма <...>» [11, с. 35].

Більш ґрунтовно розмежуванням схожих термінів займається М. Борисенко, яка виокремлює специфіку транскрипції як формування композиції на базі «чужої» та розрізняє три різновиди жанру: транскрипції-перекладення, транскрипції-обробки та їх комбінований тип. Окрім цього, М. Борисенко поділяє транскрипції на вільні та строгі. Так, до першого виду належать такі адаптації, при якій первісна форма суттєво не змінюється, у той час як при вільних транскрипціях структура може піддаватись змінам [10, с. 3, 12].

Для народних інструментів важливим на етапі академізації було створення перекладень та транскрипцій. Завдяки їм поступово формувалася комплекс прийомів, технічних та виразних особливостей інструмента. Так, третю струну триструнної домри (e^1) часто перелаштовують на тон нижче, що спостерігаємо і у балалайковій музиці (перекладення «Алеманди» для флейти соло Й. С. Баха → оригінальна п'єса «Для маленького Паганіні» Є. Подгайца).

При дослідженні цього питання у домровому мистецтві Т. Смірнова відділила обробку від перекладення та транскрипції. Авторка дисертації до обробок відносить роботу з фольклорними зразками, а під перекладеннями розуміє точну адаптацію до домрової специфіки академічних композицій. Більш ширшого значення в неї набувають транскрипції для яких притаманне вільне відношення до оригіналу на відміну від перекладень [54, с. 24]. Більша частина транскрибованого домрового репертуару відноситься саме до транскрипцій, що зумовлено обмеженим діапазоном триструнної домри, специфікою звуковидобуванням та штрихів і прийомів. Проте, значна і роль перекладень, які складають основу екзаменаційних вимог, конкурсних програм та концертного репертуару. Подібну тенденцію можемо простежити і у балалайковому мистецтві.

Вперше жанрову типологію транскрипцій, відповідно до класифікації С. Шипа, запропонував С. Костогриз (2017) та виокремив *редакцію* як метод роботи з оригіналом, який не передбачає втручання в текст [27, с. 67]. Серед подібних прикладів дослідник наводить композицію Дж. Тартіні–Ф. Крейсlera (Варіації на тему гавоту А. Кореллі), яка зроблена для балалайки та фортепіано Ю. Алексиком. До перекладення С. Костогриз відносить фортепіанну Сонату *C-dur* №43 Й. Гайдна, яка опрацьована В. Ілляшевичем та Р. Гіндіним для балалайки та фортепіано, що пояснюється змінами у мелодичних пластах оригіналу та насиченням балалайкової партії гармонійними голосами. В якості обробки народної пісні С. Костогризом була розглянута «Упустила кільце» для балалайки та фортепіано В. Паніна, яка транспонована у *fis-moll* та представлена у вигляді гармонізації фольклорного матеріалу, використанням фрігійського ладу та підголоскової поліфонії [там само, с. 69–71].

Прикладом вільної транскрипції (вільна обробка за М. Паршиним [47, с. 132] є скрипкова «Фолія» А. Кореллі–Ф. Крейсlera у версії для балалайки та фортепіано Ш. Амірова. Автор адаптації насичує балалайкову партію гармонічними звуками та динамічними нюансами. Змінам піддається і

фортепіанна партія, яка ускладняється елементами поліфонічної тканини. Фактура композиції ущільнюється за рахунок викладення мелодії акордами, що лишає варіації ефекту «мерехтіння», який присутній в оригіналі. Ш. Аміров пропонує два варіанти виконання – акордами та фігураціями 64-х, що більше притаманно стилю сучасного виконавства на балалайці. Автор транскрипції зберігає мелізматику оригіналу упродовж всієї композиції та з двох проведень теми, дванадцяти варіацій на неї та каденції максимально точно намагається зберегти мелодику оригіналу. Таким чином, не дивлячись на прагнення транскриптора максимально точно передати скрипкову партію балалайкова специфіка зумовлює звернення до вільної транскрипції.

Ще одним зразком вільної транскрипції є танго А. П'яцолі для бандонеону «*L'évasion*» у версії для балалайки та фортепіано. Автор перекладення доручає вступ партії фортепіано з подальшим підключенням теми у солюючої балалайки. Взаємодія балалайково-фортепіанного дуету виявляється не тільки на ансамблевому рівні, але і функціональному. Так, балалайка виконує як солюючу функцію, так і акомпануючу, що бере начало ще з перших практик оркестрового музикування.

Прикладом строгої транскрипції є адаптація композиції для чотириструнної домри та фортепіано «Ша, штіл» А. Бизова для балалайки та фортепіано А. Горбачьова. Автор перекладення зіставляє домрові та балалайкові штрихи для максимально точної передачі оригіналу. М'якість балалайкового звучання, яка є одною з найбільш відмінних рис у звуці між домрою та балалайкою, прибирається за рахунок авторських ремарок *staccato*. Зберігається октавне викладення мелодії у високому регістрі другої та третьої октав, що вдається зберігати на сучасній конструкції інструменту. Акордова техніка чотириструнної домри адаптується до балалайкової із збереженням мелодичної та гармонічної основи [48]. Вільне володіння інструментом та високий рівень виконавської майстерності дозволяють А. Горбачьову виконувати фігурації у високому регістрі третьої октави та переносити їх октавою вище при нестачі балалайкового діапазону у низькому регістрі.

Ще одним перекладення домрової музики є транскрипційна праця Є. Булгакова (2016), що зумовлено розширенням репертуару балалаєчників. Тональність, ритмічний малюнок та гармонічна основа всіх композицій були збережені відповідно до оригіналу. Так, у «Тараторці» змінам піддається теситура мелодії – в крайніх частинах вона підвищена на октаву вище, а у центральній – навпаки, що зумовлено використанням відкритої струни (домрова e^2 стає балалайковою e^1).

Максимально точно Є. Булгаков наслідує оригіналу в «Пісні» (II ч. Концерту №1 *d-moll*), в якій чотириголосну акордову техніку адаптує до триголосної. Автор перекладення насичує композицію балалайковими прийомами, серед яких слід назвати *pizzicato* великими пальцем правої руки, тремоло на одній струні, тремоло на трьох струнах, *vibrato* лівої руки, тремоло-*vibrato* та флажолети, що додає «Пісні» нової художньої виразності. Нове звукове втілення отримує «Цілеспрямованість» для домри соло, яка у балалайковому варіанті майже не відрізняється від оригіналу. Перекладеннями є «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу» та «Протяжна» (з диптиху «Протяжна. Весела»).

Вільною транскрипцією у збірці є «Хоровод-заклинання», в якому Б. Міхєєв замінив домрові фігурації 32-х на балалайкові 16-ті. Одноголосся присутня тільки у першому експонуванні теми та у подальшому композиція представлена насиченою балалайковою фактурою. Окрім цього твору значні відмінності з оригіналом присутні і у «Веселій», що відбилось на рівні ритмічних (квартолі → тріолі, шістнадцяті → восьмі), мелодичних та теситурних змін.

Прикладом виконавської редакції є Концерт №1 для балалайки та симфонічного оркестру К. Мяскова. Аналізуючи версії В. Ілляшевича та А. Горбачьова слід зазначити на відмінності у прийомах гри та аплікатурі. Так, останній замінив «ковзання» та одинарне *pizzicato* на гітарний прийом, що зумовлено осучасненням та адаптацією Концерту під московську виконавську школу.

Вже наприкінці XVIII століття серед виконавців на балалайці окрім обробок народних пісень було досить розповсюдженим виконання перекладень зразків класичної музики, що, за думкою А. Пчелінцева [51, с. 54], на сто років випередило реформи В. Андрєєва. На початку XX століття адаптація академічних композицій для балалайки були значно спрощені, що пояснювалось низьким рівнем технічної майстерності, звуженням інтерваліки акордів, використанням адаптованих композицій і для кола любителів та дозволяє нам віднести подібні зразки до вільних транскрипцій.

З 1930-х років виконавство на балалайці перейшло на якісно новий рівень, з'являються виконавські школи, а вільні транскрипції стають строгими або перекладеннями із максимально точним збереженням оригіналу та адаптуванням його до балалайкової специфіки. Обмежений балалайковий діапазон та широкий спектр прийомів зумовили зміни в авторському тексті, яких важко було уникнути, що спонукало виконавців до пошуку нових прийомів, розширення технічних та виразних можливостей інструменту. Балалайка та виконавець адаптувались до нових умов, що відбилось не тільки у жанрово-стильовій палітрі оригінальних композицій, але і розгалуженню прийомів гри⁴.

