

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ШАРА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 78.071.1(477):78.083.5"19"

ДИСЕРТАЦІЯ

**НАРАТИВ В МУЗИЦІ ТА ЙОГО ВТІЛЕННЯ
В УКРАЇНСЬКІЙ БАЛАДІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Шара О. О.



Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор,
Александрова Оксана Олександрівна

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Шара О. О. Наратив в музиці та його втілення в українській баладі XX століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Дисертацію присвячено обґрунтуванню наративного методу аналізу музичного твору та параметрів оповідності на матеріалі української вокальної та інструментальної балади XX століття.

Осягнення комунікативної природи музичного твору дедалі більше привертає увагу дослідників, що зумовлено розширенням художньої свідомості композиторів, ускладненням суб'єктно-об'єктних відношень авторського висловлювання. Наратив отримав широке осмислення в гуманітаристиці, особливо в синтетичних жанрах літератури, в яких взаємодіють епічна оповідність, драматичний конфлікт та лірична рефлексія. Для вивчення наративу в музиці обрано українську баладу XX століття, яка демонструє унікальний синтез національної інтонаційної традиції та європейських наративних моделей. Незважаючи на існуючі у вітчизняному музикознавстві розвідки музичних творів в жанрі балади, бракує обґрунтування її специфіки в аспекті оповідних стратегій. Отже, **актуальність** теми зумовлена відсутністю системних досліджень української інструментальної та вокальної балади як унікального наративного жанру, що дозволить збагатити методологію аналізу музики з урахуванням розмаїття втілення індивідуально-стильового втілення оповіді в композиторській творчості.

Мета дослідження – обґрунтувати наративний метод аналізу музичної драматургії на прикладі української вокальної та інструментальної балади XX століття.

Об'єкт дослідження – наратив як міждисциплінарний феномен сучасного мистецтвознавства; **предмет** – наратив в музиці як архетипове явище та категорія музикознавства.

Матеріалом дослідження слугують вокальні балади Ю. Мейтуса, Г. Верети та інструментальні – С. Борткевича, А. Штогаренка, М. Вілінського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні загальних та спеціальних методів: системного, функціонального, герменевтичного, семантичного, історико-типологічного, компаративного, порівняльно-термінологічного, жанрово-стильового, комунікативного, а також запропонованого наративного методу.

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше*:

- систематизовано фундаментальні західні й вітчизняні теорії наративу;
- виокремлено наукові напрямки наратології: семіотичний (Е. Тарасті, М. Грабоч), теорія експресивних жанрів (Р. Хаттен) та теорія наративних архетипів (Б. Альмен);
- диференційовано поняття *музична драматургія* та *музичний наратив*;
- запропоновано наративний метод аналізу музичного твору та обґрунтовано його теоретичні засади на основі досягнень сучасної зарубіжної наратології;
- адаптовано до специфіки музичного тексту аналітичний інструментарій Ж. Женетта, що дозволив виявити наративну семантику через структуру оповіді;
- здійснено наративний аналіз корпусу українських балад ХХ століття (Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, С. Борткевича, А. Штогаренка та інших), що дало змогу визначити індивідуально-стильові стратегії експліцитної та імпліцитної музичної оповідності.

Набуло подальшого **розвитку**:

- теорія музичної драматургії;

- уявлення про наратив як міждисциплінарний феномен сучасної гуманітаристики;
- теоретичне осмислення жанрової семантики балади;
- розуміння специфіки наративних стратегій у вербально детермінованих (вокальних) та іманентно музичних (інструментальних) творах.

Розділ 1 «Методологія дослідження наративу в сучасній гуманітаристиці» присвячений обґрунтуванню теоретичної бази роботи. У підрозділах 1.1–1.2 простежено еволюцію концепції *«narrative turn»* у міждисциплінарному полі та систематизовано фундаментальні західні й вітчизняні теорії музичного наративу. Підрозділ 1.3 присвячено диференціації понять *музична драматургія* та *музичний наратив*. У підрозділі 1.4 запропоновано наративний метод аналізу, що базується на досягненні специфіки взаємодії семантичного, хронотопічного та дискурсивного параметрів музичного тексту.

Розділ 2 «Наративний потенціал музичної балади» розкриває специфіку жанру балади як унікальної форми репрезентації музичної та літературної оповіді. У підрозділах 2.1–2.2 висвітлено генезу балади та доведено, що в інструментальних творах функцію оповіді виконує специфічна музично-мовна модальність. У підрозділі 2.3 на основі понять *віршоподібність* та *прозоподібність* обґрунтовано специфіку баладного формоутворення як діалектичної єдності епічного та ліричного начал.

Розділи 3 «Наративна модель вокальної балади» та 4 «Імпліцитний наратив інструментальної балади» присвячені екстраполяції загальних якостей моделі наративного аналізу на специфіку музики; практичній апробації розробленого методу на матеріалі вокальних та інструментальних балад. У теоретично спрямованих підрозділах **3.1** та **4.1** з'ясовано специфіку функціонування відповідно експліцитного (вербально детермінованого) та імпліцитного (суто музичного) типів наративу.

У **висновках** представлено результати дослідження.

1. Наратив є міждисциплінарним феноменом у просторі сучасної гуманітаристики, зміст якого виходить за межі простої «сюжетності» (зображення подій); наратив також функціонує як *універсальна онтологічна категорія* – спосіб структурування людського досвіду та організації часу (П. Рікер, Дж. Брунер). Дослідження літературознавчої наратології (Ж. Женетт, В. Шмід) виявило розгалужений категоріальний апарат і склало умови для відповідної адаптації її положень до аналізу музичних текстів.

2. У зарубіжному музикознавстві сформувалися наукові напрямки наратології: семіотичний (Е. Тарасті, М. Грабоч), теорія експресивних жанрів (Р. Хаттен) та теорія наративних архетипів (Б. Альмен). У вітчизняному музикознавстві цей напрям представлений фрагментарно.

3. Аналіз співвідношення понять *музична драматургія* та *музичний наратив* довів, що драматургія відповідає за динаміку та архітектоніку становлення музичних образів (погляд на твір як на об'єкт), тоді як наратив визначає стратегію передачі музичних подій та позицію суб'єкта висловлювання (погляд на твір як на дискурс). Наративний метод не заперечує складовим теорії музичної драматургії, а поглиблює її та розширює практичні можливості шляхом введення наративних механізмів аналізу: «хто говорить?», «з якого кута зору?» та «в якому часі і де?».

4. Наративний метод аналізу музичного твору базується на взаємодії трьох параметрів: семантичного, хронотопічного та дискурсивного.

Надано дефініцію ***наративу в музиці*** як ієрархічного поняття, яке складається з наступних рівнів:

- 1) архетипове явище в музиці, укорінене в історії культури, фольклорних джерелах та синтетичних видах мистецтва від давнини до сьогодення;
- 2) наукова категорія, що визначає оповідність в музиці;
- 3) специфічний принцип організації музичного цілого, заснований на тлумаченні подієвого ряду крізь призму кута зору (зовнішнього або

внутрішнього) оповідача та втіленні через систему семантичних, хронотопічних та дискурсивних засобів.

Наративний метод аналізу музичного твору – це дослідницька стратегія, що спрямована на виявлення механізмів смислоутворення через досягнення специфіки взаємодії трьох параметрів: семантичного, хронотопічного та дискурсивного.

5. Наратор – центральний елемент музичної оповіді, іманентний суб'єкт музичного твору, «голос», що організовує час і простір.

Виокремлено три різновиди наратора за характером та функцією його проявів: *наратор-спостерігач*, *наратор-персонаж* та *автобіографічний наратор*.

6. Балада є синтетичним жанром, що поєднує епічну фабульність, драматичний конфлікт та ліричну рефлексію; і є оптимальним жанром для дослідження музичного наративу. Генеза балади сформувала унікальну структуру «подвійного кодування», де зовнішній сюжет завжди співіснує з внутрішнім психологічним підтекстом.

7. Специфіка *експліцитного* наратива реалізується через взаємодію вербального та музичного параметрів. У вокальних баладах (Ю. Мейтус, Г. Верета) виявлено його ключові механізми, а саме: деконструкція поетичної форми, музична емпатія та часові маніпуляції.

8. В інструментальних баладах (Б. Лятошинського, М. Вілінського, С. Борткевича, А. Штогаренко, Л. Ревуцького) відсутність слова компенсується семантикою музичної мови. Наратив формується специфічними музичними засобами – через одночасне існування різних кутів зору в фактурі, наративізацію форми, темброву персоніфікацію, візуалізацію фіналу.

9. На основі аналітичних спостережень визначено різновиди втілення наративу в жанрі балади, що зумовлені оповідною позицією та кутом зору наратора, а саме: стратегії наратора-спостерігача (об'єктивно-всезнаюча та з переходом від об'єктивно-всезнаючої до емпатичної); наратора-спостерігача з відхиленням у позицію наратора-персонажа; мультисуб'єктна стратегія;

стратегія імпліцитного наратора-спостерігача та імпліцитного наратора-персонажа; а також стратегія персоніфікованого наратора-персонажа (з переходом у метанаратив).

Апробація наративного методу на матеріалі українських вокальних та інструментальних балад засвідчила його герменевтичний потенціал: він дає ключ до розшифрування прихованих змістів, психологічних підтекстів та національних архетипів, що можуть збагатити сучасне музикознавство та виконавську практику.

Ключові слова: балада, вокальна балада, драматургія, жанр, інструментальна балада, композиторський стиль, комунікація, методологія аналізу, музична подія, музична семантика, музичне мислення, музичне мистецтво, музичний твір, наратив, наративний метод аналізу, наратологія, наратор, українська музика XX століття, хронотоп.

ANNOTATION

Shara, O. O. Narrative in Music and Its Embodiment in the 20th-Century Ukrainian Ballad. Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – “Musical art”, field of knowledge 02 – “Culture and art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the substantiation of the narrative method of analyzing musical work and the parameters of narrativity based on the material of the Ukrainian vocal and instrumental ballad of the 20th century.

The comprehension of the communicative nature of a musical work increasingly attracts the attention of researchers, which is stipulated by the expansion of the artistic consciousness of composers and the complication of subject-object relations of the author's expression. Narrative has been widely conceptualized in the humanities, especially in synthetic genres of literature, in which epic narrativity, dramatic conflict, and lyrical reflection interact. To study narrative in music, the Ukrainian ballad of the

20th century was chosen, as it demonstrates a unique synthesis of the national intonation tradition and European narrative models. Despite the existing studies of musical works in the ballad genre in domestic musicology, there is a lack of substantiation of its specifics in the aspect of narrative strategies. Thus, the **relevance of the topic** is stipulated by the lack of systematic studies of the Ukrainian instrumental and vocal ballad as a unique narrative genre, which will allow enriching the methodology of music analysis, taking into account the diversity of the individual-stylistic embodiment of the narrative in composer's creativity.

The **purpose of the study** is to substantiate the narrative method of analyzing musical dramaturgy on the example of the Ukrainian vocal and instrumental ballad of the 20th century.

The **object of the study** is narrative as an interdisciplinary phenomenon of modern art studies; the **subject** is narrative in music as an archetypal phenomenon and a category of musicology.

The **material of the study** includes the vocal ballads by Y. Meitus, H. Vereta, and instrumental ones by S. Bortkiewicz, A. Shtoharenko, M. Vilinsky, L. Revutsky, B. Lyatoshynsky.

The **research methodology** is based on the application of general and special methods: systemic, functional, hermeneutic, semantic, historical-typological, comparative, comparative-terminological, genre-stylistic, communicative, as well as the proposed narrative method.

The **scientific novelty** of the obtained results. For the *first time* in Ukrainian musicology:

- fundamental Western and domestic theories of narrative have been systematized;
- the scientific directions of narratology have been distinguished: semiotic (E. Tarasti, M. Grabócz), the theory of expressive genres (R. Hatten), and the theory of narrative archetypes (B. Almén);
- the concepts of musical dramaturgy and musical narrative have been differentiated;

- a narrative method of analyzing a musical work has been proposed, and its theoretical foundations have been substantiated based on the achievements of modern foreign narratology;
- the analytical tools of G. Genette have been adapted to the specifics of the musical text, which allowed revealing the narrative semantics through the structure of the narrative;
- a narrative analysis of the corpus of Ukrainian ballads of the 20th century (by Y. Meitus, B. Lyatoshynsky, L. Revutsky, S. Bortkiewicz, A. Shtoharenko, and others) has been carried out, which made it possible to determine the individual-stylistic strategies of explicit and implicit musical narrativity.

The following aspects have received *further development*:

- the theory of musical dramaturgy;
- the understanding of narrative as an interdisciplinary phenomenon of the modern humanities;
- the theoretical comprehension of the genre semantics of the ballad;
- the understanding of the specifics of narrative strategies in verbally determined (vocal) and immanently musical (instrumental) works.

Section 1 “Methodology of narrative research in the modern humanities” is devoted to the substantiation of the theoretical basis of the work. Subsections 1.1–1.2 trace the evolution of the “narrative turn” concept in the interdisciplinary field and systematize the fundamental Western and domestic theories of musical narrative. Subsection 1.3 is devoted to the differentiation of the concepts of musical dramaturgy and musical narrative. Subsection 1.4 proposes a narrative method of analysis based on the comprehension of the specifics of the interaction of semantic, chronotopic, and discursive parameters of the musical text.

