

2. Kolomijecj, L. (2011) Perekladoznavchi seminary: aktualjni teoretychni koncepciji ta modeli analizu poetychnogho perekladu [Translation studies seminars: modern theoretical concepts and models of the poetic translation analysis] : navch. posib. Kyjiv : Kyjiv. un-t. [in Ukraine].
3. Komissarov, V. (1978). Perevod v aspekte korrelyatsii «yazyk – rech» [Translation in the aspect of “language - speech” correlation]. *Voprosy teorii perevoda : sb. Nauch. tr. M. Vyp. 127.* [in Russian].
4. Khutorsjka, A. J. (2009). Kompozytorsjka interpretacija poetychnogho tekstu jak khudozhnij pereklad [Composer’s interpretation of poetic text as literary translation] : avtoref. dys. ... kand. mystectvoznavstva : 17.00.03 / Khutorsjka A. J. Kharkiv [in Ukraine].
5. Chernyakhovskaya, L. (1978). Soderzhanie, yazykovye znacheniya, perevod [Content, language meanings, translation]. *Voprosy teorii perevoda : sb. nauch. tr. M.* [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2018 р.*

УДК 78.071.1:780.614.13(477.521.54)

ORCID 0000-0003-0944-6060

**Сергій Костогриз**

*Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського*

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ В СЛОБОЖАНСЬКІЙ УКРАЇНІ**

**Костогриз С. О. Жанрово-стильові пріоритети розвитку композиторської творчості для балалайки в Слобожанській Україні.** У статті запропоновано аналіз художньо-технічного потенціалу балалайки. Визначено комплекс фактурно-реєстрових і темброво-фонічних прийомів виконавства в знакових творах провідних харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, які презентують українську традицію трактування жанру. Матеріалом послужили твори, що розкривають еволюцію балалайки в музично-виконавській культурі ХХ ст. У концертах для балалайки П. Гайдамаки, А. Гайденка як у дзеркалі відбилися актуальні стильові процеси та їх трансформація в сучасній концертно-педагогічній

практиці. Проаналізовані зразки демонструють індивідуально-стильову інтерпретацію жанру, характерного для розвитку академічного інструменталізму в ХХ столітті. Виявлено, що мистецтво гри на балалайці впливає на інструментальний стиль творів і зберігає в собі пам'ять жанру в цій сфері композиторсько-виконавської творчості.

**Ключові слова:** мистецтво гри на балалайці, інструментальне мислення, жанр концерту, фактурний і артикуляційний комплекс, образ інструменту, драматургія циклу.

**Костогряз С. А. Жанрово-стильові пріоритети розвитку композиторського творчествa для балалайки в Слобожанській Україні.** В статті предложен анализ художественно-технического потенциала балалайки. Определен комплекс фактурно-регистровых и темброво-фонических приемов исполнительства в знаковых произведениях ведущих харьковских композиторов второй половины ХХ – начала ХХІ веков, представляющих украинскую традицию трактовки жанра. Материалом послужили сочинения, раскрывающие эволюцию балалайки в музыкально-исполнительской культуре ХХ в. В концертах для балалайки П. Гайдамаки, А. Гайденко как в зеркале отразились актуальные стилевые процессы и их трансформация в современной концертно-педагогической практике. Проанализированные образцы демонстрируют индивидуально-стилевую интерпретацию жанра, характерного для развития академического инструментализма в ХХ веке. Виявлено, что искусство игры на балалайке влияет на инструментальный стиль произведений и хранит в себе память жанра в этой сфере композиторско-исполнительского творчества.

**Ключевые слова:** искусство игры на балалайке, инструментальное мышление, жанр концерта, фактурный и артикуляционный комплекс, образ инструмента, драматургия цикла.

**Kostohryz S. O. Genre-style priorities for the development of composer's work for the balalaika in Slobozhanska Ukraine.** The article proposes analyze of the balalaika art and technical potential. The complex of texture- and register and timbre- and phonic methods of suites performing, which represent the Ukrainian interpretation tradition of the genre, is determined.

Instrumentalism principles and impacts in balalaika performance in the composer's works of the twentieth century are revealed. Texture features of the works for balalaika suite genre are considered, the characteristics on the genesis stage of balalaika are marked: simplified chord texture with narrow range, predominant two and three-voice texture in cantilena, minute passage technique with a small set of traditional rotations. Texture types of musical thematic presentment and the level of virtuosity of the stringed instruments in the sound formation are determined.