2.2 Жанрово-стильова палітра оригінальних композицій для балалайки

Різноманіття оригінальних балалайкових композицій спонукало дослідників до жанрово-стильової типології, яка була запропонована С. Костогризом. Дослідник виокремив п'ять компонентів балалайкового репертуару: 1) обробки народних пісень та танців на основі народно-пісенної традиції з використанням діатонічності та варіантності; 2) інструментальні

⁴ Основні (близько 13): щипок великим пальцем, подвійне *pizzicato*, одинарне *pizzicato*, гітарне *pizzicato*, *vibrato*, брязгання, тремоло, тремоло на двох струнах, тремоло на одній струні, тремоло-*vibrato*, підцеп, «ковзання».

Основні колористичні (близько 11): мала дріб, велика дріб, зворотня дріб, велика зворотня дріб, безперервна дріб, натуральні флажолети, штучні флажолети, низхідне *pizzicato* лівої руки, висхідне *pizzicato* лівої руки, *pizzicato* великого пальця лівої руки, *glissando*.

мініатюри, зародження яких у балалайковому репертуарі сприяла західно-європейська музика; 3) одночастинні композиції, які вже вийшли за межі мініатюри (варіація, фантазія, токато, поема); 4) сюїти та програмні цикли; 5) соната та концерт, як найвищі жанри музичного мислення [29, с. 53]. Спираючись на типологію С. Костогриза зробимо огляд жанрово-стильової палітри найбільш показових композицій для балалайки. В оригінальних балалайкових композиціях XX–XXI століття все ще переважають фольклорні витоки. Проте, з обробок народних пісень стали виростати концептуальні жанри. Теми зразків народно-пісенної традиції стають більш розгорнутими, їх елементи у поєднанні з танцювальною музикою виконують різні функції – від тембральної до емоційно-образної та формотворчої.

Велику роль у формування жанру балалайкового концерту зіграв історично перший тричастинний концерт для балалайки з симфонічним оркестром (1929) С. Василенка, кожна частина якого заснована на темах народних пісень. У балалайкових концертах використовуються не тільки народні пісні, композитори все частіше звертаються до старовинних протяжних пісень та причетів, яскравим прикладом чого є Концерт для балалайки з оркестром народних інструментів А. Рєпнікова. Після цього основним напрямом балалайкового репертуару став жанр концерту, який за Є. Шаравіним розвивався у двох напрямках – академічна традиція на основі народно-пісенного тематизму та концерти з використанням сучасної музичної мови [68, с. 12].

У концертах другого напрямку ускладнюються композиторські техніки, з яких переважає полістилістика. Балалайкові концерти продовжують з'являтися і у XXI століття, що притаманно творчості А. Рогальова, Є. Дербенка, А. Тихомірова, О. Осіпової, М. Броннера, В. Бікташева, О. Марчаковського, В. Беляєва, Н. Хондо, О. Циганкова та Є. Подгайца. Композитори створюють концерти для декількох інструментів, як, наприклад, Концерт для домри (балалайки, мандоліни) Є. Подгайца. Композитори продовжують створювати зразки цього жанру на основі народно-пісенної

традиції (О. Циганков, А. Рогальов) з використанням джазової стилістики, прикладом чого є «Етно-ф'южн концертино» О. Циганкова.

Дослідженням українського балалайкового концерту в доробку К. Мяскова займається К. Трикозюк та виокремлює три моделі жанру в творчості композитора – поемна одночастинна та циклічна тричастинна. До першої моделі відноситься Концерт №1 для балалайки та симфонічного оркестру (1977), в якому дослідник акцентує увагу на домінантно-драматургічному типі концерту, в якому розділи «<...> умовно відповідають логіці сонатно-циклічної побудови <...>» [58, с. 64].

Циклічну модель представляють Другий (кінець 1980-х – початок 1990-х рр.) та Третій (1991) концерти для балалайки з симфонічним оркестром, в яких композитор використовує жанрово-стильові цитати фольклорної та масово-побутової музики. Для Другого концерту притаманна багатотемність, використання лейтінтонацій, домінування героїки та звукозображальність, яка виявляється у наслідуванні плескоту води балалайковими *glissandi*. Більш драматично напруженим є Третій концерт, для крайніх частин якого характерне поєднання маршовості та пісенності. Відрізняє останній Концерт розгорнута каденція балалайки, в якій композитор використовує широкий спектр прийомів з явними рисами віртуозності. Зокрема, балалайкові концерти створювались у співпраці композитора та видатних виконавців, яким у подальшому К. Мясков і присвятив всі три твори (№1 та №3 – В. Ілляшевичу, №2 – Ю. Алексику).

Все частіше композиторами створюються подвійні концерти, а тембр балалайки поєднується з альтовою домрою у творчості М. Броннера та С. Слонімського. Новим є Концерт для балалайки, роялю та оркестру народних інструментів, що проявилось у доробку А. Кусякова, Є. Тихомірова, Д. Захарова та В. Беляєва.

Досліджується і жанр балалайкової сюїти, що представлено у доробку Ю. Шишакова, К. Волкова та В. Паніна. Так, циклу Ю. Шишакова «Воронезькі акварелі» (1964) притаманна поступова динамізація частин з

використанням варіаційної форми та індивідуального тематизму кожної частини, що робить їх незалежними одна від іншої. У «Псковській сюїті» (1997) К. Волкова, подібно до попереднього циклу, продовжена лінія неофольклоризму з використанням імпровізаційності та змін метроритмічних структур, що притаманно для народного інструментального музикування. Прикладом барочної сюїти є «Камерна сюїта» для балалайки та фортепіано (1981) В. Паніна. Композитор суміщає старовинні танці з більш сучасними жанрами, що відбилось у наявності «Скерцо», «Капричіо», «Експромту», «Прелюдії», «Токати», «Арієтти», «Гавоту» та «Постлюдії». Зокрема, В. Панін використовує серійну техніку, яка в повній мірі проявила себе у останньому номері [59, с. 14, 16].

Окрім концерту та сюїти дослідниками охоплено і розвиток балалайкової сонати, що входить у поле дослідження А. Усова, який виокремив дві традиції у розвитку цього жанру. Для першої – класико-романтичної – притаманні сонати створені у період 1940–1950-х років. Вони представляють тричастинний або чотиричастинний сонатний цикл для композицій якого притаманна ярко-виражена емоційність, лірико-епічний характер та стилізація під народний тематизм. До іншого типу сонат відносяться вільно трактовані та програмні сонати з використанням жанрових мікстів, що відбилось на рівні композиторських технік (серіалізм, сонорика, алеаторика), використання атональності, зсуву драматургічної функції частин та використанні індивідуалізованої форми у програмних сонатах [там само, с. 17–18].

Композитори звертаються і до моделі барокової сонати («Наслання» В. Плотнікова) та використовують монотематизм та теми-монограми для більш чіткої передачі образів («Соната зими» В. Плотнікова). Жанрові міксти проявились на рівні поєднання сонати з жанром поеми (В. Бешевлі), капричіо (Л. Зайцева) та фантазії (Ю. Стржелінський). Зокрема, композитори у балалайкових сонатах другого напрямку використовують політональність, поліладовість та нетипову для балалайкового виконавства акордику.

На рівні композицій менших по формі спостерігається використання частівок, елементи яких задіяно не тільки у первісному вигляді, але і набувають жанрово-стильових змін, що ми можемо спостерігати у «Святковій музиці» для балалайки, ложок та симфонічного оркестру С. Слонімського. Елементи дзвонності з використанням дзвонних інтонаційно-ритмічних зворотів зустрічаються в «У стародавньому Новгороді» Ю. Клепалова. В творчості цього композитора починають з'являтися композиції і з елементами джазової музики. Так, російська народна пісня «Бариня» у балалайковій версії Ю. Клепалова ускладнюється варіантністю та остинато.

До використання іншого фольклору звертається М. Стецюн та у 2004 році створює розгорнуту одночастинну композицію «З балалайкою по Іспанії». Для твору притаманні гротескність та гумористичність, що відобразилось на тематичному рівні – наслідування іспанської музики через використання інтонаційних зворотів та розлогих акордів, які апелюють до традиції фламенко, чергується з включенням народної пісні «Ах, ви сіни мої, сіни». Використання широкого спектру балалайкових прийомів поєднується з *quasi*-імпровізаційністю, що ще більше посилює віртуозне начало композиції М. Стецюна [29, с. 53].