Section 2 “The narrative potential of the musical ballad” reveals the specifics of the ballad genre as a unique form of representing musical and literary narrative. Subsections 2.1–2.2 highlight the genesis of the ballad and prove that in instrumental works, the function of the narrative is performed by a specific musical-linguistic modality. In subsection 2.3, based on the concepts of verse-likeness and prose-likeness,

the specificity of ballad form-building is substantiated as a dialectical unity of epic and lyrical principles.

Sections 3 “The narrative model of the vocal ballad” and 4 “The implicit narrative of the instrumental ballad” are devoted to the extrapolation of the general qualities of the narrative analysis model to the specifics of music, and to the practical approbation of the developed method on the material of vocal and instrumental ballads. In the theoretically oriented subsections 3.1 and 4.1, the specifics of the functioning of the explicit (verbally determined) and implicit (purely musical) types of narrative, respectively, have been clarified.

The **conclusions** contain the results of the study.

1. Narrative is an interdisciplinary phenomenon in the space of the modern humanities, the content of which goes beyond mere plot depiction (depiction of events); narrative also functions as a universal ontological category – a way of structuring human experience and organizing time (P. Ricoeur, J. Bruner). The study of literary narratology (G. Genette, W. Schmid) has revealed an extensive categorical apparatus and created conditions for the corresponding adaptation of its provisions to the analysis of musical texts.

2. In foreign musicology, scientific directions of narratology have been formed: semiotic (E. Tarasti, M. Grabócz), the theory of expressive genres (R. Hatten), and the theory of narrative archetypes (B. Almén). In domestic musicology, this direction is represented fragmentarily.

3. The analysis of the correlation between the concepts of musical dramaturgy and musical narrative has proven that dramaturgy is responsible for the dynamics and architectonics of the formation of musical images (a view of the work as an object), while narrative determines the strategy for transmitting musical events and the position of the subject of expression (a view of the work as a discourse). The narrative method does not deny the components of the theory of musical dramaturgy but deepens it and expands practical possibilities by introducing narrative mechanisms of analysis: “who speaks?”, “from what point of view?”, and “in what time and where?”.

4. The narrative method of analyzing a musical work is based on the interaction of three parameters: semantic, chronotopic, and discursive. The definition of narrative in music is provided as a hierarchical concept consisting of the following levels:

1. an archetypal phenomenon in music rooted in cultural history, folklore sources, and synthetic forms of art from antiquity to the present;
2. a scientific category defining narrativity in music;
3. a specific principle of organizing the musical whole, based on the interpretation of the sequence of events through the prism of the point of view (external or internal) of the narrator and its embodiment through a system of semantic, chronotopic, and discursive means. The narrative method of analyzing a musical work is a research strategy aimed at identifying the mechanisms of meaning-making through comprehending the specifics of the interaction of three parameters: semantic, chronotopic, and discursive.

5. The narrator is the central element of the musical narrative, the immanent subject of the musical work, the “voice” that organizes time and space. Three types of narrators have been distinguished by the character and function of their manifestations: narrator-observer, narrator-character, and autobiographical narrator.

6. The ballad is a synthetic genre that combines epic plotness, dramatic conflict, and lyrical reflection; and it is an optimal genre for the study of musical narrative. The genesis of the ballad has formed a unique structure of “double coding,” where the external plot always coexists with the internal psychological subtext.

7. The specificity of the explicit narrative is realized through the interaction of verbal and musical parameters. In vocal ballads (Y. Meitus, H. Vereta), its key mechanisms have been revealed, namely: deconstruction of poetic form, musical empathy, and temporal manipulations.

8. In instrumental ballads (by B. Lyatoshynsky, M. Vilinsky, S. Bortkiewicz, A. Shtoharenko, L. Revutsky), the absence of words is compensated by the semantics of the musical language. The narrative is formed by specific musical means – through the simultaneous existence of different points of view in the texture, the narrativization of the form, timbral personification, and the visualization of the finale.

9. Based on analytical observations, the varieties of narrative embodiment in the ballad genre have been determined, which are stipulated by the narrative position and the narrator's point of view, namely: strategies of the narrator-observer (objectively omniscient and with a transition from objectively omniscient to empathetic); narrator-observer with a deviation into the position of a narrator-character; multi-subject strategy; strategy of an implicit narrator-observer and an implicit narrator-character; as well as the strategy of a personified narrator-character (with a transition into a metanarrative).

The approbation of the narrative method on the material of Ukrainian vocal and instrumental ballads has proven its hermeneutic potential: it provides a key to deciphering hidden meanings, psychological subtexts, and national archetypes, which can enrich modern musicology and performing practice.

Keywords: ballad, chronotope, communication, composer's style, dramaturgy, genre, instrumental ballad, methodology of analysis, musical art, musical event, musical work, musical semantics, musical thinking, narrative, narrative method of analysis, narratology, narrator, Ukrainian music of the 20th century, vocal ballad.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України
як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Шара, О. О. (2023). Теорія наративу в музикознавчому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (67), 7–22. <https://doi.org/10.34064/khnum1-68.01>
https://intermusic.kh.ua/vypusk68/problems_68_1_shara.pdf
2. Шара, О. О. (2024). Наративність вокальної балади: на прикладі твору Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» на вірші В. Коротича. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7(2), 244–256. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316713>
<http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/316713/307659>
3. Александрова, О. О., & Шара, О. О. (2024). Наратив і музична драматургія: параметри взаємодії. *Музичне мистецтво і культура*, (41), 134–150. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-10>
<https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/1013>
4. Шара, О. О. (2025). Лірико-епічні елементи жанру балади: взаємодія поетичних та прозаїчних принципів. *Культура України*, (91), 135–143. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.15>
<https://ku-khsac.in.ua/article/view/348199>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВУ В СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ.....	24
1.1. Наратив як міждисциплінарна наукова категорія.....	24
1.2. «Narrative turn» у музикознавстві: основні підходи та концепції	36
1.3. Параметри взаємодії наративу і музичної драматургії.....	60
1.4. Складові музичного наративу	66
1.4.1. Семантичний параметр.....	68
1.4.2. Наративний музичний хронотоп.....	77
1.4.3. Дискурсивний параметр.....	85
Висновки до Розділу 1.....	89
РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МУЗИЧНОЇ БАЛАДИ.....	92
2.1. Жанрова специфіка балади: витоки та наративна природа.....	92
2.2. Наративність як специфічна ознака музичної балади	103
2.3. Баладна наративність у контексті поетичного та прозаїчного формоутворення.....	114
Висновки до Розділу 2.....	123
РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНА МОДЕЛЬ ВОКАЛЬНОЇ БАЛАДИ	125
3.1. Наратив вокальної балади: вербально-музична взаємодія.....	125
3.2. Жанрові топоси та ефект наративного передбачення в «Ксені» Ю. Мейтуса.....	127
3.3. Балада «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса: музична емпатія як форма наративної участі	129
3.4. Балада з вокального циклу «Мати» Ю. Мейтуса: взаємодія функцій наратора-спостерігача та наратора-персонажа	141
3.5. Наративна мультисуб'єктність в «Баладі про Опришка» Г. Верети.....	149
Висновки до Розділу 3.....	163

РОЗДІЛ 4. ІМПЛІЦИТНИЙ НАРАТИВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ

БАЛАДИ	166
4.1. Специфіка втілення наративу в інструментальних жанрах.....	166
4.2. Балада ор. 10 С. Борткевича: наратор-персонаж як суб'єкт музичного висловлювання.....	168
4.3. Наративний архетип «Герой проти фатуму» в музичній драматургії Балади ор. 42 С. Борткевича.....	183
4.4. Стратегія тембрової персоніфікації музичної оповіді на прикладі Балади А. Штогаренка (пам'яті М. В. Лисенка)	200
Висновки до Розділу 4.....	216
ВИСНОВКИ.....	219
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	224
ДОДАТОК А.....	245
ДОДАТОК Б.....	250

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття гуманітарна наука пережила суттєві зміни, пов’язані з активним розвитком міждисциплінарних підходів. Це проявилось у взаємопроникненні термінів, методів та категорій між філософією, літературознавством, психологією, соціологією, культурологією та мистецтвознавством. Одним із центральних понять, що отримало широке теоретичне та методологічне осмислення у сфері музичного аналізу, став наратив. Від риторики та поетики античності до сучасної теорії культури він пройшов складну еволюцію, ставши універсальною аналітичною моделлю для опису процесів оповіді, структурування подій і способів їхнього сприйняття.

Осягнення комунікативної природи музичного твору дедалі більше привертає увагу дослідників, що зумовлено розширенням художньої свідомості композиторів, ускладненням суб’єктно-об’єктних відношень авторського висловлювання. Якщо західна наука вже має потужну традицію дослідження музичного наративу (переважно на матеріалі інструментальної музики), то у вітчизняному музикознавстві ця теорія досі не набула системного застосування.

Особливої актуальності наративний підхід набуває в аналізі синтетичних жанрів, зокрема балади. Поєднуючи епічну оповідність, драматичний конфлікт та ліричну рефлексію, балада є ідеальним полем для дослідження механізмів музичної оповіді. Українська балада ХХ століття, що представлена творчістю Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, А. Штогаренка, С. Борткевича, Л. Ревуцького та інших, демонструє унікальний синтез національної інтонаційної традиції та європейських наративних моделей.

Незважаючи на існуючі дослідження музичних творів в жанрі балади, не вистачає обґрунтування її специфіки в аспекті її оповідних стратегій у вітчизняному музикознавстві: більшість існуючих праць зосереджені на історико-стильових або виконавських аспектах. Отже, **актуальність теми** зумовлена необхідністю заповнення цієї лакуни та адаптації новітнього аналітичного інструментарію до специфіки української музики; відсутністю

системних досліджень української інструментальної та вокальної балади як унікального наративного жанру.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Теоретичне музикознавство в історичному процесі розвитку» на 2022–2026 рр. (протокол № 5 від 29.12.2022 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 3 від 27 жовтня 2022 р.), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 6 від 29 січня 2026 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати наративний метод аналізу музичної драматургії на прикладі української вокальної та інструментальної балади XX століття.

Об'єкт дослідження – наратив як міждисциплінарний феномен сучасного мистецтвознавства; **предмет** – наратив в музиці як архетипове явище та категорія музикознавства.

Згідно з означеною метою в роботі вирішуються такі **завдання**:

- 1) систематизувати міждисциплінарні підходи до категорії наративу в сучасній гуманітаристиці (філософії, літературознавстві, семіотиці);
- 2) узагальнити основні концепції «*narrative turn*» у музикознавстві та визначити специфіку музичного наративу як архетипового явища та наукової категорії;
- 3) визначити співвідношення понять *музична драматургія* та *музичний наратив*, обґрунтувавши доцільність застосування наративного методу аналізу драматургічних процесів;
- 4) розробити метод наративного аналізу музичних творів шляхом адаптації літературознавчого категоріального апарату (Ж. Женетт) до специфіки музичного тексту;

- 5) схарактеризувати наратора як суб'єкта висловлювання та визначити різновиди його прояву в музиці;
- 6) дослідити генезу та жанрову специфіку балади, її наративний потенціал у контексті взаємодії поетичного і прозаїчного музичного формоутворення;
- 7) виявити особливості експліцитного наративу (вербально детермінованого) у вокальних баладах українських композиторів (Ю. Мейтуса, Г. Верети);
- 8) розкрити механізми імпліцитного наративу (іманентно музичного) в інструментальних баладах (Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Вілінського, С. Борткевича, А. Штогаренка);
- 9) на основі аналітичних спостережень визначити різновиди втілення наративу в жанрі балади.

Матеріалом дослідження слугують балади українських композиторів XX століття, а саме:

- вокальні твори Ю. Мейтуса («Розстріляли трьох» на слова В. Коротича, Балада з вокального циклу «Мати» на слова А. Малишка, «Ксеня» на слова А. Малишка), та Г. Верети («Балада про Опришка» для соло тенора та чоловічого хору на слова Л. Забашти);
- інструментальні балади: фортепіанні твори С. Борткевича (Балади ор. 10 та ор. 42), Балада для віолончелі та фортепіано (пам'яті М. В. Лисенка) А. Штогаренка, Балада у формі варіацій на українську народну тему, ор. 4 М. Вілінського, Балада для віолончелі з фортепіано ор. 20 Л. Ревуцького, Соната-балада № 2 ор. 18 та Балада ор. 22 Б. Лятошинського.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні загальних та спеціальних методів:

- *системний* – зумовлений інтеграцією сучасного музикознавства з гуманітарними науками;
- *функціональний* – для аналізу принципів музичного тематизму, драматургічного розвитку та композиційних закономірностей;

- *герменевтичний* – для інтерпретації глибинних змістових шарів музичного твору, розкриття його прихованих програмних чи символічних значень та розуміння діалогу між авторським задумом і сприйняттям реципієнта;
- *семантичний* – для виявлення музичних знаків і символів, що формують смисловий часопростір твору;
- *історико-типологічний* – для аналізу еволюції жанру балади та її наративних моделей у різні історичні епохи та в певних національно-культурних традиціях;
- *компаративний* – для встановлення аналогій між жанром літературної та музичної балади, а також між вербальною та музичною оповіддю з точки зору проявів наративності;
- *порівняльно-термінологічний* – для узагальнення наукових концепцій поняття *наратив* у суміжних галузях знання та специфікації його категоріальних властивостей у структурі музичного тексту;
- *жанрово-стильовий* – для виявлення інваріантних (типових) ознак балади та специфіки їх авторської інтерпретації у творчості українських композиторів XX століття;
- *комунікативний* – для розгляду музичного твору як комунікативного акту, де нотний текст актуалізується через виконавське прочитання, забезпечуючи передачу та переосмислення інформації у системі «композитор – виконавець – слухач»;
- *наративний* – для виявлення механізмів оповідності у музичному тексті, що дозволяє розуміти специфіку явища.