**The object** of research is the professional performance on the balalaika.

**The subject** of research is performing on balalaikas of Kharkiv as a component of Ukrainian musical art.

In terms of instrumentalism as a type of thinking the method of sound production on the balalaika, dependent by the direct contact of the right hand fingers with a string, which is basic, creating countless bar, dynamic and timbral combinations, is revealed.

In for balalaika M. Stetsun "With Balalaika in Spain" analyzed genre prototypes of the, that the impacts of the new romantic suite, characterized by a compound of stable (required) and free-variable cycle parts, based on the experience of the other genre forms of music-making, are immediately traced. Attention is paid to the unplugged (where violin takes the leading position), dynamic (where piano owns leading positions) and texture capabilities. Balalaika qualities are analyzed: limitation of natural acoustic properties requires texture mobility and frequent use of the tremolo; dynamic capabilities are also limited, as the result the "step" dynamics development is applied; texture possibilities are largely constrained by the range and technology.

The principle of genre and stylistic synthesis, in which song and dance origins of national folklore and shaping structural logic borrowed from the experience of the Ukraine tradition are organically combined, is formulated.

Multiple ties with folk traditions, which include: reliance on folklore themes and quotes; development techniques of the song thematic (inner thematic variation, imitation roll, undervoice polyphony, hidden two-voice texture); metro-rhythmic formula, coming from the dance genre; irregular accent, intended to the saturation of images with internal dynamics are revealed in the Concerto for balalaika and orchestra by A. Gaidenko. The use of styling techniques of playing folk music instruments in the balalaika party, which was used for the creation of a bright and deep national painted images typing, is specially emphasized.

Overbalance of the lyrical narrative thematic invention, where folk type of the thematic invention makes to rearrange semantic accents in the genre interpretation, is identified in "Variations on the Ukrainian Theme" by Gregory Tsitsalyuk. Improvisation, interpreted by the composer as a fixed freedom, numerous brilliant colored soloist's ritornels together with the main themes performing at the piano, broken chords, scale-wise passages – all marked methods indicate a high level of both externally-demonstrative and deep-semantic level of the music content.

The arsenal of technical complexity methods of performing (articulation, strokes, complex elements), running on the disclosure of the musical work style; diversity of the texture design of musical thematic invention; genre and semantic specificity (landscapes, personal experiences, household sketches, dance and song images), which is also connected with the balalaika specifics; and the dynamic profile of musical drama cycle is detected. The idea of the historically formed specifics of textured and tonal articulation intoning on the balalaika in its academic status is adopted. Such levels of analysis like detection of existing texture and melodic formulas and connected with it fingering and articulation complex; timbre and texture and register variance confirmed the instrumentalism genre specificity.

Articulation, timbre and texture technological formulas of balalaika performance, in terms of suite genre, which are universal from the point of view of the instrumental

thinking specificity, are found; their role in other genre and stylistic creativity conditions for balalaika are justified. There are identified such outlooks of research as the Concerto for balalaika and orchestra by P. Haydamaka, A. Gaidenko and the creation of a special “dictionary” as a system of typical historically selected texture and genre formulas. Piece, which reveal the balalaika evolution in the musical performing culture, served the basis for research. Current stylistic processes and their transformation in modern concert- and pedagogical practice were depicted in f piece for balalaika by G. Tsitsalyuk, P. Haydamaka, A. Gaidenko like in the mirror. Analyzed examples demonstrate the individual stylistic interpretation of *genre, typical for the development of academic instrumentalism in the XX century.*

It was found, that art of balalaika performing influences the instrumental style of composing and keeps a memory of genre of composing and performing art in this sphere (methods of instrumental phonation and timbre- and phonic development).

**Key words:** the art of playing the balalaika, instrumental thinking, the genre of the concert, the texture and articulation complex, the image of the instrument, the drama of the cycle.

**Постановка проблеми.** Відсутність на сьогоднішній день цілісної теорії балалайкового виконавства гальмує вивчення специфіки цієї сфери музикування. Є наявним традиційний відрив теорії від практики музикування, вже подоланий деякими репрезентантами народного академічного інструментарію (наприклад, баяна, домри). Прийшов час для узагальнення діяльності багатьох поколінь музикантів-балалаечників, кінцевою метою якого є пошук наукового осягнення колективного виконавського досвіду музикування на народних струнно-щипкових інструментах у Харківщині.