Показовою є і мініатюра А. Білошицького «Ніч яка місячна» (1986) для балалайки та фортепіано, що є зразком звернення до українського народно-пісенної традиції. Для тематизму композитор взяв лише основне інтонаційне зерно теми як «носій ліричного образу» (вислів С. Костогриза), що зумовило картинність та ліричність композиції. Концертність твору підкреслюється значною кількістю технічних прийомів та віртуозністю. Окрім звичних балалайкових образів в композиції А. Білошицького інструмент відтворює і образ закладений композитором – «образ людини» [28, с. 43].

Найбільш показовими композиціями є ті, які створені композитором-виконавцем добре розуміючим балалайкову специфіку, що притаманне творчості О. Марчаковського. Його доробок складається з композицій різних по складності (для дітей, студентів музичних училищ та консерваторій). Так,

у циклі «Музика для дітей» кожна мініатюра створена по принципу поступового технічного ускладнення з використанням простої та зрозумілої образної сфери для дітей [17, с. 267]. Перлиною композиторської творчості О. Марчаковського є Концерт №2, в якому переважає романтичний стильовий напрям з баладно-епічними образами та віртуозністю.

Поступово у балалайковому репертуарі починає переважати академічний напрям, а ансамблеві склади включають не тільки виключно народні інструменти, але і поєднуються, наприклад, з саксофоном. З другої половини ХХ століття при створенні ансамблевої музики композитори поєднують незвичні тембри, прикладом чого є «Триптих на три російські народні теми» для голосу, балалайки та домри Д. Забавського.

Про розгалуження жанрово-стильових напрямів у сучасній теорії та практиці народно-інструментального виконавства писав С. Костогриз та виокремив три напрями. Перший – фольклорно-аматорський – пов'язаний з зародженням балалайкового виконавства у сольному та колективному амплуа. Академічний напрям пов'язаний з перекладеннями, транскрипціями західно-європейських композицій та появою оригінальних творів. Останній етап є для нас найбільш цікавим, тому що саме в ньому розвивається *естрадний напрям*. Виконавці більш вільно поводять себе на сцені, рясно використовують колористичні ефекти, включають до свого репертуару популярну естрадну музику (шлягери), виступають в різнотембрових ансамблях та використовують фонограми і комп'ютерні технології [29, с. 53].

Звукообраз балалайки змінювався упродовж всього розвитку балалайкового мистецтва. Так, будучи народним інструментом виконавство на ній невід'ємно було пов'язано з виключно народно-пісенним репертуаром. Звернення виконавців до жанрів стародавніх пластів фольклору (частівки, причети) у слуховому відображенні створило фольклористичний (народний) образ балалайки. Із створенням академічних жанрів та задіянням інструменту з іншими, далекими від балалайкового тембру (саксофон, інструменти симфонічного оркестру, голос), фольклористичний образ замінювався новим

– академічним, що відкрило нову сторінку у балалайковому мистецтві. Поступове впровадження у балалайковий репертуар джазових композицій та залучення її у джазові інструментальні ансамблі зумовило появу ще одного амплуа – джазового (естрадного).

Балалайковий репертуар охопив значну кількість жанрів та стилів. Розширення та розгалуження спектру прийомів сприяло різноманіттю тембрової палітри. Сучасне балалайкове мистецтво ХХІ століття знаходиться на піку свого розквіту, балалайка виступає універсальним інструментом, який у руках досвідчених виконавців здатен до відтворення будь-яких образів та композиторських задач.

Висновки до Розділу 2

Дослідниками балалайкового репертуару була розроблена система жанрів (за С. Костогризом), першим етапом у якій є обробка народних пісень та поява транскрипцій. При вивченні балалайкової музики дослідниками був запропонований ряд таких дефініцій як обробка, редакція, перекладення та транскрипції. Так, до обробки у балалайковому репертуарі відносять ту композицію, яка заснована на опрацюванні народної пісні з гармонізацією фольклорного матеріалу. Редакціями прийнято вважати ті композиції, у яких текст оригіналу не зазнав змін. Дещо синонімічними є поняття перекладень та транскрипції, що було представлено у ряді теоретичних робіт (М. Борисенко, Б. Бородін). Для більш зручного аналізу транскрибованого балалайкового репертуару нами було обрана класифікація М. Борисенко, згідно якої транскрипції можуть бути строгими та вільними.

При їх вивченні нами було виявлено, що проблема транскрибування у балалайковій музиці дещо схожа з триструнною домровою, що втілилось на рівні обмеженого діапазону (з e^1), специфікою звуковидобування, штрихів та прийомів (за Т. Смірноюю). При дослідженні перекладень для балалайки з репертуару інших інструментів нами було відзначено, що автори адаптацій у балалайковій партії використовують гармонізацію мелодії, звужену

інтерваліку в акордовій техніці та більш контрастні динамічні нюанси. Проте, все це спостерігається у ранніх транскрипціях.

З кінця XX століття з розвитком рівня виконавської майстерності змінюється і принципи перекладення. Транскриптори (А. Горбачьов, Є. Булгаков) наслідують звучанню оригіналу через використання балалайкових штрихів (більше *staccato* для наслідування домрі), зберігають теситуру оригіналу, що завдячено сучасній конструкції інструменту. Транскрипції існують на рівні з оригінальними композиціями та безперервно створюються упродовж існування балалайкового мистецтва.

Порядку за століття балалайковий репертуар значно розширився, що спонукало дослідників до його типології. В результаті цього виокремилось п'ять етапів його становлення, до якого входить обробка, мініатюра, одночастинні композиції, сюїти та програмні цикли, сонати та концерти (за С. Костогризом). Дослідниками була розглянута значна частина композицій, завдяки чому була розкрита жанрово-стильова палітра оригінальних творів.

Жанр концерту став основним напрямом балалайкового репертуару, а перший його зразок (С. Василенко) відносився до напрямку неофольклоризму. З другої половини XX століття музична мова балалайкових концертів ускладнялась, композитори використовували полістилістику (О. Циганков), а дослідниками було виокремлено його моделі – поєднання одночастинна та циклічна тричастинна (за К. Трикозюком).

При дослідженні жанру сюїти нами відзначено, що вони засновані на різних стильових елементах з використанням виключно фольклорного матеріалу (Ю. Шишаков, К. Волков) та у його поєднанні з бароковими жанрами (В. Панін) у яких використовується серійна техніка (за А. Усовим). Розгалуженою за напрямом стала і балалайкова соната, яка увібрала класико-романтичну традицію (1940–1950-ті рр.) та вільно трактовані, програмні сонати з використанням жанрових мікстів (друга половина XX століття). Саме у зразках другого напрямку широко використовуються композиторські техніки (серіалізм, сонорика, алеаторика), атональність, індивідуалізована форма та

зсув драматургічної функції частин. Жанр балалайкової сонати представлено і необароковим зразком з використанням монотематизму та теми-монограми (В. Плотніков), а жанрові міксти складаються з поєднанням сонати та поеми (В. Бешевлі), капричіо (Л. Зайцева) і фантазії (Ю. Стржелінський) (за А. Усовим).

Тематизм менших по формі композицій складається як на основі фольклорного матеріалу (російські та українські пісні), так і наслідуванні певного стилю (джаз та іспанська музика). Зокрема, композитори прагнуть втілити у балалайковому звучанні різноманітні образи, прикладом чого є образ людини (А. Білошицький) або плескоту води (К. Мясков, Концерт №1). Найцінніший вклад у збагачення репертуару вносять композитори-балалаєчники прикладом чого є постать О. Марчаковського. Тембр балалайки поступово задіюється у різнотембрових інструментальних складах, що свідчить про унікальні темброві та віртуозні можливості цього інструменту.

Упродовж розвитку балалайкового мистецтва склались декілька образів інструменту, серед яких народний, академічний та естрадний. Зокрема, балалайка здатна втілювати і образи, закладені композиторами у творах, що свідчить про її універсальні якості. Дослідниками були запропоновані і жанрово-стильові напрями, до яких входить фольклорно-аматорський, академічний та естрадний (за С. Костогризом). Останній і є полем нашого дослідження.

РОЗДІЛ 3

СВІТОГЛЯДНІ ІНТЕНЦІЇ У БАЛАЛАЄЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

ОЛЕКСІЯ АРХІПОВСЬКОГО

У своїх композиціях О. Архіповський до традиційних балалайкових прийомів додав і прийоми з арсеналу інших інструментів, що віддзеркалилось в ударно-шумовому комплексі. Проте, якщо вживання нетрадиційних прийомів для балалайки вже зустрічалось у оригінальних композиціях, то задіяння гітарної педалі це те, що показово тільки для творчості О. Архіповського та у подальшому було перейнято іншими композиторами-балалаєчниками.