Теоретичну базу склали дослідження з наступних наукових питань:

- літературознавства та філології (Галич, 2001; Гребенюк, 2010; Просалова, 2014; Астрахан, 2021), поезики (Потебня, 1985; Аристотель, 1967);
- семіотики та структурного аналізу (Греймас, 1991; Ділі, 2000); структурно-риторичного аналізу (Полтавцева, 2003, 2005);
- теорії наративу (Todorov, 1969; Schmid, 2013; Prince, 1987; Genette, 1983; Jahn, 2005; Nünning, 2010; Гук, Бехта, 2020; Кагановська, 1999; Максимець,

Москальов, 2019; Мацевко-Бекерська, 2009; Папуша, 2005; Полєтуха, 2014; Римар, 2019; Савчук, 2015, 2019; Сараєва, 2024; Собчук, 2012; Ткачук, 2002, 2003; Рева-Лєвшакова, 2022; Капленко, 2003, Барт, 1987; Бремон, 1983);

- наративу як міждисциплінарної категорії – у контексті філософії (Schütz, 1985; Husserl, 1989; Lyotard, 1997; Рікер, 1998; Верменич, 2013; Дьяковська, 2017; Ліщук-Торчинська, 2011), соціології (Berger, Luckmann, 2000; Bruner, 1990; Giddens, 2001; Rosner, 2003; Кулас, 2007; Семігіна, 2020), психології (Мороз, 2010; Зливков), соціальної комунікативістики (Miskimmon, O'Loughlin, Roselle, 2013; Лебідь, 2022; Снитко, Гречка 2020, 2022; Зикун, Бессараб, Пономаренко, 2020), політології (Гарькавий, 2023; Курбан, 2021; Мельникова-Курганова, 2023; Стеблина, 2022);
- науковим концепціям наративу в музиці (Nattiez, 1990, 2011; Abbate, 1991; Maus, 1991; Hatten, 1991, 2004; Littlefield, Neumeyer, 1992; Tarasti, 1994; Grabócz, 1999, 2004, 2009, 2018, 2020; Hair, 2001; Almén, 2003, 2004, 2008; Sichardt, 2005; Wieneke, 2007; Беліченко, 2007; Klein, 2009; Лисюк, 2011; Mailman, 2013; Степурко, Бардашевська, 2018; Лю Ся, 2019, 2020, 2021; Седлецький, 2021; Степурко, 2023);
- теорії музичної драматургії (Полтавцева, 1998; Шаповалова, 1999, 2001, 2003, 2008, 2009, 2014; Омельченко, 2001, 2002; Dean, 2010; Вишинський, 2016; Харенко, 2019; Белоєнко, 2020; Нечаєнко, Лішафай, 2021; Романець, 2021; Кочнєв, 2022);
- жанру літературної балади (Нудьга, 1970; Дей, Ясенчук, Іваницький, 1988; Іваницький, 1990; Єременко, 2004; Качмар, 2014; Пономаревський) та музичної балади (Parakilas, 1992; Rink, 1994; Безбородько, 2018; Klein, 2018; Марценківська, 2018; Хе Веньлі, 2018, 2020; Вавшко, 2019; Сидір, 2021; Popović Mladenović, 2023 Назарій, 2023);
- музичної семантики та семіотики (Кравченко, 2009; Очеретовська, 2012; Зварич, 2012; П'ятницька-Позднякова, 2012; Antović, 2015; Kim, 2023; Tarasti, 1986; Nattiez, Dunsby, 2000; Ніколаєвська, 2001; Приходько, 2002;

Ojala, 2009; Зварич, 2015; П'ятницька-Позднякова, 2015; Александрова, 2018; Самойленко, 2017; Самойленко, Осадча, 2020, 2021, 2023);

- музичної поетики (Горюхіна, 1985; Беліченко, 1992; Говорухіна, 2007); музичної інтонаційності (Кравцов, 1984; Козаренко, 2000; Очеретовська, 2014); взаємодії слова та музики, що виявляють закономірності формування смислу у вокальних жанрах (Захарчук, 2010; Приходько, 2014; Падалко, 2023);
- музичної інтерпретації (Москаленко, 2013, 2021; Сухленко, 2015; Ніколаєвська, 2020, Фрайт, 2021).

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше*:

- систематизовано фундаментальні західні й вітчизняні теорії наративу;
- виокремлено наукові напрямки наратології: семіотичний (Е. Тарасті, М. Грабоч), теорія експресивних жанрів (Р. Хаттен) та теорія наративних архетипів (Б. Альмен);
- диференційовано поняття *музична драматургія* та *музичний наратив*;
- запропоновано наративний метод аналізу музичного твору та обґрунтовано його теоретичні засади на основі досягнень сучасної зарубіжної наратології;
- адаптовано до специфіки музичного тексту аналітичний інструментарій Ж. Женетта, що дозволив виявити наративну семантику через структуру оповіді;
- здійснено наративний аналіз корпусу українських балад ХХ століття (Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, С. Борткевича, А. Штогаренка та інших), що дало змогу визначити індивідуально-стильові стратегії експліцитної та імпліцитної музичної оповідності.

Набуло подальшого **розвитку**:

- теорія музичної драматургії;
- уявлення про наратив як міждисциплінарний феномен сучасної гуманітаристики;

- теорія жанрової семантики балади;
- розуміння специфіки наративних стратегій у вербально детермінованих (вокальних) та іманентно музичних (інструментальних) творах.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх застосування у кількох сферах:

- *у науково-дослідній*: теоретичні положення та висновки дисертації можуть бути використані для подальшої розробки теорії музичного наративу, а також при дослідженні проблем музичної семантики та семіотики;
- *у музичному аналізі*: розроблений та апробований аналітичний інструментарій може слугувати моделлю для аналізу творів інших жанрів, що виявляють ознаки оповідності;
- *у навчальному процесі*: матеріали дослідження доцільно використовувати у вищих навчальних закладах мистецької освіти при викладанні дисциплін «Аналіз музичних творів», «Історія української музики», «Історія світової музики», «Методологія теоретичного та історичного музикознавства», «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства», а також при розробці спецкурсів з музичної наратології та теорії музичного змісту;
- *у виконавській практиці*: запропонований підхід до інтерпретації наративних структур сприятиме поглибленню розуміння виконавцями авторського задуму, дозволяючи точніше відтворити драматургію та психологічні нюанси музичної оповіді.

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертаційного дослідження відбувалося на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки роботи оприлюднені на 11 міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях:

- Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14.02.2023);
- Міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 17–19. 03. 2023);

- Першому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (25–26.06.2023);
- Міжнародній науково-практичній конференції «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (24–25.10.2023);
- Міжнародній конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14.02.2024);
- II Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (1–3.05.2024);
- V International Scientific Conference «Art And Science In The Modern Globalized Space» (to the Day of Science in Ukraine) (Харків, 18–19.05.2024);
- Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська класика у науковому дискурсі сьогодення (до ювілею І. П. Котляревського)» (Харків, 9.10.2024);
- Міжнародній науково-творчій конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11–12.02.2025);
- I Всеукраїнській науково-практичній онлайн конференції «Музика як шлях до самовираження: досвід молодих науковців» (Суми, 5.04.2025);
- Всеукраїнській науково-практичній конференції «Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін» (Київ, 2–3.05.2025).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 4 статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України (з них 3 – одноосібні, 1 – у співавторстві).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, чотирьох основних Розділів, з поділом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг наукової праці становить 251 сторінку, з них основного тексту – 209 сторінок. Список використаних джерел – 195 найменувань, з них 59 є іншомовними.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВУ В СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

1.1. Наратив як міждисциплінарна наукова категорія

Поняття *наративу* є одним із ключових у сучасному гуманітарному дискурсі. Його зміст істотно варіюється залежно від сфери дослідження, проте в широкому розумінні наратив трактується як форма репрезентації досвіду, організована у вигляді розповіді з причинно-часовою послідовністю подій. Він виступає як когнітивна, культурна, соціальна та естетична категорія, що охоплює процеси осмислення, інтерпретації та трансляції реальності. Спектр значень поняття наратив розширюється залежно від сфери дослідження. Якщо *філософський* дискурс акцентує увагу на конструюванні *суб'єктивності*, то *психологія* розглядає його швидше як інструмент для впорядкування хаосу *власного досвіду*. *Соціологічна* ж чи *журналістська* сфери дослідження зміщують фокус у бік ідеологічного чи культурного конструювання реальності та маніпулятивного впливу на аудиторію через емоційне структурування фактів. Наратив, по суті, стає тим перетином, що об'єднує суб'єктивне начало, власний досвід та соціально-культурний контекст, трансформуючи їх у впорядковану смислову структуру, що розгортається в часі та просторі.

Етимологічне коріння терміну *наратив* сягає латинського *narrare, narratio* – «розповідати», «пояснювати», що, у свою чергу, пов'язане зі словом *gnarus* – «знати», а саме суфікса *gno-* – «знання» (від англ. *to know*) (Online Etymology Dictionary). Отже, наратив від самого початку є не просто викладом, а актом оприлюднення знання. Початково наратив сприймався як риторичний і поетичний засіб – зокрема, в античній та середньовічній поезиці. У творах Аристотеля та Горація розповідь слугувала способом структурування подій у драмі чи епосі, де важливим були логіка дії, перипетії, кульмінація й катарсис. Подібні міркування про природу оповіді містяться і в третій книзі «Держави»

Платона, де філософ розрізняє мімезис і дієгезис. У Середньовіччі розповідні форми зберігалися в релігійних притчах, житіях святих та епічних піснях.

Із розвитком літературознавства у XIX столітті поняття *нарративу* поступово набуває системності, переходячи від буденного вжитку до терміну наукового аналізу текстів. Саме структуралісти XX століття вивели наратив із категорії звичайного повідомлення «про щось», перетворивши його на складну архітектуру тексту. Тепер це не просто фабула, а глибоке переплетення стратегій: від вибору кута зору (фокалізації) до складних часових інверсій та масок наратора

Поступово поняття нарративу виходить за межі літератури й стає важливим у гуманітарному знанні. У другій половині XX століття воно стало базовим у так званому «нарративному повороті» (*narrative turn*), що охопив філософію, психологію, соціологію, антропологію, історіографію та політичну науку. Ця міждисциплінарна експансія свідчить про те, що наратив – не лише спосіб викладення інформації, розповідь про якісь події, але й форма *осмислення* людського досвіду, конструювання ідентичності та впливу на суспільство.

У **філософії** та **соціології** наратив досліджується як універсальна форма людського пізнання й комунікації (П. Рікер, Ж.-Ф. Ліотар, К. Роснер, Е. Гідденс, Дж. Брунер). За П. Рікером, наратив є засобом інтеграції часовості, що дозволяє суб'єкту *осмислити* себе у світі через *розповідь* про власний досвід. Філософ розглядає наративний дискурс як один із трьох ключових типів дискурсу поряд із парадигматичним та комунікативним. Здатність до нарації, на його думку, є фундаментальною ознакою людської свідомості, проявляючись у здатності структурувати досвід у формі оповіді. Важливим аспектом нарративу є його зв'язок із часом. Саме наратив дозволяє артикуляцію темпоральності та осмислення перебігу подій у часовому вимірі. Фактично П. Рікер ставить нас перед радикальною тезою: без наративної «оболонки» час – це не більше ніж фізична абстракція. Лише у межах оповіді він олюднюється і трансформує хаотичний потік моментів у впорядковану історію. Дослідник наголошує, наратив не лише відображає послідовність подій, а й формує їх смислову

цілісність, упорядковуючи їх у межах логіки початку, розвитку й завершення. У цьому сенсі наратив постає як динамічна форма часової організації, де час є внутрішнім принципом побудови подій. П. Рікер зазначає: «Час стає часом тією мірою, якою він наративно артикульований» (Рікер, 1998 : 65).

Важливу роль у побудові наративу відіграє інтрига – принцип, що об'єднує окремі події в цілісну послідовність, вирізняючи момент перелому, який спрямовує розвиток подій і визначає внутрішню часову напругу. Цей час, за П. Рікером, не тотожний хронологічному часу зовнішнього світу, а належить художньому виміру самого твору.

Поряд із поняттям наративу, у сучасному філософському дискурсі важливе місце посідає категорія «метанаративу», яку ввів у науковий обіг Ж.-Ф. Ліотар у праці «Стан постмодерну» (Lyotard, 1997). Під цим терміном філософ розуміє великі універсальні оповіді, які мали на меті ствердити знання та вичерпно пояснити історію людства, націй або класів, але сьогодні втратили актуальність. Він вважає, що метанаративи пов'язані з претензією на істину і владу, а її універсалізм може маскувати ідеологічний тиск. У постмодерному світі, навпаки, зростає значущість малих, фрагментарних, локальних наративів, які не претендують на загальність, а лише фіксують множинність точок зору та досвідів.