Отже, **актуальність теми** зумовлена дефіцитом композиторсько-виконавських зв'язків балалаечників, що в свою чергу, мотивує системне висвітлення сучасного стану балалайкового мистецтва України та оцінки нових тенденцій в цій галузі музичного виконавства.

**Мета запропонованої статті** – теоретичне узагальнення історичного досвіду балалайкового виконавства Харківщини, визначення жанрово-стильових пріоритетів розвитку композиторської творчості для балалайки в Слобожанській Україні. *Об'єктом* дослідження є професійне виконавство на балалайці. *Предмет* дослідження – виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва.

Дослідження балалайкового мистецтва як цілісного художнього явища в контексті музичної культури України відбиває маловивчену (проте перспективну з точки зору теоретичного осмислення

стану сучасної виконавської практики) ступінь обумовленості цього різновиду творчості від жанрово-стильових пріоритетів народно-інструментального мистецтва.

На кінець ХХ сторіччя композиторська спадщина для народних інструментів вміщує великий концертний репертуар для балалайки – від перекладень і транскрипцій до оригінальних жанрів (мініатюри, сонати, концерту). Художня цінність цих творів не поступається інструментам академічного мистецтва. Сформовані історико-соціальні передумови та форми музикування, що визначають статус того чи іншого інструменту, склалися в західноєвропейській музиці. Однак в процесі засвоєння та адаптації її концептуальних жанрів в балалайковому виконавстві усталені моделі композиторської творчості оновлювалися за рахунок національно-фольклорних джерел впливу на характер інструментального музикування.

Отже, система жанрів балалайкового мистецтва виглядає наступним чином:

**I) обробки** народних пісень і танців, пов'язані з фольклорними джерелами і відповідними принципами інтонування, стилістикою, принципами розвитку (діатоніка, варіантність тощо). До цієї групи відносяться також такі авторські композиції, як *перекладення* та *транскрипції*;

**II) інструментальна мініатюра**, що склалася на основі малих жанрів і форм західноєвропейської музики (менует, гавот, вальс, багатель, марш) та вітчизняних аналогів (елегія, думка-шумка, коломийка, частушка);

**III) великі одночастинні жанри (композиції)** – варіації, фантазія, токато, поема, балада;

**IV) сюїтні та програмні цикли** (як втілення циклічної форми);

**V) соната і сольний інструментальний концерт** – концептуальні жанри, що відбивають найвищий рівень музичного мислення в інструментальній музиці західноєвропейської традиції.

Проілюструємо виокремлені жанрові групи прикладами з оригінальних творів харківських композиторів для балалайки останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, що складають основу репертуару в класах балалайки вищої ланки музичної освіти України, а також представлені в програмних вимогах національних і міжнародних виконавських конкурсів у номінації «балалайка».

Авторське прагнення виразити танкову та пісенну теми як художню єдність характеризує «**Варіації на українську тему**» Григорія Цяцалюка (1990). Віртуозність відкриває нові виконавчі завдання для балалаечника: пасажі та арпеджовані фігурації охоплюють весь діапазон інструменту. Партія фортепіано утворює органічні підголоски. Композитор йде шляхом ускладнення жанрової стилістики обробки, що проявляється в поліфонізації фактури, у посиленні наскрізного розвитку, в переінтонуванні і активній трансформації тем (симфонізація пісні). Посилення ролі поліфонічного письма проявляється в ущільненні фактури і вказує на нові можливості трактування балалайки.

Твір М. Стецюна «**З балалайкою по Іспанії**» (2004) написано в манері музичного гротеску. Побудована на темі іспанських інтонацій музична драматургія п'єси містить в експозиції імітацію звучання гітари. Тут переплетені відразу ритми іспанської та російської танцювальної культури. Ритми рясніють синкопами, акцентами на слабкій долі такту, остінатними звуковими формулами. Все це, з одного боку, говорить на мові кубинської культури, з іншого – всі вище згадані елементи музичної мови стали невід'ємними стильовими атрибутами багатьох творів самого композитора.