Звукові ефекти на гітарній педалі додають барв та здатні кардинально змінити звук балалайки й тим самим наближуючи його до звучання електрогітари. В аналізованих нами композиціях використовуються реверберація, *delay* та ефект «відлуння». При реверберації звук подовжується, стає глибшим та створює ефект виконання немов у концертній залі або холі. *Delay* імітує затихаючі повтори звуку (схоже на «відлуння»), у той час як ефект «відлуння» представлений у вигляді багаторазових повторів звуку та більш тривалої його затримки. Поєднання цих ефектів із широким спектром балалайкових прийомів створюють естрадний образ балалайки, який набуває популярності в останні десятиріччя.

Нотний запис композицій О. Архіповського майже відсутній тому, що всі його твори – це імпровізації. Тому досить важко кількісно визначити доробок балалаєчника. Ми знаходили декілька різних записів проаналізованих нами композицій та обрали ті, які відповідають нотному матеріалу присутньому у нашому розпорядженні.

3.1 «Попелюшка», «Маленька річ» та «Дорога додому»: темброві пошуки

Серед проаналізованих нами композицій О. Архіповського «Попелюшка» є найбільш «тонкою» та витонченою. Такий звуковий образ

зумовлений використанням композитором-балалаєчником тембрового різноманіття інструмента та звукових ефектів «відлуння» та «реверберації». За композицією «Попелюшка» для балалайки соло являє строгі однотемні варіації, в яких можемо простежити тричастинну будову (Приклад 1).

Композиція починається невеликим вступом (*piano*, тт. 1–5) на основі інтонацій теми, які переходять у ефект звучання скрипкового *pizzicato* (*pizzicato violino*), що у О. Архиповського відзначено як «приглушуючи біля підставки» (тт. 4–5). Тема (*a, mezzo piano*, тт. 6–13) представлена у вигляді хвилеподібного руху мелодії в якому композитор-балалаєчник вводить флажолети, які і створюють образ Попелюшки. Ключова ідея першої варіації (*a¹*, тт. 14–25) полягає у відтворенні ефекту звучання двох інструментів, а точніше – їх почерговій грі, що досягається через чергування флажолет та *pizzicato*. Якщо в темі «ефект Попелюшки» досягається за рахунок використання флажолетів як колористичного ефекту, то тепер О. Архиповський доручає цій техніці проведення мелодії. Звичайне *pizzicato* стає лише гармонічним заповненням, ритмічний малюнок теми стирається та флажолет поступово витісняє щипок.

Розвиваюча середина починається з другої варіації (*a²*, тт. 26–60) в якій окрім прийомів з попередніх проведень теми використовується і скрипкове *pizzicato*, яке знаходиться у центрі варіації (тт. 30–48). Якщо у вступу цей прийом звучав як нове темброве забарвлення, то тепер у поєднанні з флажолетами притлумлені тони наслідують ледь чутним крокам, ніби зображують танець на пуантах. Трелі (тт. 31, 33, 35 тощо) створюють враження мікрохроматики, чому сприяє і електронне посилення. Поступово флажолети поступаються *pizzicato* з пануванням яких казковий образ «Попелюшки» немов розчиняється. Третя варіація (*a³, mezzo piano*, тт. 61–80) контрастує різкою зміною тембру. Техніка флажолетів становиться панівною, відбувається переакцентування – мелодія звучить тільки на першу та останню тони квартолей (тт. 69, 71 тощо). Спостерігається затактова побудова мелодії, вводяться альтеровані тони, але з пануванням основної тональності *e-moll*.

Четверта варіація (a^4 , *mezzo piano*, тт. 81–91) знаменує початок репризи. Мелодія теми поступово кристалізується на нагадує своє перше експонування. Тематизм п'ятої варіації (a^5 , *mezzo piano*, тт. 92–104) взято з першого проведення теми (тт. 92–98 = тт. 6–12), у той час як для подальшого розвитку композиції О. Архіповським обрано матеріал із попередньої варіації (тт. 99–102 = тт. 88–91). Завершується «Попелюшка» скрипковим *pizzicato* (тт. 103–104), що корелює із вступом та є своєрідною аркою твору.

Тяжіння до імпровізаційності ми можемо спостерігати у «**Маленькій речі**» для балалайки соло, яка за композицією являє однотемні строгі варіації (Приклад 2). Ефект імпровізації досягається за рахунок змінного ритму, переакцентування та стирання меж між варіаціями. Таким чином, створюється враження безперервної мелодії, яка поступово розчиняється на *diminuendo*. Саме у «Маленької речі» найбільш показово звучить *delay*, завдяки чому чується нашарування додаткових нот.

Невеликий вступ (тт. 1–3) складається з інтервалу октави, що схоже на налаштування звуку чи перевірку мікрофону. Можемо навіть припустити, що О. Архіповський навмисно написав саме такий вступ щоб мати можливість відкоригувати звук на сцені. Тема (a , *piano*, тт. 4–11) починається з хвилеподібних фігурацій, а виконання їх закінчення флажолетами нагадує логіку побудови мелодії у вже розглянутій нами «Попелюшці». В темі виокремлюється низхідне *glissando* (т. 9), яке контрастує тихій та тендітній мелодії різким сповзанням тонів. Власне мелодія теми кристалізується наприкінці її експонування (тт. 10–11) та представлена низхідною секвенцією (Приклад 3), яка і буде варіюватись у наступних фазах композиції.

Перша варіація (a^1 , тт. 12–21) починається з низхідної секвенції від III ступеня. Основним прийомом виступає *pizzicato*, у той час як флажолети вживаються більше для колористичного ефекту, а не як повноцінний прийом. Друга варіація (a^2 , *mezzo piano*, тт. 22–40) відзначена новим ритмічним угрупованням (32-гі). З середини даної фази спостерігається зміна хвилеподібного акомпанементу на висхідні фігурації, що при прослуховуванні

авторського виконання [4] відзначено і динамічним посиленням. У третій варіації (a^3 , тт. 41–59) мелодична лінія збільшується, а супроводу надається панівна роль. Проте, це відбувається лише на початку варіації. Панівна роль надається самотнім тонам, мелодичним вершинам, які виокремлюються на фоні загальних форм руху. Четверта варіація (a^4 , *forte*, тт. 60–71) вносить динамічний та емоційний контраст, а основні тони мелодії звучать більш щільно.

Все це підводить до кульмінаційної фази композиції – п'ятої варіації (a^5 , тт. 72–92). Тут важлива роль віддається авторському виконанню. Динамічні нюанси не відзначені у нотному тексті в повній мірі, О. Архиповський додає багато тонкощів у процесі народженні імпровізації. В якості подібного прикладу можемо привести динаміку, градації якої сягають від *pianissimo* до *fortissimo* та використання *vibrato* лівої руки (тт. 82–84 тощо). Окрім цього, увагу привертають і низхідні *glissando* (тт. 86–87) та *legato* (т. 88), які додають додаткове темброве забарвлення. Слід відзначити структуру п'ятої варіації, яка віддзеркалилась у двочастинності. Так, перша фаза (тт. 72–79) складається з переваги мелодії, яка звучить у різній теситурі, у той час як друга фаза (тт. 80–92) є зоною різкого емоційного спаду. Завершальна варіація (a^6 , тт. 93–108) контрастує теситурно та тембрально, чому сприяють флажолети, а на завершенні композитор-балалаєчник вводить повторювальну висхідну мелодію, що продовжується до повного згасання звуку.

Якщо «Попелюшка» та «Маленька річ» демонстрували підхід О. Архиповського до більш стислих форм (невеликі та незначно контрастні варіації) та прийомів, то «Дорога додому» для балалайки соло це п'єса з використанням широкого спектру ударно-шумових прийомів та театралізації. Композиції притаманний нешвидкий темп (*Allegro*, $\text{♩} = 115$), а основною тривалістю виступають восьми. Проте, при ефекті одноразового *delay* звучить враження повторення кожного звуку, немов би виконавець грає шістнадцятими. Так, при появі власне шістнадцятих тривалості ніби

зменшуються (32-гі), що додає віртуозності та більшої технічності композиції та знаходить відгук серед аудиторії.

За композицією «Дорога додому» являє однотемні варіації, які організовані у складну тричастинну форму (Приклад 4). Композиція починається вступом (тт. 1–4) у якому виконавець через удар по підставці та притиснутим струнам імітує наближення потяга. Тема (*a*, *mezzo piano*, тт. 5–22) починається з удару по відкритій першій струні (e^1), а розвиток мелодії відбувається з появою низхідного *legato* (т. 9), короткі вкраплення шістнадцятих кількісно розростаються та завдяки ефекту *delay* заповнюють собою звуковий простір (тт. 13–14, 17–18 тощо). О. Архиповський викладає теми двічі (тт. 5–22 = тт. 23–38) й тим самим створюється враження безперервного руху потяга. Така логіка викладення матеріалу була задіяна композитором-балалаєчником у попередній композиції, яка апелювала до імпровізаційності. Але тут основна ідея набагато глибше – ілюзія постійного руху потяга.