Зростання інтересу до наративу у філософії та гуманітарних науках пояснюється передусім онтологічним переосмисленням суб'єкта. Постмодерна критика, представлена Ж.-Ф. Ліотаром, акцентує на втраті легітимації великих розповідей; водночас гуманітаристика зміщує увагу на процесуального, часово розгорнутого суб'єкта. Це онтологічне зрушення, започатковане феноменологією Е. Гуссерля та розвинене в екзистенційній філософії М. Гайдеггера, відкриває можливість мислити людину не як завершену сутність із фіксованими властивостями, а як буття, що *розгортається в часі*, формуючи свою ідентичність через постійну *автоінтерпретацію*. Як зазначає К. Роснер, саме відмова від предметного чи структурного розуміння людини й акцент на екзистенційному часовому вимірі стали підґрунтям для зміцнення ролі наративу

(Rosner, 2003). Ідентичність тут постає як процес, а не як задана структура, як самовизначення, що розгортається в межах індивідуального досвіду.

Подібну динамічну модель суб'єкта розвиває і Е. Гідденс (Giddens, 2001), розглядаючи ідентичність як *рефлексивний* проєкт: індивід постійно конструює й підтримує певну цілісну оповідь про себе, що забезпечує відчуття онтологічної безпеки в мінливому світі.

У цьому ж ключі О. Капленко підкреслює, що здатність до нарації нерозривно пов'язана з творчою природою мови: мова – це творчість, а наратив – спосіб оформлення досвіду, де «вигадка» не є відхиленням, а необхідним елементом: «... за допомогою нарації ми певним чином оформлюємо свій досвід і забезпечуємо його змістовність, впорядковуючи наш абстрактний потенціал у вигляді цілком конкретної структури, де вирізняємо початок, середину і кінець центральної теми» (Капленко, 2003 : 13). За О. Капленко, оповідні структури є основною формою існування вимислу в культурі, що формує змістовність досвіду та підтримує зв'язок між індивідуальним і колективним.

Хоч у щоденному житті діє «природна установка» (Giddens, 2001 : 52) – рутинна свідомість, яка уникає екзистенційних питань для збереження стабільності, філософія й гуманітаристика, навпаки, зосереджують увагу на питаннях *ідентичності, часу, тривалості, що є основоположними для наративного бачення суб'єкта*.

Таким чином, криза великих наративів, про яку говорить Ж.-Ф. Ліотар, не скасовує самої потреби в наративах, а лише переміщує фокус: із універсальних схем – на індивідуальні життєві історії. Так наратив стає *способом конструювання і переживання суб'єктивного досвіду*, що набуває особливої ваги в умовах сучасної множинності смислів.

На особливу увагу заслуговує позиція Дж. Брунера щодо взаємозв'язку життя та розповіді. Дослідник вказує на цікавий зворотний ефект: не тільки наратив копіює життєві події, а й саме життя починає *структуруватися* за логікою оповіді. Це означає, що ідентичність людини є не просто сумою фактів, а результатом їхньої постійної *інтерпретації* (Bruner, 1990 : 4)

Це зближує наративне мислення з соціальним конструктивізмом (П. Бергер, Т. Лукман), де реальність постає як продукт спільної комунікації, укоріненої в мові. Феноменологічне підґрунтя закладене Е. Гуссерлем у концепції «життєвого досвіду» (Lebenswelt) (Husserl, 1989), а А. Шюц доводить, що стабільність ідентичності забезпечує лише інтерсуб'єктивно узгоджений світ. В есеї про Дон Кіхота він доводить, що приватний, не поділюваний іншими наратив неминуче призводить до його розпаду (Schütz, 1985). П. Кулас підкреслює, що індивідуальні наративи є фрагментами ширшої спільної історії, де кожен – не лише герой, а й співавтор, і через цю взаємодію формуються уявлення про реальність і стабільність ідентичності: «... індивідуальні наративи утворюють понадіндивідуальну загальну розповідь – інтерсуб'єктивний світ, де кожен створює свою власну розповідь і де завжди буде місце для розповіді кожного» (Кулас, 2007 : 37). Звідси випливає, що наратив функціонує як інструмент соціалізації: індивідуальна історія набуває сенсу та статусу реальності лише тоді, коли вона інтегрується в ширший контекст колективного досвіду та стає зрозумілою для Іншого (слухача, читача).

Таким чином, наратив виконує одночасно описову та формотворчу функцію: він є засобом впорядкування й осмислення світу, де «не існує жодної випадкової чи зайвої вербально оформленої думки» (Капленко, 2003 : 14). «Кожна з них» займає своє «місце в уявній світобудові автора», відображаючи ідеологічні, культурні та історичні установки (там само).

Такий філософсько-соціологічний погляд на наратив як форму організації досвіду та ідентичності отримав глибоку розробку і в **психології**. Наративна психологія зосереджується на тому, як особистість *переживає, інтерпретує* та *переповідає* власне життя, формуючи у такий спосіб відчуття суб'єктивної єдності в плинності досвіду.

У соціальній психології наратив трактується як «певна послідовність подій, об'єднаних певним сюжетом; тематично єдина сюжетна лінія, що охоплює увесь життєвий шлях людини; також являє собою замкнену оповідну структуру, рамку, яка містить реальні події для подальшого їх осмислення; замкнена

оповідна структура, що надає життєвим подіям послідовності, організує їх у хронологічному або ж іншому порядку; є засобом створення досвіду людини і часто описує певний ескіз майбутнього» (Зливков : 2). Життєвий досвід тут розглядається як текст, що формується у взаємодії зі світом, мовою та культурою. Як зазначає Р. Мороз, «характер взаємодії людини з власним досвідом можна вивчати через наративи – повідомлення, історії або розповіді, створені людьми для описування і організації *власного досвіду та способу життя* (виокремлено мною – *О. Ш.*)» (Мороз, 2010 : 719). Наратив у цьому випадку виконує не лише репрезентативну, а й *інтерпретативну* функцію. Те, як людина розповідає про своє минуле, безпосередньо впливає на її ідентичність та поведінку. Реальність постає як результат інтерпретацій, укорінених у мовних конструкціях, що мають соціальну природу й формуються у взаємодії з іншими: «1. Світ не постає перед людиною об'єктивно, вона осягає реальність через досвід, що знаходиться під впливом мови. 2. Мовні категорії формуються у соціальній взаємодії, тобто мають соціальну природу. 3. Розуміння дійсності в даний момент залежить від діючих норм та соціальних конвенцій» (Мороз, 2010 : 720). З наведених тез випливає важливий висновок: наратив працює як активний «фільтр», крізь який ми «прочитуємо» світ, перетворюючи його на зрозумілу систему смислів за допомогою спільних культурних конвенцій.

Т. Семигіна справедливо зазначає, що цінність наративів полягає у тому, що «оповідачі інтерпретують минуле, а не відтворюють його таким, яким воно було», що дозволяє виявити взаємозв'язок між особистістю та соціальною структурою (Семигіна, 2020 : 116).

Узагальнюючи міждисциплінарні підходи, у нашому дослідженні під *наративом* розуміємо *універсальну когнітивно-комунікативну категорію, що слугує способом структурування та осмислення людського досвіду шляхом його організації у цілісну причинно-часову послідовність (сюжет), завдяки чому відбувається інтеграція часовості, конструювання динамічної ідентичності суб'єкта та його самовизначення в культурному просторі.*

Особливого звучання категорія наративу набуває у сучасних дослідженнях **стратегічних комунікацій та медіа** (О. Снитко, С. Гречка, Н. Лебідь, Є. Гарькавий, О. Курбан, О. Мельникова-Курганова, Н. Стеблина, Н. Зикун, А. Бессараб, Л. Пономаренко). В умовах суспільних криз та воєнних конфліктів наратив стає інструментом формування колективної пам'яті та національної ідентичності. Дослідники виокремлюють поняття «стратегічного наративу» як сюжетної лінії, що консолідує націю, та «контрнاراتивів», спрямованих на захист інформаційного простору. Такі дослідження відкривають нові перспективи для розуміння соціальної функції мистецтва. Цей комунікативний потенціал наративу знаходить свій відгук і в музичному мистецтві, наприклад, в жанрі балади, який завдяки своїй сюжетності, здатен акумулювати історичний досвід не гірше за стратегічні медіанаративи.

Найбільш розробленим механізмом аналізу наративу представлено в **літературознавстві**, де сформувалася окрема дисципліна – **нараторологія** (Цв. Тодоров, Ж. Женетт, В. Шмід). Саме тут вироблено категоріальний апарат, який може бути адаптований для музикознавства.

Сам термін вперше використав Цветан Тодоров у 1969 р. у праці *Grammaire du Decameron* (Todorov, 1969). Саме завдяки зусиллям Ж. Женетта, В. Шміда та Дж. Прінса нараторологія отримала свій робочий інструментарій. Розроблені ними категорії – від фокалізації до складних типів наратора – перетворили опис тексту на точну аналітичну процедуру.

Витоки класичної теорії оповіді часто пов'язують із німецькою літературознавчою школою. На етапі становлення нараторологія значною мірою завдячувала працям К. Фрідемана та О. Вельзера (Папуша, 2005 : 30), які зосередили увагу на сюжеті і події як ключових складниках оповіді. Вони наголошували на комунікативній структурі тексту та наявності особливого посередника – наративного голосу, який передає історію від автора до читача, інтерпретуючи події крізь авторське бачення.

У *Літературознавчій енциклопедії* наратив визначено як «логоцентричне розповідання... із відповідною структурою та процесом самоздійснення... об'єкт

і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) нараторами, адресований іншому (чи кільком) наратору» (Ковалів, 2007, т.2 : 89). Наголошується, що він «не обмежений лише оповіддю», а найменшою структурною одиницею є подія «як концептуальне бачення людини» (там само). Схоже тлумачення пропонує *Словник наратології* Дж. Прінса – це «представлення... однієї або кількох реальних чи вигаданих подій, що передаються... нараторами» (Prince, 1987 : 58).

Отже, визначення сходяться на двох ключових елементах – події та нараторові, але літературознавчі теорії розходяться щодо того, який із них є визначальним і чи можливий наратив без одного з них.

В. Шмід пропонує розділяти історію наратології на два вектори. Перший, класичний, тримається на *нараторі* як необхідного посередника. Другий же, структуралістський, робить акцент на самій оповіді, визнаючи *подію* як зміну стану: «мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану» (Папуша, 2005 : 30).

Деякі автори додають умову причинно-наслідкових зв'язків, однак більшість не вважає це обов'язковим: «Подієвість – головна ознака розповідного тексту» (Папуша, 2005 : 31). У класичному розумінні оповідь протиставляється драматичному виконанню й пов'язується з «переломленням» подій через сприйняття наратора (Шмід, 2003 : 10). У структуралістському – наративними є твори, що викладають історію, зображуючи події. Отже, розбіжність між цими підходами полягає у фокусі уваги: класична теорія відповідає на питання «хто розповідає?» (акцент на комунікації та суб'єкті), тоді як структуралістська – на питання «що відбувається?» (акцент на структурі та динаміці подій). Звідси впливає і різне розуміння меж наративу: у першому випадку він протиставляється драмі (де немає посередника), а у другому – опису (де немає зміни стану). Для сучасного гуманітарного дискурсу важливим є синтез обох критеріїв, оскільки повноцінна оповідна структура формується саме на перетині події (історії) та акту її викладення (дискурсу).

В. Шмід пропонує багатовимірну систему точок зору, куди входять просторовий та часовий виміри, ідеологічне наповнення (суб'єктивне ставлення до подій), а також мовний та перцептивний плани.

Р. Барт, аналізуючи структуру оповідного тексту, порівнює її з реченням, адже вона містить усі основні дієслівні категорії та синтаксичні зв'язки. Однак наратив – це не просто сума речень. Для його аналізу важливо враховувати «рівні описовості» (фонетичний, фонологічний, граматичний, контекстуальний) і два типи зв'язків – дистрибутивні та інтегративні (Барт, 1987 : 201). Читання оповіді – це і горизонтальний рух сюжетом, і вертикальні переходи між рівнями, що дають змогу виявити смисл, який «пронизує її наскрізь» (Барт, 1987 : 202).

Французький нараторолог К. Бремон розділив дослідження оповідних текстів на дві основні групи, орієнтовані на різні аспекти наративного повідомлення – історію (*histoire*), тобто *зміст* подій, та дискурс (*discours racontant*), тобто *спосіб* їхнього викладу (Бремон, 1983 : 475). Він також окреслив у наративному тексті автономний шар значення, незалежний від поверхневого сюжету. Це означає, що наративна схема має властивість транспортабельності: одну й ту саму історію можна втілити засобами літератури, кіно, балету чи музики, не втративши при цьому її змістової сутності. Тобто, сюжетна логіка («хто що зробив і чим це закінчилося») є первинною і універсальною, тоді як словесне чи звукове втілення є лише технічним засобом її донесення.

Нового дихання структуралістська нараторологія набула у працях А.-Ж. Греймаса (Греймас, 1991), який розробив концепцію шести актантних ролей (адресант, адресат, об'єкт, суб'єкт, помічник, опонент) як основи наративної граматики, що дозволило описати модальні та синтаксичні механізми розгортання оповіді. Цв. Тодоров, своєю чергою, створив «граматику оповідного тексту», у якій поєднав семантичні, синтаксичні й вербальні аспекти для моделювання наративної структури (Todorov, 1969).

А. Нюнінг запропонував чотири варіанти структуралістської нараторології: 1) семантичну, 2) орієнтовану на історію, 3) орієнтовану на дискурс та 4) риторичну (Nünning, 2010). У їх межах сформувалися два напрями –

перспективологія, що вивчає взаємодію наративних суб'єктів, і сюжетологія, зосереджена на розвитку подій. Структуралісти підкреслювали, що наратив відрізняється від опису наявністю темпоральної сітки та зміни подій, а головною ознакою стала структура оповідача. Ж. Женетт доповнив підхід категоріями «всезнання» й «всюди буття», що визначають образ всезнаючого наратора, здатного координувати виклад і спрямовувати читача.