Драматургію мініатюри можна в цілому визначити як драматургію-співставлення, тобто неконфліктну. Суб'єкт картини розгорнутий в двох іпостасях – танцювально-дієвому і лірико-споглядальному світах. Дві моделі існування одного *Я* показані в мініатюрі з драматичним результатом, що говорить про здатність жанру мініатюри на малому часовому просторі розкрити колізії, які, на перший погляд, підвладні тільки великим жанрам. До сказаного додамо і хвильовий принцип розвитку.

Основною організуючою структурною одиницею виступають остінатні ритмічні формули крайніх розділів. Короткі тематичні формули змінюють одна одну. Ця зміна утворює комплекс тематичних формул, які об'єднуються в фази. Підсумком є проведення тематичних фаз чотири рази на різній звуковисотності. Кожне наступне проведення тематичної фази – це нова динамічна вершина. Форма першого розділу – *остінатно-крещендуюча*. Другий розділ – контрастний епізод. Мелодійний голос звучить у високій теситурі, тихо і сакралью. З'являється авторська ремарка *dolce*. Ритм танцю змінюється спогляданням, умиротворенням, роздумом. У музичній мові ці стани виражені великими тривалостями, тріолями чвертей, високою теситу-

рою, штрихом легато. Після невеликої зв'язки звучить репризне проведення ритмо-остинатної фази. У другому розділі яскраві пасажі в стилі фламенко змінюються темою російської народної пісні «Ах вы, сени мои, сени». Прийоми «глісандо» та «дріб» репрезентують сферу балалайкового виконавства з великою різноманітністю штрихів і способів звуковидобування. Варіаційну основу форми підкреслюють і виконавські засоби виразності (артикуляція, поряд з тембровим варіюванням). Кожна варіація відрізняється новим конкретним прийомом, часто змінюються штрихи. Змінні розміри створюють динамічно імпульсивну лінію розвитку. Музичні настрої змінюються як у калейдоскопі (без змін у темпі). Особливу чарівність надає *quasi*-імпровізаційність, обумовлена самою природою музикування на балалайці.

В. Іванов у «Концертіно» (1988) дає можливість виконавцю на балалайці оцінити можливості свого інструмента за допомогою сучасної музичної мови. Концертіно є одночастинним, вільним за формою твором. Принцип концертності втілюється у діалозі соліста і оркестру, особливо яскраво в розробковому розділі, де канонічні імітації, побудовані на початковій інтонації головної теми, з'являються по черзі в оркестровій та сольній партіях.

З перших звуків балалайки *solo* на початку Концертіно з'являються інтонації, які покладено в основу побічної теми. Мелодійне зерно в майбутньому виростає і кристалізується за рахунок розростання діапазону і ущільнення оркестрової фактури супроводження. Важливо відзначити, що в партії фортепіано звучить мелодія другого плану, але демонструє роль повноцінного соло інструменту (персонажа) у цьому Концертіно. Наявність імпровізаційності в його партії, свобода виконання, вишуканість тематичних проваджень, а також наявність сольної каденції роблять рояль повноправним учасником музичного змагання.

Драматургічна лінія побудови твору вирішена у протиставленні двох образно-тематичних сфер. Теми, що відносяться до першої сфери, пов'язані з образами легковажними та скерцозними і, відповідно, прийоми оркестровки в них спрямовані на створення імітації інструментальних награвань. Тематизм другої сфери представлений утвореннями ліричного характеру. Звертає на себе увагу музичний матеріал, викладений у восьмій цифрі. Оркестрова тканина тут уподібнюється хоровій фактурі, де партія сольючої балалайки розчиняється в загальній масі «хорового» звучання оркестру.

Використання всіляких звукоімітаційних прийомів, незвичайних ритмічних фігур, джазових прийомів (свінгування, синкопування, гліссандо) надає особливий звуковий шарм. Крім цього, діють додаткові критерії динамізації музичного розвитку (зокрема, прийом крещендування, мотивно-варіативного проростання). Найбільша складність Концертино полягає в створенні виконавської драматургії. І, звичайно, Концертино рясніє технічними труднощами, завдяки чому балалайка максимально розкриває свої художні можливості.