Перша варіація (a^1 , *forte* → *diminuendo*, тт. 39–75) знаменує початок розвиваючої середини. Її начало апелює до початку теми з подальшим коливанням мелодії на II та VII ступенях (*mezzo piano*, тт. 41–42). Далі, на цей гармонічний фон нашаровується мелодичний голос (*piano*, т. 43) з подальшим його урізноманітненням флажолетами (з т. 47). О. Архиповський тонально відтінює мелодію (*g-moll*, тт. 55–67) та знову повертає основну тональність мініатюри (*e-moll*, *diminuendo*, т. 68). Динамічним контрастом починається друга варіація (a^2 , *piano*, тт. 76–102), а логіка побудови тематизму відсилає до начала попередньої фази розвитку. Довге *crescendo* від *piano* до *forte* (тт. 76–91) створює емоційне нагнітання, яке розв’язується у предкульмінаційну фазу (т. 92–102) для якої притаманні форшлаги (тт. 92–97), висхідні фігурації з поступовим посиленням звуку (*crescendo*, тт. 98–100) та акордова техніка (*fortissimo*, тт. 101–102).

Все це приводить до власне кульмінаційної третьої варіації (a^3 , тт. 103–122) тематизм якої частково відповідає попередній фазі композиції.

О. Архіповський вводить раптове *piano* (*subito piano*, т. 111) динаміка яких поступово розростається та знаходить вихід у висхідних восьмих (тт. 118–120) та акордах (*forte fortissimo*, тт. 121–122), де останнє наслідуює стуку коліс потяга, який ніби зупиняється при появі пауз.

В якості репризи виступає скорочене проведення теми (*a*, тт. 123–140), а кода (тт. 141–150) заснована на монтажу матеріалу з попередніх фаз композиції, до яких входить експонування теми (тт. 141–144 = тт. 5–8), начало другої варіації (тт. 145–148 = тт. 76–79) та перші такти вступу (тт. 149–150 = тт. 1–2). Проте, виконання останніх авторських ремарок (стук по підставці та притиснутим струнам, тт. 149–150) не знаменує закінчення композиції. Тут треба віддати роль візуальному ефекту та театралізації, які не відзначені у нотному тексті, але є при авторському виконанні. Так, звучання ударів повинно розчинитись на максимально тихому динамічному нюансі, після чого балалаєчник повинен помахати рукою дивлячись вперед, що символізує віддалення потягу.

Флажолети, низхідне *legato*, скрипкове *pizzicato* (*pizzicato violino*), стук по відкритій першій струні – всі ці прийоми, які було задіяно у «Попелюшці», «Маленькій речі» та «Дорозі додому», вже використано у натуральному акустичному звучанні балалайки ще у ХХ столітті. У тембрових пошуках О. Архіповський звертається до досвіду електрогітари та використовує звукові посилювачі та ефекти, які і трансформують вже звичні тембри балалайки. Все це на момент появи композицій (початок ХХІ століття) було новим та новітнім. Мініатюри О. Архіповського поступово розростались, темброві барви були опановані, а новим етапом у його творчості стала театралізація.

3.2 «Бариня»: трансформація балалайкового народно-інструментального естетизму

Найбільш показовою для творчості О. Архіповського є композиція «Бариня», яка з одного боку – створена під враженням іншого твору («Бариня» Ю. Шишакова), а з іншого – є унікальним явищем у балалайковому

репертуарі. Тільки у межах «Барині» О. Архіповський використовує однойменну народну російську пісню, цитату «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова та народної пісні «Камаринська», ритми босанови, елементи джазу, суміш традиційних і нетипових для балалайки прийомів та елементи театралізації. «Бариня» написана у дусі досить розгорнутих (409 тт.) вільних двотемних варіацій (Приклад 5). Не останнє місце займає і балалайкове першоджерело, елементи якого чітко простежуються у композиції (Приклад 6–7).

«Бариня» починається коротким вступом (Спокійно, *mezzo piano*, тт. 1–4) з поступовим *crescendo* та зменшенні тривалостей. Тема (*a*, *Задорно*, з розгойдуванням, *forte*, тт. 5–12) починається з темпового розгойдування у неспішному темпі ($\text{♩}=30$), в якому автор використовує акордове викладення та *pizzicato* лівої руки. В першій варіації (*a*¹, *Граючись*, $\text{♩}=70$, тт. 13–20) тема варіюється за рахунок її викладення акордами на слабкі долі з поступовим прискоренням темпу (*accelerando*, т. 15). Друга варіація (*a*², *Живо*, *subito piano*, тт. 21–37) заснована на акордовій техніці на основі кварт-терцієвих інтонацій з використанням гри на напівзакритих струнах, що наслідуює гри на ударних інструментах та є першим прийомом з комплексу *ударно-шумових*.

Тему в третій варіації (*a*³, *Presto*, $\text{♩}=176$, *mezzo forte*, тт. 48–81) продовжено викладом акордами із ритмічною зміною мелодичної вершини, що у подальшому переходить до низхідної хроматичної фігурації (тт. 44–45), інтонаційне зерно якої бере начало з балалайкового оригіналу (Приклад 7) та у подальшому варіюється у новому ритмічному малюнку. О. Архіповський використовує новий прийом – поступове переміщення дробу пальців правої руки від підставки до верхнього поріжку (*subito piano*, тт. 58–65), що у поєднанні з реверберацією надає цьому фрагменту нового тембрового забарвлення, переважно – металевого з елементами *мікрохроматики*, що добре чути при авторському виконанні [7]. У подальшому повертається акордове викладення теми на слабкі долі, що корелює з началом варіації

(тт. 38–43 $\approx$ тт. 70–77). Завершується третя варіація низхідною фігурацією (*mezzo forte*, тт. 78–81) на основі секвенції, яка переходить до наступного етапу розвитку.

Четверта варіація (a^4 , тт. 82–93) складається з двоголосного викладення теми з використанням *pizzicato* пальців лівої руки. З поєднання дробу та *pizzicato* пальців лівої руки починається п'ята варіація (a^5 , *mezzo piano*, тт. 94–141) у якій використовується новий прийом – дріб по панциру (тт. 118–121), яка чергується з ударами по напівзакритих струнах та *pizzicato* лівої руки. О. Архиповський використовує і новий ритмічний малюнок у композиції – вводить тріолі з використанням *pizzicato* (тт. 126–129), яке переходить у чергування дробу з *pizzicato* (*mezzo piano*, тт. 130–141).

В шостій варіації (a^6 , *sforzando piano*, тт. 142–198) композитор-балалаєчник використовує і гітарне *pizzicato* з форшлагами на *glissando* (т. 149 тощо), що, подібно до нового прийому в третій варіації, порушує хроматичний стрій. Зосередившись на остинатному тоні « h^2 » О. Архиповський вводить низхідні фігурації шістнадцятими (*mezzo piano*, тт. 153–167), які переходять до першої позиції. Після цього автор вводить цитату «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова, що націлено на відтворення образу джмеля. О. Архиповський безперервним чергуванням секундних інтонацій пальців лівої руки продовжує наслідування комахи (тт. 172–177), що підкріплюється і театралізацією – виконавець повинен водночас грати та «шукати» у повітрі джмеля. Завершується дана фаза фігураціями на основі загальних форм руху.

Новим етапом розвитку «Барині» є поява нової теми (b , *mezzo piano*, ♩ =90, тт. 199–211) – народної пісні «Камаринська», яка у О. Архиповського представлена у тріольному ритмі, що корелює з балалайковим першоджерелом «Барині» Ю. Шишакова (Приклад 6). Композитор-балалаєчник задіє елементи театралізації і тут. Так, при першому проведенні теми (тт. 199–207) О. Архиповський пальцями лівої руки притискає один звук при традиційній постановці, а інший – перекидає ліву руку через гриф. При другому проведенні теми «Камаринської» (*mezzo piano*, тт. 208–211) темп

прискорюється і використовується прийом гітарного *pizzicato*, а у лівій руці до закінчення теми залишається перекидання лівої руки.