У вітчизняному літературознавстві наратологічні підходи отримали ґрунтовне опрацювання. Спираючись на теорії західноєвропейських теоретиків, українські дослідники розвинули власні термінологічні й методологічні підходи до вивчення наративної організації художнього тексту. У сучасній українській науці наратологія розглядається як «теорія наративу, покликана досліджувати його специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів» (Ковалів, 2007, т. 2 : 94). З цього боку О. Ткачук визначає наратологію як «теорію наративу, натхненну структуралістами», що вивчає природу, форму і функції оповіді, або як дослідження наративу як вербального «способу представлення подій і ситуацій», зорієнтованих у часі (Ткачук, 2002 : 83).

Узагальнюючи підходи провідних теоретиків (Ж. Женетт, В. Шмід, а також українські дослідники Ю. Ковалів, Л. Мацевко-Бекерська), можна виділити ключові категорії наративного тексту, що є релевантними для нашого дослідження:

1. **Наратив і нарація.** Якщо *наратив* (історія) – це зміст подій, то *нарація* – це сам акт розповіді, процес породження тексту.

У словниках поняття «наратив» та «нарація» можуть вживатися синонімічно, але Ж. Женетт пропонує їх розмежовувати, запроваджуючи три рівні наративного плану (Женетт, 1998 : 310):

- історія (*histoire*) – зміст або події, про які розповідається;
- оповідь (*récit*) – сам текст як вербальний дискурс, спосіб подачі історії;

- нарація (*narration*) – акт розповіді, ситуація мовлення, у якій постає оповідь.

Ж. Женетт також акцентує на тому, що *нарація* принципово відрізняється від *опису*: нарація передає розвиток подій у часі, створюючи динамічний сюжетний потік, тоді як опис фокусується на станах, предметах або просторових характеристиках, фактично «зупиняючи час» і привертаючи увагу до деталей (Женетт, 1998 : 170–171). У літературному тексті ці форми часто переплетені, але виконують різні функції: нарація формує часову послідовність подій, а опис забезпечує контекст, атмосферу та наочність. Ця дихотомія має важливе значення для аналізу музичного твору з сюжетною основою, адже «опис» стає основним інструментом для змалювання «об’єктивного» світу, на тлі якого розгортаються події (власне нарація). Окрім того, фокусування на певних станах є передумовою до виникнення рефлексії.

2. **Наратор.** Це центральна категорія – фіктивний посередник між автором і світом твору. В. Шмід та Л. Мацевко-Бекерська стверджують, що сутність оповіді полягає у заломленні дійсності крізь призму сприйняття наратора.

Ж. Женетт створив класифікацію нараторів, спираючись на їх позицію щодо рівня оповіді (екстра- чи інтрадієгетична) та наявність у самому наративному світі (гомо- чи гетеродієгетичний статус):

- *екстрагетеродієгетичний* – оповідач поза історією, наприклад, умовний авторський голос;
- *екстрагомодієгетичний* – оповідач, що розповідає власну історію ззовні;
- *інтрагетеродієгетичний* – вторинний оповідач, який не є учасником оповіді (як Шехерезада);
- *інтрагомодієгетичний* – персонаж, що оповідає власну історію всередині дієгезису (Женетт, 1998 : 420).

3. **Фокалізація (кут зору).** Термін Ж. Женетта, що визначає перспективу, з якої подається інформація.

Ж. Женетт розрізняє три основні типи фокалізації (Женетт, 1998 : 391–393):

- *нульову* (нефокалізоване оповідання) – коли оповідач не обмежений жодним кутом зору персонажів і може передавати події з необмеженим знанням (характерна для класичного всезнаючого наратора);
- *внутрішню* – коли події подаються з перспективи одного або кількох персонажів і знання обмежене їхнім сприйняттям (вона може бути фіксованою – з єдиним постійним кутом зору, змінною – з чергуванням «фокального» персонажа, або множинною – з поданням тих самих подій очима різних героїв);
- *зовнішню* – коли доступ обмежується лише зовнішніми діями та поведінкою персонажів без проникнення у їхні думки й почуття.

Тип фокалізації може змінюватись всередині одного твору, застосовуватися лише до окремих сегментів тексту та іноді виявляти межові чи комбіновані форми, стверджує Ж. Женетт.

4. **Мімесис і дієгезис.** Ця класична дихотомія визначає способи репрезентації: *дієгезис* – це опосередкована розповідь про події, а *мімесис* – їх безпосередньо пряма мова або її наслідування.

Ці два фундаментальні поняття античної естетики – мімесис і дієгезис – лягли в основу сучасної наратологічної теорії, зокрема в працях Ж. Женетта. Дослідник розвиває класичну проблематику, показуючи, як зміни у розумінні наслідування та оповіді впливають на структуру твору і способи подання подій. Ж. Женетт звертається до Платона та Аристотеля, аналізуючи різницю між прямим «зображенням» (мімесисом) і оповіддю (дієгезисом).

Для Платона оповідь – це мовлення поета «від свого імені», тоді як мімесис – «пряма мова» персонажів, введена у текст як цитата. Аристотель, натомість, розглядав обидва способи як форми поетичного наслідування, хоча фактично ототожнював епос «із чистою оповіддю», не враховуючи його змішаного характеру (Женетт, 1998 : 166–167).

За Ж. Женеттом основною художньою формою у словесному мистецтві є оповідь, оскільки вона створює образ подій засобами мови, а не відтворює їх буквально. Пряма мова персонажів не є «зображенням», а лише цитатним

відтворенням вигаданих або реальних висловлювань, які не проходять смислової трансформації, необхідної для побудови наративу (Женетт, 1998 : 169). Таким чином, поняття мімезису та дієгезису, визначені в античності, набувають нового тлумачення в наратології: вони допомагають зрозуміти, як художнє мистецтво оперує поданням подій і створює відмінність між «показом» і «оповіданням».

Отже, літературознавча наратологія пропонує струнку систему аналізу (хто говорить? як говорить? з якої дистанції?), яка, за умови відповідної адаптації, відкриває нові перспективи для аналізу музичних творів, зокрема тих, що мають епічну природу.

1.2. «Narrative turn» у музикознавстві: основні підходи та концепції

Узагальнення міждисциплінарних підходів до наративу, розглянутих у попередньому підрозділі, дозволяє зробити висновок, що ця категорія в різних галузях знань – від філософії та соціології до літературознавства – розкривається через поєднання *універсальних* структурних принципів і *специфічних* для кожної сфери *способів репрезентації подій*. Літературознавчі концепції, які зосереджуються на формах оповіді, ролі наратора, типах фокалізації та взаємодії часу й простору у творі, стали основною для розширення поняття наративу за межі вербальних мистецтв.

В українському музикознавстві поняття наративу також привернуло увагу дослідників, хоча його осмислення відбувалося не лише під впливом сучасних міждисциплінарних підходів. Зародки інтересу до проблематики, пов'язаної з подієвістю та сюжетністю музики, помітні ще на початку ХХ століття у працях Б. Яворського (1877–1942 рр.), коли активного міжгалузевого інтересу до цієї теми ще не спостерігалось.

У працях Б. Яворського категорія наративності розглядається у тісному зв'язку з епохою бароко та принципами музичної риторики. Дослідник трактує її не просто як «розповідь», а передусім як логічний процес розгортання думки. Він зазначає, що основним принципом мислення тієї доби було «міркування – розумове розкриття за допомогою наративності (оповідальності) викладення»

(Яворський, 1986 : 148). Він бачить у цьому «споглядальне міркування», що передбачає «розчленування – послідовність наративного викладення, наративного розбору, наративних доказів» (Яворський, 1972 : 511).

На основі цього Б. Яворський вибудовує історичну типологію, протиставляючи «наративність» бароко «зображальності» романтизму. На його думку, якщо у музиці Й. С. Баха наративність діє як принцип логічної організації висловлювання, то в епоху Ф. Ліста вона поступається місцем безпосередній картинності. Вчений підкреслює еволюційний вектор цього процесу: «Взагалі в історії музики наративність переходить з плином часу в зображальність» (Яворський, 1972 : 511). Тобто, барокова наративність – це розважливий виклад подій без надмірного емоційного занурення, тоді як романтична зображальність апелює до чуттєвого образу.

Окрім естетичних характеристик, Б. Яворський виділяє і суто структурні ознаки музичної оповіді. Характеризуючи Прелюдію В-dur з ДТК Й. С. Баха, він вказує, що твір, будучи «за оформленням наративним (польоти, гра, хор)», конструктивно є стійким і розкривається послідовно в часі (Яворський, 1972 : 408). До конкретних засобів, що формують ефект розповіді, автор відносить: «1) моторність, 2) періодичну дольність, 3) ... опорність конструктивної долі», яка, за його словами, є «дуже характерною для розповіді» (Яворський, 1972 : 517–518).

Власне саме це трактування наративності як «мислення» та «організації уваги» дозволяє нам сьогодні бачити в ідеях Б. Яворського витoki комунікативного аналізу, в якому музична оповідь – це не хаотичний потік емоцій, а структурована риторична система, що керує сприйняттям слухача у часі.

Н. Беліченко у статті «Неімітаційна поліфонія в аспекті музичної логіки» (2017) проектує категорії наратології на сферу імітаційного багатоголосся. Вона розглядає імітаційний виклад як аналог мовленнєвого діалогу (або полілогу), стверджуючи, що саме наративне висловлювання є базовою формою будь-якої комунікації. Такий підхід дозволяє авторці провести переконливі аналогії між

суто музичними імітаційними прийомами та риторичними фігурами спілкування, такими як *переказ* (повторення думки іншим голосом) та *замовчування* (Беліченко, 2017 : 15). Ця теза є для нас важливою: фактура інструментальної музики перестає бути суто технічним параметром. Натомість вона перетворюється на повноцінний дискурс, живий діалог музичних «персонажів», де паузи та імітації працюють як риторичні жести.

Застосування наративного методу до аналізу конкретного музичного твору пропонує Ю. Седлецький (2021) на прикладі «Страстей за Йоанном» Й. С. Баха. Дослідник адаптує методику структурного аналізу Р. Барта (розподіл на рівні функцій, дій та оповіді), пропонуючи власну чотирирівневу модель музичного наративу: 1) рівень авторської концепції (інтерпретація тексту композитором); 2) рівень персоніфікованого оповідача (партія Євангеліста); 3) «наративна канва» (за Ю. Седлецьким) твору, носієм якої є музичний комплекс – фактура, гармонія та *basso continuo*; 4) рівень слухацької рефлексії, де хорали виконують функцію наративних вузлів – колективних смислових висновків (Седлецький, 2021 : 36–37).

Особливу увагу автор приділяє мікрорівню музичної мови, доводячи, що наративність у Й. С. Баха реалізується через систему риторичних фігур та гармонічну символіку (зокрема, використання зменшеного септакорду як лейтгармонії страждання та зла). Це дозволяє розглядати пасіони як складну систему «коментуючої надбудови», в якій музичні засоби (тональний план, ритм, тембр) беруть на себе функцію інтерпретатора сюжетних подій.

На рівні структурно-функціонального аналізу музичної форми категорію наративу адаптує І. Пясковський. У своєму підручнику з поліфонії (2003) він використовує поняття «подія» та «сюжет» фуги. *Подією* автор називає будь-яку зміну в таких параметрах, як поліфонічні прийоми, тональний план, порядок вступу голосів та трансформації теми. Окрім того, дослідник зазначає, що можливий збіг декількох подій одночасно як всередині одного параметру, так і в

декількох¹. Ці події і становлять «технологічний сюжет» фуги (Пясковський, 2003 : 211). Таку концепцію, на нашу думку, можна застосувати не лише до фуги, але й до будь-якого інструментального твору.

Феномен музичної *події* став предметом дослідження і української музикознавиці А. Івко (2008). Проаналізувавши вокальні та інструментальні твори композиторів ХХ століття, авторка створює власну аналітичну методику виявлення впливу подієвих аспектів на форму музичного твору. Музичну *подію* дослідниця визначає як «фіксований сприйняттям момент *зміни* функціонально нерівноважних елементів художньої системи твору (підкреслено мною – О. Ш.)» (Івко, 2008 : 10), що перегукується з дефініцією І. Пясковського, але дане визначення є універсальним «для подій будь-яких типів та рангів» (там само), будь-якого музичного твору.

Ще більш глибокий, філософсько-синергетичний вимір категорії музичної події пропонує І. Цурканенко. У своїй розвідці дослідниця вводить поняття «обрію подій» (або «горизонту подій»), запозичене з фізики. Вона трактує подію (через етимологію «со-битіє») як зустріч та взаємодію явищ у єдиному художньому часопросторі. Важливо, що дослідниця виокремлює поняття «горизонту подій окремого спостерігача»: саме реципієнт (слухач) у процесі сприйняття розділяє події на значущі та другорядні, спираючись на власну інтерпретацію та «експектації» (очікування) (Цурканенко, 2014 : 493–494). Це підводить нас до висновку, що музична подія не існує сама по собі. Вона з'являється тоді, коли потрапляє у поле актуальної уваги спостерігача, чи несе в собі «енергетичне та емоційне “світло”» (Цурканенко, 2014 : 496–497).