**П. Гайдамака. Концерт для балалайки з симфонічним оркестром.** Жанрову групу «сольний інструментальний концерт» репрезентує перший в Україні сольний концерт для балалайки, написаний у 1965 році харків'янином Петром Гайдамакою, який з дитинства був захопленим грою на балалайці та був випускником кафедри народних інструментів (за першою освітою). З точки зору формо- і жанротворчості композитор виявив справжню школу майстерності і розуміння законів сучасної йому музичної естетики соцреалізму.

Звертаючись до клавіру першого в Україні одночастинного Концерту для балалайки, можна говорити про справжній мелодійний дар, яким володів композитор. Безумовно, стилістика його музичного відображення дійсності – відображення української ментальності. Тематизм позначений тонким ліризмом, танцювально-пісенною стихійністю. Музична форма відрізняється класичними нормами: чітко завжди вибудована з точки зору інтонаційного розвитку і драматургії.

Цікавий прийом оркестрового викладу – розширення діапазону відбувається в протидії партії соліста: вона висхідна і діатонічна, а партія оркестру – низхідна та хроматична. В цілому тема вступу характеризується яскравістю та масштабністю викладу.

Основна тема викладається в партії балалайки і виростає з лейтінтонації вступу, проте втрачаючи епічність і ліризм: чисто танцювальне рішення теми «Козачок» з повторюваним розвитком окремих тем. Оркестрове тремоло і партія балалайки немов уособлюють фактурно-темброву єдність, свого роду паритет народного і індивідуально-особистого.

Типово пісенна побічна партія звучить в тональності *A-dur* (у низьких інструментів, віолончелей): для неї характерна стійка терцова інтонація на V ступені ладу з поступовим заповненням і оспівуванням тонічної квінти. Після чого виникає легкий гамоподібний рух в партії соліста. Йому належить і друге проведення побічної партії. Відзначимо



при цьому, що мелодія звучить на першій струні балалайки, а характерний підголосок виконується на другій струні. Редактор вказує на прийом *vibrato*, завдяки чому звучання стає типовим для трактування балалайки в подібній фактурі. Потім звучить більш тонка, тендітна і зворушлива тема на 2-й струні прийомом *vibrato* тріолями.

Заключна партія відсутня. Розділ в тональності *fis-moll* замінює розробку сонатної форми. Його поява організована за принципом несподіваного ладотонального зіставлення (по відношенню до головної партії). У партії оркестру звучить нова самостійна тема пісенного характеру з маршовими інтонаціями в об'язі висхідної терції і квати, яка за своїм характером асоціюється з козацьким маршем.

Зіткнення з новим матеріалом потребувало виходу за рамки традицій. Фактурні особливості і рівень віртуозності знаходяться в тісному взаємозв'язку. У розробці посилюється наскрізний розвиток основної теми, яка розчиняється в формах загального руху на домінантному органному пункті (класична побудова кульмінації симфонічного типу!).

Зв'язуюча і побічна теми відсутні, замість них – невелика зв'язка ліричного характеру в оркестрі в тональності *Es-dur*. У середньому розділі композитор опирається на методи тематичного розвитку з експозиції Концерту – варіювання основної фактурно-гармонійної формули. Тут немає яскраво вираженого мелодійного першоджерела, переважає акордово-гармонічний виклад з добре прописаною диференціацією фактурних пластів, як в партії оркестру, так і соліста.

Реприза відрізняється посиленням лірико-психологічного стану, який в коді несподівано порушується вторгненням драматизму. Цікаво, що в даному драматургічному рішенні композитор використовує напрацювання вітчизняного симфонізму, яке йде своїм корінням від творчості Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. Його ознаки – домінантовий органний пункт, «накладення» теми на попередню без кдансу («композиційний еліпсис»), артикуляційне *marcato* великих тривалостей, що надає трагічний характер.

Реприза – тема вступу і головна партія, що створює арочний принцип всієї композиції, її стрункість, ясність і завершеність.

Побічна партія у репризі звучить в однойменному мажорі. У коді (Ц. 9), яка заснована на темі епізоду (замість розробки, в тій же тональності), композитор майстерно вибудовує вихровий рух до заключного апофеозу, в якому в єдиному творчому пориві об'єднуються зусилля соліста і оркестру.