Тема «Барині» повертається в сьомій варіації (a^7 , *Жартівливо, вакханально*, $\text{♩}=180$, *mezzo forte*, тт. 212–261) та урізноманітнена тембрально. Починаючись з низхідного хроматичного *glissando* вона знаходить продовження у *pizzicato* лівої руки з поєднанням дробу в правій. Центральною фазою (тт. 234–253) варіації є викладення мелодії тільки прийомом *pizzicato* лівої руки з підключенням дробу, удару по деці та стуком ногою об підлогу. Подібне дійство створює не тільки унікальне темброве поєднання, але і візуально звертає увагу. *Наслідування барабану* (тт. 254–257) відбувається через стук по будь-якій частині інструменту.

Нова образна сфера постає у восьмій варіації (a^8 , *Загадково, sforzando piano*, тт. 262–301). Авторська ремарка «загадково» досягається через динамічні нюанси, прийоми та заліговані ноти. Саме у восьмій варіації театралізація досягає своєї вершини – виконавець виконує фігурації тримаючи балалайку на рівні голови (декою до глядачів) та заводячи її за голову ($\text{♩}=120$, тт. 274–293) з поступовим поверненням інструменту до його традиційного положення при виконанні (тт. 294–301). Стильовий напрям з неофольклорного до джазового переходить у дев'ятій варіації (a^9 , *З драйвом*, $\text{♩}=130$, *mezzo forte*, тт. 302–327). Мелодія теми вбирає і ритми босанови з використанням *pizzicato* лівої руки. Постійні *glissandi* (з т. 314) порушують хроматичну структуру та переходять до наступного етапу розвитку.

У різних ритмоформулах представлена десята варіація (a^{10} , тт. 328–384). Так, починаючи від розміреної мелодії, ритмічна структура дробиться (тріолі з т. 336) та переходить у остинатне викладення мелодії (т. 340). Акордовою технікою, грою на напівпритиснутих струнах та мелодією на змінні долі О. Архіповський наслідує балалайковим награшам (авторська ремарка «весело», т. 358), які у подальшому переходять до імітації скрипкового *pizzicato*, що автором досягається за рахунок приглушеної гри у підставки

(*sforzando piano*, тт. 368–373). Варіація завершується мелодією у вигляді акордового викладення (тт. 378–381) та висхідними акордами на слабкі долі (тт. 382–384), які переходять у фінальну фазу композиції.

Остання варіація (a^{11} , $\text{♩}=144$, тт. 385–409) виконується у максимально швидкому темпі для досягнення більшого ефекту віртуозності. О. Архиповський задіє акордову техніку, різноманітні прийоми (гра на напівпритиснутих струнах, *glissandi*) та рясні авторські ремарки, які допомагають відтворити його задум (авторські ремарки «Збігаючи», «Дуже уповільнюючи, зупиняючись», «Святково!»). Наприкінці твору композитор-балалаєчник створює ефект важкості виконання, що досягнуто уповільненням висхідного пасажу, яке при тривалостях «чверть» (т. 406) виконується майже у темпі *Adagio*. Завершується композиція акордом з мажорного тризвуку (*A-dur, fortissimo*, тт. 407–408) та наслідуванням барабанного дробу (тт. 407–408).

Висновки до Розділу 3

Прагнення виконавців урізноманітнити звучання балалайки та розширити її технічні можливості спонукало їх звернутись до досвіду інших інструментів, зокрема – електрогітари. Саме задіяння гітарної педалі відрізняє сольні балалайкові композиції О. Архиповського. Так, створюючи ефект більш глибокого та матового звучання (реверберація), використовуючи затихаючі повтори звуку (*delay*) та ефект його багаторазового повтору («відлуння») композитор-балалаєчник створив унікальні композиції, які задали новий вектор в оригінальному репертуарі.

Більшість композицій О. Архиповського це мініатюри, прикладом чого є «Попелюшка», яка висуває досить високі вимоги до виконавця. В першу чергу – це пластичність. Ударну природу інструменту зм'якшує електрична педалізація. Навіть при виконанні композиції на суто акустичному інструменті з дотриманням максимального з'єднання звуків, не можливо передати основну ідею композиції, яку і забезпечує електронне посилення – шляхом максимальною педалізація та продовження тонів відтворити образ

Попелюшки, яка не тільки танцює (техніка флажолетів та *pizzicato*), але і ходить (імітація ходьби на пуантах, *pizzicato violino*). Структура композиції вказує і на метод монтажу, який застосовано у останній варіації (a^5).

Відсутність контрастних варіацій ми можемо спостерігати у «Маленькій речі», хоча ми і виокремили окремі елементи, які відзначають ту чи іншу варіацію. Фази композиції плавно переходять одна до іншої й тим самим створюють враження безперервності звучання. Виокремлюється тільки п'ята варіація (a^5) в якій ми відзначили дві фази – кульмінаційна (тт. 72–79) та зона емоційного спаду (тт. 80–92). Саме у «Маленькій речі» велике значення має авторська інтерпретація композиції. Тут важливо орієнтуватись на виконання О. Архіповського в якому він віддзеркалив тонкощі (*vibrato* лівої руки, динамічні градації), які не знайшли відображення у нотному тексті.

Глибші образні та звукові асоціації ми спостерігаємо у «Дорозі додому». О. Архіповський створює тематичні арки, які скріплюють та об'єднують тканину композиції. Включення ударно-шумового ефекту наслідуює стуку коліс потяга. На себе привертає увагу і візуальна сторона композиції, яка націлена на створення враження віддалення потяга через жести. У структурі композиції О. Архіповський використовує монтаж як одним з методів роботи з музичним текстом, що вже було задіяно ним у «Попелюшці».

Найбільш показовою є «Бариня» в якій композитор-балалаєчник задіяє типові та нетипові для балалайки прийоми. Так, до типових прийомів відноситься тремоло, дріб, одинарне *pizzicato*, гітарне *pizzicato*, *glissando*, *pizzicato* лівої руки та гра на напівпритиснутих струнах. До нетипових можемо віднести комплекс ударно-шумових, який створює певні темброві асоціації. Так, поступове переміщення дробу пальців правої руки від підставки до верхнього поріжку (a^3 , тт. 58–65) наслідуює металевому звучанню з порушенням хроматики; дріб по панциру (a^5 , тт. 118–120), деці (a^7) або відображення будь-якого стуку (a^7 , т. 246, 250, 254–257) наслідують ударним інструментам; стук ногою об підлогу (a^7 , т. 238) також покликано

урізноманітнити шумові ефекти; приглушена гра у підставки (a^{10} , тт. 368–373) виконується для імітації скрипкового *pizzicato*.

Подібні прийоми візуально привертаються на себе увагу, чому сприяє і акторська гра автора. Окрім тематичного зв'язку з «Баринею» Ю. Шишакова у композиції О. Архиповського присутні цитата з «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова та вводиться тема «Камаринської». Не останнє місце займає звукозображальність, яка проявляється на рівні наслідування образу джмеля та ударно-шумових інструментів (наприклад барабану). Порущується і хроматична структура через введення балалайкових *glissandi*, які покликані звернутись до сфери мікрохроматики.

На перше місце композитор-балалаєчник ставить ефектне візуальне дійство. Частина його композицій («Попелюшка», «Маленька річ») заснована на створенні медитативного стану через використання імпровізаційності, ефекту безперервного звучання музики, а частина («Дорога додому», «Бариня») – націлена на задіяння ударно-шумових прийомів, використання цитат, наслідування різним звукам, зокрема – транспортного засобу, музичним інструментам та живим істотам. Все це розширює звичний балалайковий репертуар більшість якого складається з композицій, які наслідують частівкам, награшам та засновані на зразках народно-пісенної традиції.

Темброві пошуки, які почались з поєднання звичних колористичних прийомів із мікрофонним посиленням та використанням різних електричних звукових ефектів поступово знаходять відображення у різноманітних шумах. Все це переходить до нового етапу у композиторсько-виконавській діяльності – візуальне привернення уваги та театралізований підхід до виконання.

О. Архиповський поєднує різні стилі, напрями, виконавські прийоми, а кожна його композиція є своєрідним сплавом або сумішшю різноманітних образів. Так у межах своїх композицій О. Архиповський суміщає елементи джазу, фольклорних витоків, босанови, імпровізує, звертається до досвіду електричних інструментів (гітарна педаль) та театралізації.