Залучення категорій «технологічний сюжет» та «музична подія» дозволяє нам остаточно сформулювати механізм музичного наративу. Якщо в літературознавстві (за І. Папушею) умовою наративу є «зміна стану», то в музиці еквівалентом такої зміни виступає «музична подія». Вона реалізується одночасно на трьох рівнях: як технологічна зміна структури (І. Пясковський), як

¹ Так, наприклад, у Фузі *dis-moll* з I тому ДТК Й. Баха відбувається збіг подій в різних параметрах: середній розділ фуги починається в тональності Домінанти (*подія* в параметрі *тональний план*) та темою у стреті (*подія* в параметрі *поліфонічні прийоми*).

психологічний момент перемикання уваги (А. Івко) та як часова точка біфуркації, що формує сюжетну логіку «до» і «після» (І. Цурканенко). Отже, наратив в музиці – це не ілюстрація зовнішнього сюжету, а іманентна логіка розгортання музичних подій, які слухач зчитує як зв'язну історію.

Окремим вектором українського музикознавства є вивчення наративних стратегій у конкретних стильових напрямках. Специфіку постмодерністського наративу досліджують В. Степурко та Я. Бардашевська (2018). Спираючись на засади наративної психології, науковці розглядають творчість сучасних українських композиторів (І. Тараненка, О. Безбородька, О. Сєрової, С. Луньова, В. Польової, В. Сильвестрова) крізь призму «мистецької інтроверсії» – заглиблення у внутрішній світ автора. Дослідники стверджують, що в умовах постмодерністської естетики ключовим методом організації музичного часу стає «техніка потоку свідомості» та практика спонтанної імпровізації, що утворює специфічну «безкінечну імпровізаційність» (Степурко, Бардашевська, 2018 : 141). При цьому музичний наратив трактується авторами як складний синтез, де засоби виразності функціонують як «комбінації різних рівнів сприйняття: візуального, сенсорного, мовного, асоціативно-багатозначного, абстрактного» (Степурко, Бардашевська, 2018 : 143). Такий підхід дозволяє виявити «приховану у ньому (творі) метафізичну реальність», розшифровуючи його внутрішній «інтенційний посил» (там само). Автори демонструють, як наративні стратегії можуть реалізовуватися через протиставлення стилів (О. Безбородько), риторичні фігури (В. Польова) або жанрову гібридність та алеаторику (І. Тараненко, О. Сєрова), що перетворює музичний твір на фіксацію психологічного стану та світоглядних пошуків митця.

Ще одним важливим аспектом, який потрапляє у фокус уваги дослідників, є проблема виконавської інтерпретації наративу. Так, наративність вокальних творів, а саме опери та балади, стає об'єктом дослідження у дисертації Лю Ся (2021), але увага дослідниці фокусується саме на виконавському аспекті даних жанрів. Як і Ю. Седлецький, авторка також спирається перш за все на теорію

літературного наративу, а саме на «Наратологію» В. Шміда, стверджуючи, що «у вокальній музиці провідником наративу насамперед є слово» (Лю Ся, 2021 : 7).

Виконавський аспект наратології стає центром уваги і С. Лисюк, яка у своїй дисертації (2011) розглядає це питання у контексті стилю. Авторка стверджує, що фортепіанне виконавство є «особливою комунікативною сферою музики», в якій наявна «ідеально-“повідомлююча” наративна складова» (Лисюк, 2011 : 3), виявлення якої і є метою даної роботи. Дослідження спирається на концепції вітчизняних та зарубіжних вчених (О. Маркової та інших) і праці авторів, які розглядають питання наративності у філософії (Г. Гадамер, Р. Барт, Р. Інгарден та ін.) та визначає наративність як «якість певних стильових пластів – із смисловою варіантністю Ідеального в музичному тексті як виконання і установкою на типологічність виразу, що регулюється еталонною для академічної музики виразністю оперного вокалу» (Лисюк, 2011 : 8). У цьому визначенні дослідниця акцентує на виконавській природі музичного наративу. Поняття «смислової варіантності Ідеального» вказує на те, що музичний твір не існує як застигла схема, а щоразу народжується заново в процесі виконання, набуваючи нових смислових відтінків залежно від інтерпретації. Водночас теза про «еталонну виразність оперного вокалу» підкреслює, що інструментальна музика стає «наративною» (тобто такою, що розповідає) саме через наслідування людського голосу та інтонаційних моделей співу, які є первинними носіями комунікації.

Сьогоднішній стан вітчизняної музичної наратології нагадує мозаїку: не зважаючи на відсутність єдиної універсальної теорії, ми маємо цілий арсенал підходів – від технологічних до виконавських.

Дослідники розглядають наратив у різних площинах: як історико-стильову категорію та тип музичного мислення, заснований на риториці (Б. Яворський); як форму діалогічної комунікації, втілену в поліфонічній фактурі (Н. Беліченко); як багаторівневу семіотичну структуру, що інтерпретує вербальний текст (Ю. Седлецький). Окремий потужний блок складають дослідження, що трактують наратив через категорію «події» – від технологічних змін у формі (І. Пясковський) та психології сприйняття (А. Івко) до синергетичного «обрію

подій» (І. Цурканенко). Важливим є також розгляд наративу в контексті психології творчості та «потoku свідомості» (В. Степурко, Я. Бардашевська), а також крізь призму виконавської інтерпретації та вокальної природи інтонування (С. Лисюк, Лю Ся).

Отже, окреслені ракурси, попри їхню різноспрямованість, взаємодоповнюють один одного і складають ґрунтовне теоретичне підґрунтя для подальшого розвитку теорії музичного наративу та розробки методу його аналізу в інструментальній та вокальній музиці.

Значно масштабнішу методологічну панораму демонструє *зарубіжне* музикознавство, де інтерес до проблем оповідності набув ознак глобальної тенденції, відомої як «наративний поворот» (*narrative turn*). Цей процес у гуманітаристиці другої половини ХХ століття зумовив формування цілісних наукових шкіл та концепцій, що розглядають музичний твір крізь призму літературознавчих та семіотичних категорій. Серед провідних фігур цього напрямку, що розробили власну методологію аналізу та інтерпретації, чільне місце посідає американський музикознавець Р. Хаттен, автор теорії про музичний наратив та експресивні музичні жанри. Щоб проілюструвати наратив в інструментальній музиці Бетховена він проводить паралель між казкою та експресивними жанрами, оповідачем та «технікою, яка підтримує критичний коментар або реакцію на його наслідки, на музику зсередини», яку він називає «зміщенням на вищий рівень дискурсу» (Hatten, 1991 : 76). Автор стверджує, що в музичних формах Бетховена присутні експресивні жанри, інтерпретація яких вимагає «скоріше *експресивної*, ніж суто структурної компетенції» (там само). Такі жанри виникають на основі зміни станів, що визначаються трагічними, пасторальними та героїчними темами, або на основі «драматичної неможливості змінити стан (як у невпинно трагічних фіналах сонат “Апасіоната” і “Буря”))» (там само). Ядром цих тем стають певні структурні опозиції, найпростішим прикладом яких є мажор і мінор, які співвідносяться з комічним (або нетрагічним) та трагічним відповідно. Ця опозиція виникла з відмінності, різниці, що характеризується асиметрією маркованих та немаркованих термінів

(що запозичені з теорії маркованості М. Шапіро та Р. Якобсона): «маркований термін більш чітко визначений і поширений, і, що важливо, він має відповідно вужчу сферу значень, ніж немаркований термін» (Hatten, 2004 : 11). Автор вказує, що нетрагічне (або мажор) становить «набагато ширше семантичне поле» (Hatten, 1991 : 79), а, отже, є немаркованим. Мінор (трагічне) у свою чергу маркується «від епохи пізнього бароко через класичний стиль і до епохи романтизму» (там само) та має «вужчий діапазон змісту» (там само), що підкреслюється великою увагою «до творів мінорного ладу з точки зору виразної інтерпретації з боку критиків» (там само), починаючи з XIX століття. При цьому автор зазначає, що теорія маркованості застосовується не до окремої ізольованої структури та її значення, а до «опозицій значення та їх відображень в аналогічних музичних структурних опозиціях» (Hatten, 2004 : 14), з чого слідує, що мінорний лад не завжди характеризує смуток, печаль чи трагедію.

Ці три сфери – трагічне, пасторальне та героїчне – Р. Хаттен стилістично співвідносить з рівнями суспільства – високий, середній та низький. «До високого належав би будь-який стиль, що асоціюється з Церквою» (Hatten, 1991 : 77), до середнього (немаркованого) стилю автор відносить галантний стиль, «розуміючи під цим (...) широкий спектр танцювальних видів і манер співу» (там само); та до низького – «популярні або сільські музичні типи» (Hatten, 1991 : 78). Трагічний та комічний (буфа) автор називає маркованими стилями, які мають більш конкретний експресивний сенс, та протиставляє їх галантному немаркованому стилю.

Аналізуючи музику Л. Бетховена, Р. Хаттен виділяє ще одну опозицію між простим і складним – «консонанс проти дисонансу, повільний гармонічний ритм проти швидкого, проста мелодія проти складної мелодії тощо» (Hatten, 1991 : 80). Просту музику Л. Бетховена автор співвідносить з пасторальною, незважаючи на те, чи є в ній риси пасторалі чи ні. Але цю пасторальність розмежовує: перший рівень – «безграційна сільська музика» (низький стиль), другий рівень –

«граційна простота» (середній стиль), і, нарешті, - «спокій “духовної благодаті”» (високий стиль) (там само)².

Друга сфера, яку автор пов’язує з наративністю в чистій музиці пов’язана зі зміною дискурсу, яку Р. Хаттен порівнює з оповідачем. Як приклад він приводить «абсолютно несподіваний комічний пасаж» (Hatten, 1991 : 86) на початку коди до останньої частини Струнного квартету Л. Бетховена оп. 95, що з незрозумілою легкістю підкреслює трагічний аспект твору. Р. Хаттен стверджує, що «такий зсув може вивести людину з панівного дискурсу і забезпечити критичний погляд на попередню музику» (Hatten, 1991 : 88), та, використовуючи концепції Шлегеля та Ніцше, називає це «романтичною іронією», «комічним переломом» (там само).

Одним з основних жанрів, які приводять до зміни дискурсу, автор називає речитатив, який «відіграє драматичну роль, подібну до персонажа» (Hatten, 1991 : 90). У зв’язку з тим, що речитатив уподібнений до мовлення, він створює ефект прямого висловлювання та може бути інтерпретований як «коментар до навколишнього дискурсу» (там само). Іншими засобами, що можуть привести до зміни дискурсу, за словами Р. Хаттена, є пряме цитування свого чи чужого (як, наприклад, у струнному квартеті Бетховена оп. 130), «екстремальні контрасти стилю чи тем» (Hatten, 1991 : 95), «порушення темпоральної норми або навіть заперечення» (там само). Музичні контрасти Р. Хаттен інтерпретує також і як появу тропів: «коли типовий матеріал поєднується в нетиповий спосіб, це може породити троп³» (Hatten, 2004 : 15).

Отже, проаналізувавши деякі твори Л. Бетховена, Р. Хаттен доводить наявність наративних технік у «чистій» музиці та зводить їх до двох основних

² Цю теорію Хаттен ілюструє на прикладі Сонати оп. 101 Бетховена. Так, головну тему автор характеризує як пасторальну: педаль, повільний ритм, паралельні терції, розмір 6/8, погойдування та синкопи «безумовно підтримують таку інтерпретацію» (Hatten, 1991 : 82). У розробці відбувається трагічний поворот, на що вказує спочатку зміна тональності на *fis-moll*, а згодом з’являється тематичний розворот в басу в тактах 48-49 *ais-as*, який «реалізує трагічний потенціал його менш інтенсивної появи у другій темі» (Hatten, 1991 : 84), що тривожно підрізається фортепіанним *subito*. У коді відбувається поступове розв’язання «грозових хмар» (там само) та повернення до пасторального стану. «Рух від пасторальності через загрозу трагедії і назад до пасторального ствердження відтворюється на рівні всієї чотиричастинної сонати в цілому» (Hatten, 1991 : 85).

³ Музичний троп (за Р. Хаттеном) – це аналог літературної метафори в музиці. Він виникає тоді, коли композитор поєднує в одному фрагменті ознаки двох різних, часто протилежних жанрів або стилів. Ця невідповідність змушує слухача шукати новий, глибший сенс, який пояснив би цей конфлікт.

сфер: «смісловому впорядкуванню виразних подій (експресивні жанри) та їх смісловому порушенню, що дає змогу отримати вищу критичну перспективу (зрушення на рівні дискурсу)» (Hatten, 1991 : 96).

Американський музикознавець Б. Альмен (автор ґрунтовної праці «A Theory of Musical Narrative, 2008»), спираючись на дані концепції Р. Хаттена, у своїй статті «Наратив і тема» («Narrative and Topic», 2004) досліджує способи взаємодії теми та наративу і створює власну класифікацію таких зв'язків. Перш ніж представити таку класифікацію, автор пропонує слухачу або аналітику навчитись розпізнавати три рівні роботи (див. Таблиця 1), які спираються на модель міфічного наративу Я. Лішки та теорію архетипів Н. Фрая, щоб побудувати музичний наратив: агенційний, актантний та наративний. Перший рівень передбачає визначення «музично-семантичних одиниць» (Almén, 2004 : 10), розташованих у часі. Він аналогічний використанню терміну «ізотопія» Е. Тарасті (про який мова йтиметься нижче) та ідентифікації маркованих та немаркованих елементів згідно з Р. Хаттеном. Другий рівень – це визначення динамічного взаємозв'язку між цими ізотопіями та їх виразних функцій, які «будуть координуватися через артикуляцію фундаментальної опозиції на наративному рівні» (там само). Цей рівень автор співвідносить з концепцією «модальності» Е. Тарасті (яка також розглядатиметься нижче). Взаємодія цих одиниць створює конфлікт, що накладає «порядок» або «порушення» ієрархії між цими одиницями. Визначення наративної траєкторії, яка в кінці приходить до «порядку», «порушення», «перемоги» чи «поразки», і є метою останнього третього рівня (ці чотири траєкторії визначають чотири наративні архетипи, які досліджує Б. Альмен у своїй статті «Наративні архетипи», та про які мова йтиметься нижче). Категорії останнього наративного рівня автор співвідносить з експресивними жанрами Р. Хаттена.