Наявність яскраво помітних на слух «фольклоризмів» – данина музичних вистав автора про реалізм (до речі, що не втратила для сучасного слухача привабливаючої цінності яскравого мелодійного висловлювання, стрункості форми і національно пофарбованого колориту музичної мови). При визначенні жанрово-стилістичних особливостей Концерту для балалайки з симфонічним оркестром (1965 р.), слід розуміти, що тематизм вказує на історичні передумови існуючої естетики композиторської творчості в цілому. Часи соціалістичного реалізму зобов'язували adeptів музичної творчості вирішувати проблему «композитор – фольклор». Звідси вплив на музичний тематизм Концерту народно-пісенної і танцювальної лексики.

Разом з тим досвідчений майстер музичної форми П. Гайдамака не міг не взяти за основу історичний досвід трактування концертного жанру романтиками XIX століття.

**А. Гайденко. Концерт для балалайки з оркестром № 1** – новітній опус оригінального твору для балалайки, створеного за останні роки в Україні. Знаменно, що в 2015 році саме у Харкові з'явився новий твір в жанрі концерту для балалайки з оркестром, який становить свого роду історичну «арку» – від Петра Даниловича Гайдамаки до Анатолія Павловича Гайденка. Композиторський стиль митця відносять до неофольклорного з рисами неокласицизму. Будучи відомим за межами країни як автор баянної, хорової та камерно-інструментальної музики, композитор вперше звернувся до написання великого твору для балалайки *solo*.

Концерт є тричастинним циклом класичного типу: перша частина відрізняється спокійним темпом (чверть = 72), що нетипово для головних частин циклу, зате характеризує загальну драматургію як лірико-споглядальну з масштабним оркестровим вступом оповідно-архаїчного складу. Друга частина (повільна) – ліричне інтермецо, засноване на темі-цитаті з подальшим її варіаційним розвитком. Етнічно цитована тема-наспів відображає специфіку західноукраїнського фольклору з типовою для нього стилістикою. Фінал швидкий (*Allegro*) і лаконічний завершує концепцію твору.

Жанрові принципи концерту проявляються перш за все в діалогічній формі музикування. Принцип концертності *tutti-soli* виявляється через подвійні плани музичної драматургії: якщо партія оркестру (фортепіано) уособлює собою соборну сутність, то балалайка – особистісний прояв художньої сили, направленої на слухача цим твором.

Основна тема партії балалайки, на противагу оркестровому, становить суб'єктивний план образної драматургії. Пісня як ліричний вислів невинно звучить в сольному викладі символом свободи і чистоти внутрішнього світу людини. І якщо сольний тематизм – суб'єктивний план, то оркестр – втілення об'єктивних сторін буття.

Узагальнюючи образну характеристику основних тем інструментальної драматургії, вкажемо, що тематизм нового твору А. Гайденко насичений фольклорними прикметами та історико-стильовими алюзіями. Уявлення про це автор втілює на основі жанрово-стилістичного моделювання. Іншими словами, кожен з описаних вище засобів музичної виразності – метроритм, лад, мелос, акустико-фонічні особливості – відповідають певному програмному прообразу.

Простота і ліричність образної сфери другої частини Концерту обумовлені опорою на цитату – тему відомої української народної пісні «Ой, верше мій, верше». Чим більше заглиблюєшся у цю музику, тим більше хочеться внести в її інтерпретацію глибинних рис освоєння духовного досвіду композитора. Тому цю частину циклу можна віднести до суто фольклорної стилізації, пісенний мелос – лише вказівка на генетичну приналежність автора до слов'янської національної культури.

Фінал (*Allegro*) відкривається енергійним і наполегливим вступом на домінантовому органному пункті, фортисимо і низхідній секвенції, що готують вступ основної теми в тональності мі-мінор. Лірика пісенної теми «Ой, чий то кінь стоїть?» становить яскравий контраст середнього розділу складної тричастинної форми фіналу. Їх органічне поєднання в динамічній репрізі свідчить не про загострення драматизму, а про кульмінаційний предикт до коди, яка, відповідно до моделі інструментально-ігрового жанру, пронизана настроєм загального життєствердного пафосу.