ВИСНОВКИ

Простеживши еволюцію балалайкового мистецтва, зокрема еволюцію рівня виконавської майстерності та збагачення балалайкового репертуару ми прийшли таких висновків, що завдяки співпраці В. Андрєєва та Ф. Пасєрбського п'ятиладовий інструмент став хроматичним, що знаменувало стрімкий розвиток виконавських можливостей. Із створенням сімейства балалайок, подібно до мандолінного, активного розвитку набуло колективне музикування та звучання балалайки у колективній грі, що знайшло позитивні відгуки у ряду визнаних композиторів (П. Чайковський, К. Сен-Санс, Б. Годар тощо). Поступово розширюючи інструментальний склад різними тембрами (домра, духові інструменти та ударні) оркестр під керівництвом В. Андрєєва мав велику популярність у різних країнах світу, гастролював та виконував перші оригінальні композиції поряд із народними піснями, награвками та частівками. Поступово зростав і рівень володіння інструментом, а також майстерність опрацювання фольклору, що віддзеркалилось на розширенні спектру виконавських прийомів та сприяло створенню невеликих варіацій на теми народних пісень зі складними ритмічними угрупованнями. В результаті репертуар на основі зразків народно-пісенної традиції поступово поповнювався транскрипціями класичної музики, а з середини XX століття у творах для народного оркестру балалайці вже доручалася солююча функція. Важливим етапом у розвитку балалайкового мистецтва було відкриття музичних фабрик у двадцятих роках XX століття.

Період академізації балалайкового мистецтва розпочався паралельно з формуванням професійної освіти до появи якої вже активно створювались методичні напрацювання у вигляді «Шкіл гри». Поступово стали виникати перші виконавські школи (київська, харківська, уральська, московська, петербурзька) та конкурси, які ставили високі вимоги до підбору репертуару. Виникнення фестивалів зумовило дещо переглянути звичні погляди на

манеру виконавства. Змагальність, прагнення до театралізації та різноманітні локації стали ключовими елементами подібних фестивалів. Окрім цього, вагомий внесок для розвитку балалайкового мистецтва зіграли майстеркласи, участь виконавців у музичних шоу на телебаченні. У формуванні балалайкового репертуару важливе місце мали обробки, у яких народна пісня зазвичай перегармонізовувалась. При перекладенні композицій з репертуару інших інструментів текст оригіналу переважно не підлягав значним змінам, у той час як транскрипції являли значну зміну оригіналу. При транскрибуванні значних змін набували діапазон, специфіка звуковидобування, спектр штрихів, прийомів та інтерваліка при виконанні акордової техніки, що пов'язано з технічними можливостями балалайки. У ХХІ столітті балалайковий репертуар набув новаторських рис: розширився балалайковий діапазон, а з високим рівнем виконавської майстерності змінився і підхід до транскрибування – текст оригіналу змінювався тільки при нестачі діапазону у низькому регістрі. Репертуар сучасних виконавців також включає обробку, мініатюру, одночастинні композиції, сюїти, програмні цикли, сонати та концерти. Проте все, що було типовим для адаптацій кінця ХХ століття кардинально змінилося у творчості Олексія Архиповського.

Дослідники балалайкового мистецтва у ХХІ столітті визначають такі напрями у виконавській практиці як народний, академічний та естрадний (за С. Костогризом). Останній є основною тенденцією у балалайковій музиці останнього десятиріччя, а також він є панівним у композиціях О. Архиповського. Композитор та виконавець пропагує естрадний образ балалайки та створює виключно сольні композиції. Проаналізувавши найбільш показові композиції О. Архиповського ми виокремили декілька рис, які притаманні значній кількості балалайкових композицій, до яких відносяться монотематизм (окрім «Барині») та звернення до варіаційності («Маленька річ», «Бариня»), яка організовується у тричастинність («Попелюшка», «Дорога додому»); задіяння мікрохроматики (низхідне *glissando* у «Попелюшці» та «Барині», *vibrato* лівої руки у «Маленькій річ»);

використання прийомів націлених на темброве забарвлення (флажолети, низхідне legato, pizzicato violino). Твори композитора значно виокремлюються на фоні композицій для балалайки інших авторів, їх вирізняє програмність, яка існує на рівні наслідування образам (Попелюшка, потяг, стук коліс, джміль, ударні інструменти), використання прийомів запозичених з арсеналу інших інструментів, що сприяє урізноманітненню ударно-шумових ефектів (дріб по різних частинах інструменту, стук ногою об підлогу або відтворення будь-яких шумів); театралізація – через використання прийомів, які візуально привертають на себе увагу (прощання з поїздом у «Дорозі додому», спроба зловити джмеля у «Барині», привертання увагу публіки до авторських засобів звуковидобування); залучення гітарної педалі із використанням звукових ефектів (реверберація, delay та «відлуння») та інших.

Акустичний інструмент у творчості Архіповського став електронним, що змінило не тільки природу акустичного середовища, але і поміняло естетику та філософію музичного сприйняття у балалайковому мистецтві. Цьому сприяло не тільки використання усього арсеналу високоякісного сучасного звукоакустичного устаткування таких як мікрофон, підсилювач, динамік, але і електричне посилення та обробка звуку та використання гітарної педалі і інших пристроїв. Такі звукові ефекти як реверберація, delay та «відлуння» додають барв, змінюють звук та наближують звучання акустичного інструменту не втрачаючи м'який тембр балалайки. Таким прикладом є «Попелюшка» у якій композитор-балалаєчник втілює два стани (дійства) – це танець або тендітні рухи, через задіяння флажолетів, та наслідування ходьби на пуантах через використання pizzicato violino. Безперервність мелодії демонструє «Маленька річ» у якій не стільки різноманітно розвивається тематизм, скільки важливу роль відіграють динамічні тонкощі та «крихка» динаміка, які і понурюють у медитативний стан композиції. На цьому фоні виокремлюється композиція «Дорога додому» в якій звукозображується потяг, стук коліс та відтворюється «сцена

прощання» на вокзалі. Серед проаналізованих нами композицій найбільш показовою та віртуозною є «Бариня», яка створена під враженням однойменної композиції Ю. Шишакова. Тут, зокрема, О. Архиповський цитує «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова та «Камаринську», використовує елементи джазу та ритми босанови. Зміна натурального (акустичного) тембру балалайки у О. Архиповського здійснена через поєднання звичних колористичних прийомів із електро-посилувачами та ефектами. Новатор знаходить новий тембр і у різних шумових ефектах, які максимально точно втілюють задуманий ним образ. Окрім цього для надання більшого ефекту звучання композитор-балалаєчник посилює виконання своїх творів і візуально, вдаючись до театралізації та «грі на публіку». Все це робить сольну балалайку в руках О. Архиповського багатофункціональним та політембровим інструментом, можливості якого здатні втілювати різноманітні композиторські та виконавські завдання. Таким чином в руках Олексія Архиповського інструмент народного середовища з уже давно усталеним слов'янським амплуа перевтілюється у новий та вже сталий для нього образ ХХІ століття – естрадний, для якого властиві такі специфічні якості як багатофункціональність та політембровість

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверин В. А. Балалаечное исполнительство в Сибири: Опыт монографического исследования. Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМимТ, 2013. 264 с., ил.
2. Алексей Архиповский - Дорога домой (HQ). URL: https://www.youtube.com/watch?v=1uzoyRJCcPI&ab_channel=OlegAbramov (дата звернення: 05.02.2022).
3. Алексей Архиповский - Золушка (HQ). URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZkPwPd_bsdw&ab_channel=OlegAbramov (дата звернення: 16.08.2021).
4. Алексей Архиповский – Маленькая Вещь. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vL0qD6cscYs&ab_channel=nywuctuk2 (дата звернення: 16.08.2021).
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. М., 1987. № 6. С. 5–68.*
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
7. Барыня_- Алексей Архиповский. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0L2NI1Mq6No&ab_channel=Posterfromrus (дата звернення: 03.09.2021).
8. Бендерський Л. Г. Проблема створення оригінального репертуару для народних інструментів. *Питання методики і теорії виконавства на народних інструментах : сб. статей. Свердловськ : Серед.-Урал. кн. вид.-во, 1986. С. 169–176.*
9. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. М. : Кн. дом Либроком, 2012. Изд. 2-е, доп. 333 с.
10. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
11. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. ... докт. искусствоведения. Москва, 2006. 46 с.

12. Будашкин Н. П. Народные музыкальные инструменты. Москва : Знание, 1961. 36 с.
13. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л. : Музыка, 1975. 280 с.
14. Гаврилова М. В., Гаврилов Ю. А. Специфика воплощения выразительных средств при ансамблевом взаимодействии балалайки и фортепиано на примере исполнения танго L'evasion А. Пьяццоллы. *Вестник науки и образования*. 2018. № 15(51), Ч. 1. С. 52–56.
15. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз. Транскрипции для фортепиано. М. : Музыка, 1970. Вып.1. С. 3–4.
16. Григорьева Г. В. Музыкальная форма XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование». М. : Гуманитар изд. центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.: ноты.
17. Ельчик В. А. Александр Марчаковский – композитор или самоучка: (к вопросу об оригинальном репертуаре для балалайки). *Мир науки, культуры, образования*. 2018. № 6 (73). С. 268–270.
18. Єрьомєнко А. С. До питання перекладення фортепіанних творів для чотириструнної домри та фортепіано: фактурні та інструментально-звукообразні особливості. *Музичне мистецтво і культура*, 2020. №1 (31). С. 260–269.
19. Иванова С. В. Эволюция звукового образа балалайки в её историческом развитии : автореф. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 23 с.
20. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 33 с.
21. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.