Таблиця 1. Рівні побудови музичного наративу (за Б. Альменом):

Рівень (за Б. Альменом)	Суть та завдання аналізу	Аналогії в суміжних теоріях
1. Агенційний (<i>Agential level</i>)	Ідентифікація одиниць. Визначення «музично-семантичних одиниць» (тем, мотивів, топіків), розташованих у часі. Виокремлення дійових «агентів» музичної драми.	Е. Тарасті: поняття «ізотопія» (смисловий рівень). Р. Хаттен: марковані та немарковані елементи.
2. Актантний (<i>Actantial level</i>)	Взаємодія та конфлікт. Визначення динамічних зв'язків між одиницями. Встановлення ієрархії через фундаментальну опозицію (порядок/ порушення).	Е. Тарасті: категорія «модальності» (спосіб дії).
3. Наративний (<i>Narrative level</i>)	Траєкторія та результат. Визначення підсумкового вектора розвитку сюжету (перемога/поразка; встановлення порядку/ порушення). Формування наративного архетипу.	Р. Хаттен: «експресивні жанри» (трагічне, пасторальне тощо). Н. Фрай: міфологічні архетипи.

Нарешті, спираючись на теорію Р. Хаттена, Б. Альмен надає класифікацію дев'яти типів взаємозв'язку між темою та наративом.

I тип – «Ненаративний твір з топіком» (*Non-narrative topic-piece*). До цієї категорії Б. Альмен відносить твори, в яких наявні характерні жанрові ознаки (топіки⁴), проте відсутня фундаментальна опозиція (конфлікт), що є

⁴ Варто зауважити, що в англomовній музичній семіотичі термін Topic (Топік) не є синонімом терміну Theme (Тема). Якщо «тема» означає індивідуальний мелодичний матеріал, то «топік» (за Р. Хаттенom) – це впізнаваний жанровий знак або риторична фігура (наприклад, військові сигнали, плач, пастораль), що відсилає до певних культурних асоціацій.

обов'язковою умовою наративу. «Це часто, але не завжди, стосується коротких, строфічних творів, що мають на меті передати зміст тексту через словесний живопис, чіткість фактури та тематичну алюзію» (Almén, 2004 : 17). На думку дослідника, музика, яка не містить протистояння або процесу трансформації, не може вважатися наративною. Цей тип драматургії притаманний переважно мініатюрам, що фіксують один емоційний стан або «змальовують» картинку. *Приклад*: «Колискова» Ф. Шуберта. Тут музика виконує зображальну функцію (імітує колихання, спокій), але не розгортає сюжетної дії, оскільки її мета – утримати єдиний стан (сон), а не показати розвиток подій.

II тип – «Наратив у межах одного всеохоплюючого топіку» (*Narrative within a single overarching topic*). Цей тип драматургії Б. Альмен визначає як проміжний: твір зберігає єдність загального настрою (топіку), проте, на відміну від першого типу, містить внутрішній конфлікт. Тут фундаментальна опозиція реалізується не через зіткнення різних жанрів, а на мікрорівні – через протистояння мотивів або реєстрів усередині однієї теми. *Приклад*: Прелюдія G-dur op. 28 № 3 Ф. Шопена. Хоча загальний топік п'єси – «гармонія в природі» (пасторальність) (Almén, 2004 : 19), наративна інтрига будується на конфлікті мотивів *a* та *b*, які розділені реєстрово та мають різну мелодичну спрямованість. Сюжет твору (наративна програма) полягає у поступовому зближенні цих розрізнених елементів та досягненні їхнього синтезу.

III тип – «Наратив із двома полями топіків, що виступають полюсами опозиції» (*Narrative with two topical fields that constitute poles of the narrative opposition*). Цей тип драматургії Б. Альмен безпосередньо співвідносить з «експресивними жанрами» Р. Хаттена. Його сутність полягає у послідовному чергуванні або зіткненні двох контрастних полів топіків (жанрово-семантичних сфер), які втілюють протилежні смислові начала (наприклад, топік «пасторалі» проти топіку «бури»). Важливою умовою є відсутність побічних тем, які могли б відволікати увагу від основного конфлікту: вся увага слухача фокусується виключно на дуелі цих двох семантичних світів. *Приклад*: Пісня Ф. Шуберта «An den Mond» (D. 468). Тут наративна опозиція реалізується через ладовий і

жанровий контраст: сфера A-dur (світлий топік споглядання) змінюється сферою a-moll (топік смутку/жалооби), що створює чітку сюжетну траєкторію зміни стану.

IV тип – «Наратив, де поля топіків не тотожні полюсам фундаментальної опозиції (або музичним агентам), а лише сигналізують про важливі моменти оповіді» (*Narrative with topical fields not identical to the poles of the fundamental opposition (or to any musical agents), but serving to signal important moments in the narrative*). Цей тип охоплює твори, у яких тематичний матеріал не є безпосереднім носієм конфлікту. Натомість тема виконує функцію індикатора, що «позначає значущі точки на шляху наративу» (Almén, 2004 : 27), тоді як сама фундаментальна опозиція розгортається на рівні структури (наприклад, через порушення форми, метру або тональної логіки). *Приклад*: Фінал Струнного квартету ор. 33 № 2 Й. Гайдна. Тут конфлікт виникає не між темами, а через деструкцію самої музичної структури: раптове вторгнення *Adagio* та генеральні паузи руйнують очікуване повернення рефрену. Цей структурний злам робить явним наративний конфлікт (іронічне руйнування порядку), який до цього моменту існував лише латентно.

V тип – «Наратив, де топіки функціонують переважно як музичні агенти» (*Narrative with topics used primarily to define musical agents*). У цьому типі жанрові знаки (топіки) виконують функцію персоніфікації. Вони не просто створюють атмосферу чи фон, а діють як музичні агенти⁵ – активні учасники сюжету. Тобто певна жанрова сфера (наприклад, хоральність або речитативність) набуває рис «персонажа», який вступає у взаємодію з іншими агентами. *Приклад*: Вступна частина Сонати A-dur ор. 110 Л. Бетховена. Тут топік *cantabile* (співуче аріозо) та топік *recitativo* (мовна декламація) взаємодіють як два різних психологічних стани-агенти, розгортаючи внутрішню драму.

VI тип – «Наратив, у якому топіки виконують множинні ролі (поєднуючи функції типів II–V)» (*Narrative with topic playing a variety of roles (see types II–V)*). Шостий тип окреслює твори, у яких тематичні елементи відіграють різні ролі в

⁵ Музичний агент – семіотичне поняття, що позначає музичну одиницю, наділену антропоморфними рисами. Агент сприймається слухачем не як абстрактна структура, а як «дійова особа» (носії певної волі), здатна ініціювати події та трансформуватися під впливом сюжету.

наративній програмі. Наприклад, у Фантазії *d-moll* В. Моцарта тематичні елементи діють на *різних рівнях наративу*: вони допомагають розрізнити тему від підтеми, вони сигналізують про важливі моменти в оповіді, а також «впливають на момент розвороту, коли третя тема витісняє старий порядок» (Almén, 2004 : 35). Окрім цього, тема впливає на організацію наративу та створює декілька стратегій – комічне прочитання, «в якому прихід мажорного ладу сигналізує про бажане перевертання старої тематичної ієрархії на користь нової» (Almén, 2004 : 33), та іронічне, в якому прихід *D-dur* сигналізує про зневажливе «заперечення страждань дійових осіб» (там само).

VII тип – «Наратив, у якому топіки не роблять значного внеску в наративну траєкторію» (*Narrative with topics that do not contribute significantly to the narrative trajectory*). Цей тип описує ситуацію семантичного дисонансу, коли зовнішній жанровий вигляд твору (топік) не відповідає його внутрішній подієвій логіці. Тут топік відіграє роль незмінної «маски» або «декорації», яка ігнорує розвиток сюжету. *Приклад*: Ситуація, яку Б. Альмен описує як «трагічна оповідь у радісному, ейфорійному полі топіків» (Almén, 2004 : 36). Тобто, на структурному рівні відбувається драма або катастрофа, але музика продовжує звучати підкреслено безтурботно. Такий прийом часто використовується для створення ефекту іронічного відсторонення, гротеску або відчуття «бенкету під час чуми», коли трагічний зміст стає ще гострішим через контраст із веселою оболонкою.

VIII тип – «Наратив без топічних елементів» (*Narrative with no topical elements*). Це твори без яскраво виражених топіків, але такі, в яких можна вибудувати наратив, наприклад, навколо «питань тональності та атональності, мелодії та акомпанементу» (Almén, 2004 : 37), позамузичних асоціацій, запозичень тощо.

IX тип – «Ненаративні, не-топічні твори» (*Non-narrative, non-topical works*). До дев'ятого, завершального типу Б. Альмен відносить твори, які уникають будь-яких позамузичних асоціацій. У них відсутня як наративна опозиція (конфлікт, розвиток, вектор руху), так і система топіків (жанрових

знаків, що відсилають до культури). Це сфера «чистої гри» структур або занурення у статичний звуковий простір. Музичний матеріал тут не «розповідає» і не «зображує», а просто *існує*. *Приклади*: Твори тотального серіалізму (де панує математична логіка, а не драматична), стохастична музика або суворий мінімалізм (де метою є медитативне споглядання звуку, а не подієвість).

Конференція 1988 року у штаті Нью-Гемпшир «Музика і словесне мистецтво: взаємодія» спровокувала різноманітні дискусії на тему «Чи правомірно визнавати наративний вимір у музиці?» (Nattiez, 1990 : 240). Французько-канадський музикознавець Жан-Жак Нат'є, що відомий своїми новаторськими працями з музичної семіології (*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, 1987), один з перших почав критикувати термін «музичний наратив». Науковець вважає, що без вербальної підтримки, будь то літературний текст чи програма, чи назва, музика сама по собі не здатна бути оповіддю. «На іманентному рівні та з наративної точки зору найкраще, що може зробити музика – це імітувати темп мови та оповіді, таким чином вона набуває статусу прото-оповіді (*прото-наративу*)» (Nattiez, 2011 : 3). За його ствердженням лише людська мова здатна говорити та пояснювати, отже наратив чистої музики – це ніщо інше як метафора. Коли ми чуємо непрограмний інструментальний твір ми відчуваємо події, але поєднання їх у сюжет залежить від багатьох факторів. Отже, тому і сюжет у кожного буде різний⁶.

Проти музичного наративу виступає і американська дослідниця К. Аббат (авторка книги «Невиспівані голоси. Опера і музичний наратив у 19 столітті», 1991 р. та інших досліджень і публікацій). Посилаючись на П. Рікера, вона стверджує, що в музиці не існує оповідача, бо в ній немає минулого часу, що свідчить про дистанцію, а, отже, музика не може бути наративною.

У ще одній свої статті (2003) Б. Альмен спростовує аргументи Ж.-Ж. Нат'є та К. Аббат щодо неможливості існування музичного наративу та створює

⁶ Як приклад, автор приводить експеримент серед школярів віком 11-14 років. Він дав послухати дітям інструментальний твір, не говорячи назви, та запропонував написати історію, яку «розповідає» цей твір. Відповіді показали два моменти. Перший – кожен учень почув свою історію від пригодницьких, воєнних до сентиментальних та біографічних. Другий – цей експеримент дав змогу визначити ключові «наративні» моменти у творі, які учні інтерпретували як повороти сюжету.

власний метод наративного аналізу, що спирається на модель міфічного наративу Я. Лішки та теорію архетипів Н. Фрая (про який вказувалось вище).

Насамперед автор зазначає, що у музичному дискурсі про наратив існує дві моделі: «модель-нащадок» (a descendant model) та «модель сестринства» (a sibling model) (Almén, 2003 : 2–3). Перша модель ґрунтується на спорідненості музичного та літературного наративу, через що виникають певні труднощі у зв'язку з відсутністю в музиці певних важливих якостей, які притаманні літературній оповіді. Замість того, щоб шукати в музиці «замасковану літературу» (Almén, 2003 : 3), Альмен пропонує використовувати другу модель, яка допомагає визначити власні наративні можливості музики та розв'язати питання, «які є набагато менш нерозв'язними: визначення основних елементів наративу, спільних для темпоральних медіа, способів, у які музика унікально використовує ці елементи, розуміння відмінностей між музикою, яка використовує наративні принципи, і музикою, яка їх не використовує, а також корисні стратегії інтеграції теорії наративу з аналітикою та історичними студіями» (там само).

Отже, п'ять аргументів щодо неможливості існування музичного наративу:

1. «Аргумент словесної підказки»;
2. «Аргумент причинно-наслідкового зв'язку»;
3. «Аргумент оповідача»;
4. «Аргумент референційності»;
5. «Аргумент про драму» (там само).