Образ інструменту в новому творі А. Гайденка відзначений яскравим динамізмом і семантичною модуляцією: від визначення головної партії першої частини як репрезентанта архаїчної простоти – через демонстрацію віртуозних можливостей інструменту паралельно драматизації загальної концепції – до виявлення ліричного ядра, інструментальної пісенності. Включення цитати на тему канта «Ой, чий то кінь стоїть?», який у сучасного слухача асоціюється з українською національною культурою, в концепції твору А. Гайденка отримує подібну трансформацію як знак «зустрічного руху» від вузького етноцентризму до справді європейського розуміння цінностей і пріоритетів музичної творчості.

**Висновки.** На початку ХХІ століття музика для балалайки, володіючи власним просторово-звуковим тезаурусом, є самобутньою сферою академічного народно-інструментального мистецтва, зі своєю картиною світу, унікальною темброво-фонічною аурою, усталеною системою специфічно-інструментальних засобів відображення дійсності.

Виявлено такі тенденції взаємодії композиторської творчості та виконавства на балалайці, як:

- *жанрове моделювання*, закріплене в інструментальній поезії балалайки (відтворення усталених в західноєвропейській класико-романтичній культурі типів жанрової семантики);

- *стильове моделювання* – розширення сформованої національно-забарвленої специфіки «звукового образу балалайки», завдяки чому інструмент долучається на паритетних засадах до кола музичного постмодерну.

Пошук композиторами та виконавцями нових виконавських прийомів спонукає до осмислення фундаментальних засад виконавської поезики балалайки (теорії виконавства).

Сучасне мистецтво балалайки вже давно пододало вузькоспрямованість, досягнувши рівня академічних інструментів щодо оригінального репертуару і виконавської майстерності. Цю думку підтвердив проведений аналіз жанрових моделей, відібраних із знакових творів провідних харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Гайденко А. П. Народні інструменти у творчості митців харківської композиторської школи // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва... : матеріали конф. Харків : ХДІМ, 2001. Вип. 3. С. 49–55.
3. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народного інструментального мистецтва в Україні. К. : Видавництво імені Олени Теліги, 1998. 207 с.
4. Костогрыз С. Влияние инструментализма на специфику интонационной жанровости в композиторском творчестве для балалайки / С. Костогрыз // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв № 8: зб. наук. пр. [за ред. В. Я. Даніленка]. Харків : ХДАДМ, 2015 (Мистецтвознавство № 8). С. 80–86.

5. Медушевский В. В. Роды, жанры, жанровый анализ / В. В. Медушевский // Духовно-нравственный анализ музыки / Пособие для преподавателей и студентов вузов искусств и педвузов [Электронный ресурс]. 2006. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. Назайкинский Е. В. Стиль в музыке : учебн. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

#### REFERENCES

1. Asafiev B. (1971) Muzikalnaja forma kak process [Musical form as a process] B. Asafiev. - Kn. 1-2. - Izd. 2nd. L.: Music, 376 pp.
2. Gaidenko A (2001) Narodni instrument u tvorchosti mutciv harkivskoj kompozutorskoi shkolu [Folk instruments in the work of artists of Kharkiv composer's school] Actual problems of musical and theatrical art ...: materials of the conference. Kharkiv: KhDIM, Vip. 3. pp. 49–55.
3. Davydov M. (1998) Problemu rozvutky akademichnogo narodnogo instrumentalnogo mustectva v Ukrajinі [Problems of Development of Academic Folk Instrumental Art in Ukraine] M. A. Davydov. K.: Publishing house named after Elena Teligi, 207 p.
4. Kostogryz S. (2015) Vlijanie instrymentalizma na specufiku intonacionnoj ganrovosti v kompozitorskom tvorchestve dlja balalajki [Influence of instrumentalism on the specifics of intonational genres in composer's work for the balalaika] S. Kostogriz Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts No. 8: Sob. sciences pr. [ed. V.Ya. Danilenko]. Kharkiv: KDADM, (Art Study No. 8). P. 80–86.
5. Medushevsky V. (2006) Rodu, ganru, ganrovuj analiz [Genres, genres, genre analysis] Spiritual-moral analysis of music A manual for teachers and students of high schools of arts and teacher training [Electronic resource]. 1 electron. wholesale CD (CD-ROM).
6. Nazaikinsky E. (2003) Stil v muzike [Style in music]: study. manual for a student. higher studying Institution. M.: VLADOS, 248 p.

*Стаття надійшла до редакції 03.09.2018 р.*