22. Калинин Д. Роль и значение оригинального репертуара в современном исполнительстве на русских народных инструментах. URL: <http://www.balalaika-master.ru/paper/6/> (дата звернення: 10.10.2021).
23. Кирюшина Т. В., Юноки-Оиэ К. Костромская балалаечная традиция. *Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре* / гл. ред. С. Ю. Неклюдов. 2002. №3 (35). С. 39–43.
24. Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. *Вестник Башкирского университета*. 2013. Том 18. №3. С. 871–877.
25. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976. 358 с.
26. Комаренко В. Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів. Київ : Мистецтво, 1955. 85 с.
27. Костогрыз С. О. Виконавство на балалайці харківщини як складова українського музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 254 с.
28. Костогрыз С. А. Жанрово-стилевые приоритеты балалаечного исполнительства в Украине в последней трети XX века. *Музыка. Искусство, наука, практика*. 2015. №4. С. 41–47.
29. Костогрыз С. Жанрово-стилевые приоритеты украинского балалаечного искусства второй половины XX – начала XXI столетий. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2015. Вып. 3 (20). С. 52–57.
30. Кузик В. Перекладення. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ, 2018. Том 5. С. 136.
31. Кулибаба С. И. Основные тенденции становления музыки письменной традиции для балалайки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. 24 с.
32. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М. : ТЦ «Сфера», 1998. 344 с., нот.
33. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки).

Аспекти історичного музикознавства: збірник статей. Харків, 2018. Вип. XI. С. 114–132.

34. Лермонтова О. О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Харків, 2019. Вип. 52. С. 145–159.

35. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М. : Музгиз, 1960. 466 с.

36. Мазель Л., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М. : Ин-т воен. дирижёров, 1959. С. 311–325.

37. Медведовский Д. С., Гузевич О. Н. Электромузыкальные щипковые инструменты. Л. : Энергия, Ленингр. отд-ние, 1979. 128 с.

38. Миронов Б. Б. Эволюция репертуара для балалайки в свете развития национальных музыкально-исполнительских тенденций. *Молодой ученый* / гл. ред. И. Г. Ахметов. 2015. № 24 (104). С. 888–890.

39. Михайлов М. К. Стил в музыке : исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.

40. Міхєєв Б. Концертні твори для балалайки : для учнів, студентів, викладачів мистецьких шкіл / за заг. ред. Самоварової Т. М. Харків : ОНМЦПК, 2016. 39 с.

41. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.

42. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

43. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке: Избранные исследования* / ред. О. В. Лосев. Москва, 2009. С. 371–391.

44. Обработка. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 1070–1071.

45. Оиэ К. Культура балалайки в России с 1917 по 1948 год : автореф. дис. ... канд. культурологии. Москва, 2004. 21 с.

46. Отюгова Т. А., Галембо А. С., Гурков И. М. Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов) : очерки. Л. : Музыка, 1986. 187 с.
47. Паршин М. В. Некоторые особенности преобразования оригинального материала, в транскрипторском творчестве Ш. С. Амирова (на примере переложения «Фолии» А. Корелли–Ф. Крайслера). *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. III. С. 131–137.
48. Паршин М. В. Характерные черты транскрипторского стиля А. Горбачева (на примере переложения пьесы А. Бызова «Ша, штил» для исполнения на балалайке). *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. II. С. 134–140.
49. Паршин М. В. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции : автореф. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 26 с.
50. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М. : Государственное музыкальное издательство, 1954. 381 с.
51. Пчелинцев А. В. Академические народные инструменты: в поисках новой звуковой идентичности. *Южно-российский музыкальных альманах*. 2018. №2 (31). С. 52–56.
52. Серебрянская А. Проблема тембрового переинтонирования: харьковский музыковедческий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : С. А. М., 2012. Вип. 36. С. 223–230.
53. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.
54. Смирнова Т. Н. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Воронеж, 2016. 168 с.

55. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века* : сборник статей. Горький : Волговятское книжное издательство, 1977. С. 12–57.
56. Стригина Е. В. Музыка XX века. Учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов. Бийск : Бия, 2006. 280 с.
57. Сухленко И. Музыкальный фестиваль как социальный проект (на примере международного фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи»). *The European Journal of Arts*, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 2020. №3. P.166–173.
58. Трикозюк К. С. Концерти для балалайки з оркестром К. Мяскова: жанровий та стильовий параметри. Магістерська робота. Харків, 2021. 77 с.
59. Усов А. А. Сонаты для балалайки в аспекте развития репертуара русских народных инструментов : автореф. ... канд. искусствоведения. Казань, 2008. 27 с.
60. Фільц Б. Обробка (опрацювання) народної пісні. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ, 2016. Том 4. С. 335–352.
61. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. М., 1971. С. 5–28.
62. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб : Лань, 2001. 496 с.
63. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : вариационная форма : учебник. 2-е изд. М. : Музыка, 1987. 240 с.
64. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / под ред. Г. Головинского. М. : Музыка, 1964. 159 с.
65. Чернышов А. В. Джаз и музыка академической европейской традиции : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 32 с.
66. Шабунина О. М. Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2019. 340 с.

67. Шалов А. Обозначение балалаечных штрихов. *Методика обучения игре на народных инструментах : сборник* / сост. П. Говорушко. Л., 1975. С. 134–142.
68. Шаравин Е. В. Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX–XXI столетий : автореф. дис. канд. ... искусствоведения. Тамбов, 2015. 20 с.
69. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
70. Энциклопедический музыкальный словарь. / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1959. 326 с.
71. Ямпольский И. М. Аранжировка. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 194.

ДОДАТОК

О. Архіповський. «Попелюшка» для балалайки соло

Приклад 1:

І частина			Розвиваюча середина		Реприза	
Вступ	Тема 1 а	Var. I а ¹	Var. II а ²	Var. III а ³	Var. IV а ⁴	Var. V а ⁵
Adagio ♩=65						
e-moll						
тт. 1-5	тт. 6-13	тт. 14-25	тт. 26-60	тт. 61-80	тт. 81-91	тт. 92-104

О. Архіповський. «Маленька річ» для балалайки соло

Приклад 2:

Вступ	Тема а	Var. I а ¹	Var. II а ²	Var. III а ³	Var. IV а ⁴	Var. V а ⁵	Var. VI а ⁶
Larghetto ♩=60							
a-moll							
тт. 1-3	тт. 4-11	тт. 12-21	тт. 22-41	тт. 42-59	тт. 60-71	тт. 72-92	тт. 93-108

Приклад 3:



О. Архіповський. «Дорога додому» для балалайки соло

Приклад 4:

І частина		Розвиваюча середина			Реприза	
Вступ	Тема 1 а	Var. I а ¹	Var. II а ²	Var. III а ³	Тема 1 а	Кода
Allegro ♩=115						
e-moll		e→g→e	e-moll			
тт. 1-4	тт. 5-38	тт. 39-75	тт. 76-102	тт. 102-122	тт. 123-140	тт. 141-150

О. Архіповський. «Бариня» для балалайки соло

Приклад 5:

Вступ	Тема 1 a	Var. I a ¹	Var. II a ²	Var. III a ³	Var. IV a ⁴	Var. V a ⁵	Var. VI a ⁶	Тема 2 b	Var. VII a ⁷	Var. VIII a ⁸	Var. IX a ⁹	Var. X a ¹⁰	Var. XI a ¹¹
Вільно	♩=30	♩=70	♩=115	♩=176							3 драйвом ♩=130		♩=144
A-dur				A-dur E-dur	E-dur		E-dur A-dur	A-dur	E-dur			A-dur	
гт. 1-4	гт. 5-12	гт. 13-20	гт. 21-37	гт. 38-81	гт. 82-93	гт. 94-141	гт. 142-198	гт. 199-211	гт. 212-261	гт. 262-301	гт. 302-327	гт. 328-384	гт. 385-409

Приклад 6:

Ю. Шишаков. «Бариня»



О. Архіповський. «Бариня» (цитата «Камаринської»)



Приклад 7:

Ю. Шишаков. «Бариня»



О. Архіповський. «Бариня»