Перший аргумент розвиває Ж.-Ж. Натьє у своїй статті (про яку мова йшла вище). Він стверджує, що тільки словесна підказка (програмність, заголовок, вербальна основа) підштовхує слухача почути розповідь в музичному творі. Б. Альмен спростовує це тим, що на це здатна і музична підказка, приводячи як приклад сонатну форму: «це може бути діалектичний процес конфлікту фактур, динаміки, ключових областей або тем у сонатній формі» (Almén, 2003 : 4). Тобто, в даному творі ми можемо почути, як певні музичні елементи вступають у

конфлікт та врешті-решт приходять до нових відношень, що складає «сюжет» інструментального твору.

Щодо *другого* аргументу Ж.-Ж. Натьє стверджує, що події самі по собі не становлять наративу, для цього вони повинні бути пов'язані причинно-наслідковими зв'язками. Б. Альмен у якості контраргументу приводить приклади літературних творів з «надуманими та довільними» (Almén, 2003 : 6) причинними зв'язками між подіями. «Причинно-наслідкові зв'язки завжди в певному сенсі тимчасові, підлягають сумніву або альтернативному прочитанню» (там само. Автор стверджує, що саме спостерігач (читач, слухач) встановлює ці зв'язки для себе. З цього випливає, що кожний музичний твір викликає певні «стратегії слухання, залежно від його функції чи умов виконання» (Almén, 2003 : 7). Наприклад, фонова, ритуальна чи функціональна музика навряд чи спонукатиме слухача до наративної стратегії слухання, а от великі інструментальні чи вокально-інструментальні твори, скоріш за все, ми будемо чути як розповідь. І Б. Альмен приводить чотири особливості, які повинен мати такий твір, а саме:

- 1) «Синтаксис, який міг би групувати складові елементи у діалогічні та/або конфліктні стосунки;
- 2) постійна узгодженість цих груп у часі;
- 3) телеологічна спрямованість (принаймні одна значна зміна у відносинах між елементами від початку твору до кінця);
- 4) культурні передумови виконання, які дозволяють або запрошують слухача бути уважним до вищезгаданих ознак» (Almén, 2003 : 8).

У *третьому* аргументі стверджується, що у наративному творі повинен бути оповідач. Б. Альмен і це спростовує прикладами з літератури, де роль наратора затушовується, або оповідач взагалі відсутній.

Четвертий аргумент вказує на те, що в музиці неможливо встановити *що* діє і над *чим* діє. Б. Альмен стверджує, що і в літературі референційні вказівки є «конвенційні і, зрештою, конструюються читачем» (Almén, 2003 : 11). Окрім того, згідно з літературознавцями, основою наративу є саме «відношення між елементами» (там само), а не самі елементи.

Ці чотири аргументи стосуються першої моделі (моделі-нащадка). Б. Альмен спростовує їх та демонструє, що вони не є суттєвими ні для літературного, ні для музичного наративу. Щоб запропонувати альтернативний підхід, автор залучає у музичний аналіз теорію наративних категорій Н. Фрая та, спираючись на Я. Лішку, дає визначення **музичного наративу** як *«процесу, за допомогою якого слухач сприймає і відстежує культурно значущу трансформацію ієрархічних зв'язків у часовому проміжку»* (Almén, 2003 : 12). Слід підкреслити, що дана дефініція принципово зміщує фокус уваги на фігуру реципієнта. Б. Альмен відводить слухачеві головуючу роль, трактуючи наратив не як об'єктивну властивість тексту, а передусім як перцептивний акт – процес «відстеження» та «сприйняття» змін. Саме така суб'єктивізація, на думку дослідника, дозволяє музичному наративу існувати як унікальному феномену, незалежному від літературних моделей.

Далі Б. Альмен детально розглядає чотири міфічні категорії Н. Фрая, а саме: Комедія, Романтика, Трагедія та Іронія або Сатира. Ці категорії розташовані у колі, що демонструє наративні рухи: вниз від «невинності» до «досвіду» (трагічний), вгору від «досвіду» до «невинності» (комічний) або в межах «невинності» чи «досвіду» (див. **Схема 1**):

Схема 1. Наративні категорії Фрая (Almén, 2003: 14)



Ці чотири категорії визначаються взаємодією протилежностей, в якій встановлюється порядок або порушення ієрархії. В залежності від того, що перемагає (порядок чи порушення), та на якому боці опиняється слухацька симпатія, з'являється один з чотирьох наративних архетипів. Б. Альмен адаптує їх для музичного аналізу та розробляє власний метод, в основі якого три складові: визначення музичної опозиції, відстеження слухацької симпатії до однієї зі сторін цієї опозиції та досягнення чи не досягнення кінцевої мети:

Романтика – «перемога бажаного порядку над небажаним порушенням або опозицією» (Almén, 2003 : 29). Це такі твори, в яких герой долає всі перепони та приходить до бажаної мети. У творах даного архетипу може переважати одна тематична одиниця над іншою, або можуть бути використані «ностальгічні чи патріотичні музичні теми для того, щоб викликати симпатію слухача» (там само). Прикладом твору такої структури автор приводить «Болеро» М. Равеля, в якому тема, поступово збільшуючись в об'ємі, приходить до неминучої перемоги.

Трагедія – «невдача бажаного порушення (або здійснення свободи) всупереч обмежувальному або небажаному порядку» (там само). Це такі музичні твори, в яких відбувається обмеження свободи або вільного розвитку музичного елементу; підкреслення якогось другорядного елементу, який тимчасово виходить на перший план, а потім пригнічується; а також твори, в яких використовуються теми, що «асоціюються з сумом, долею або трагедією, для посилення трагічного часового розгортання, як специфічного характеру» (Almén, 2003 : 30). В даних творах слухацька симпатія на боці переможених. Прикладом може слугувати Прелюдія ор. 28 № 20 *c-moll* Ф. Шопена.

Іронія – «придушення або усунення попереднього порядку, що призводить до небажаного стану – хаосу або порядку з іншими цінностями» (там само). У музичному плані цей архетип виражається у використанні перебільшених, гротескних тем або «спотвореної музичної конвенції» (там само); це «традиційні» п'єси, в яких певний параметр чи прийом використовується настільки надмірно, що це руйнує реальність твору; фрагментарні та хаотичні п'єси, в яких важко уловити якийсь сенс. В таких творах слухацька симпатія

також на боці переможених. Як приклади, автор називає Симфонію № 3 В. Лютославського, Брандербурзький концерт № 5 Й. Баха та «Шість маленьких п'єс для фортепіано» А. Шенберга.

Комедія – «виникнення нового бажаного порядку (через трансгресивний акт) з небажаного» (там само). В даному архетипі важливий елемент «примирення» та відсутність «насильницького порядку», а слухачька симпатія на боці переможців. Це такі музичні твори, в яких присутній кінцевий синтез протилежних елементів; в яких тема чи мотив спочатку не може досягти бажаної мети, а потім досягає її; в яких «прихована або допоміжна тема чи мотив зрештою набуває статусу основної» (Almén, 2003 : 31); а також гумористичні, жваві, героїчні теми, що підсилюють «ейфорійний характер комічної розв'язки» (там само). Прикладом є «Ода до радості» в останній частині Симфонії № 9 Л. Бетховена.

Американський музикознавець М. Клейн (автор двох книг «Інтертекстуальність у західній художній музиці», 2005 р., та «Музика і криза сучасного суб'єкта», 2015 р., а також співредактор збірки «Музика і наратив з 1900 року», 2013 р.), спираючись на методологію Б. Альмена, у своїй статті «Іронічна оповідь, іронічне прочитання» («*Ironic Narrative, Ironic Reading*», 2009) розглядає Ноктюрн ор. 32/1, Баладу № 2 Ф. Шопена та Рапсодію *Es-dur* ор. 119/4 Й. Брамса як твори іронічного архетипу всупереч розповсюдженим аналітичним дослідженням інших музикознавців.

Німецька дослідниця М. Зіхардт також спростовує аргумент К. Аббат щодо оповідача та минулого часу у наративному творі. Її методологія ґрунтується на теорії Е. Леммерта та включає в себе аналіз часової структури музичного твору на прикладі Сонати для віолончелі з оркестром ор. 102 № 2 Л. Бетховена. Авторка виявила у сонаті такі наративні структури як «ретроспекція» та «рекурсія», що підтверджує наявність в музичному творі минулого часу. «Аналіз сонати ... показує, що минуле і пам'ять викликаються кількома музичними засобами: по-перше, фрагментарним поверненням теми, по-друге, розтягуванням або збиранням фрагмента теми, по-третє, перериванням музичного потоку

вставкою» (Sichardt, 2005 : 374). Місцем появи даних засобів, за словами дослідниці, є кода та сольна каденція в інструментальному концерті.

Фінський музикознавець Е. Тарасті у своєму ґрунтовному дослідженні «Теорія музичної семіотики» («A Theory of Musical Semiotics», 1994) дає детальний огляд області музичної наратології. Насамперед автор визначає три випадки існування наративності в музиці. Якщо Б. Альмен стверджував, що існують певні «стратегії слухання», тобто, налаштовуючись почути у творі оповідь, ми її почуємо, то перший випадок прояву наративності Е. Тарасті пов'язує з певною стратегією виконання, вказуючи, що «музичне висловлювання може бути вимовлене таким чином, що надає йому семантичного значення» (Tarasti, 1994 : 23), порівнюючи це з «певними модалізаціями» (там само). Такий бік наративності повинен враховувати взаємодію між «суб'єктом та об'єктом у процесі музичної комунікації» (там само). Другий випадок прояву наративності – це існування наративних структур «на рівні музичного висловлювання» (там само). Нарешті, третій, більш загальний погляд на наративність, – це «категорія людського розуму, компетенція, що передбачає впорядкування часових подій у певний порядок, синтагматичний континуум» (Tarasti, 1994 : 24).

Автор пропонує розрізнати два типи наративної програми: поверхневої та глибинної структури. Першу Е. Тарасті порівнює зі структурою «комунікації», аргументуючи це тим, що їй належать теми, які виникли спочатку в зовнішніх умовах, а потім були адаптовані для музичного дискурсу (сюди входять деякі «теми» класичного стилю – танець, марш, мисливські сигнали тощо, а також риторичні фігури епохи бароко). Другий (глибинний) рівень автор пов'язує зі структурою означування, на якому значення виникають через «модалізацію»⁷. «Суб'єкт привносить “сенс” в абстрактні, рухомі звукові форми лише в процесі

⁷ Модалізація (за Е. Тарасті) – процес наділення музичного матеріалу «людськими» психологічними станами (інтенціями), що перетворює статичне звучання на динамічну дію. Спираючись на семіотику А. Греймаса, дослідник виділяє чотири основні музичні модальності, взаємодія яких рухає сюжет:

1. «Хотіти» (*Vouloir*) – кінетична енергія, спрямованість руху, тяжіння до розв'язання;
2. «Мусити» (*Devoir*) – підпорядкування жанровим нормам, правилам форми або метроритму;
3. «Могти» (*Pouvoir*) – технічна віртуозність, гучність, темброва потужність виконання;
4. «Знати» (*Savoir*) – інформаційна насиченість, впізнаваність матеріалу (цитати, ремінісценції). Саме боротьба між цими станами (наприклад, коли музика «хоче» вирватися, але форма змушує її «мусити» залишатися в рамках) і створює глибинний наратив.

слухання музики, модалюючи музичну структуру так само, як мовець модалює мову побажаннями, волею, переконаннями та емоціями» (Tarasti, 1994 : 27). Цю теорію автор розглядає на прикладі теорії тональної музики Ф. Лердала та Р. Джекендоффа, яка допомагає визначити «нарративний рух музичного твору» (Tarasti, 1994 : 23). Вона базується на тому, що всі висоти тонального твору створюють ієрархію напруги, яка визначає відносини підпорядкування/домінування (повинен/хочу) між цими елементами, що в кінці утворює «арку напруги між початком та кінцем твору» (там само), яка і є цим «нарративним» або «енергійним» рухом. В цій теорії автор знаходить і відповідники категоріям «буття» та «дія»: «буття» тонів співвідноситься зі структурою ієрархічного підпорядкування тональних елементів, а музична «дія» – з розміщенням цих різновеликих тонів у лінійному порядку. Тобто, за Е. Тарасті, музичний нарратив народжується на перетині простору і часу: «буття» задає правила гри та ієрархію напруг (куди музика *повинна* прийти), а «дія» реалізує цей шлях лінійно (як саме музика *досягає* мети крізь перешкоди).

Таким чином, окреслені категорії відображають дуалізм музичної форми: її просторову організацію (систему відношень) та часове розгортання (процес). Перший, структурний аспект, Е. Тарасті пропонує розглядати як систему статичних опозицій (таких як протилежність, суперечливість або логічне слідування), що формують каркас твору (Tarasti, 1994 : 29).

Щодо лінійного розвитку музики у часі, то, за словами автора, значуща подія виникає тоді, коли елементи звукового потоку набувають різної змістової ваги (цінності). Проте статус власне нарративної ця подія отримує лише за умови її підтвердження на кількох рівнях одночасно. Показовим прикладом є ситуація сонатної форми, коли гармонічний рух (перехід від тоніки до домінанти) дублюється відповідними змінами у фактурі, динаміці чи ритмі. Дослідник зазначає: нарративність базується на внутрішньому процесі породження значень: «(...) Нарративність у музиці базується на іманентному процесі означування, тобто на модальних структурах, які є напруженням, прихованим у синтаксичних

структурах; але для того, щоб виникла наративність, модальні (та інші) структури повинні бути на передньому плані» (Tarasti, 1994 : 30).

Ще одним стилістичним прийомом, який призводить до оповідності, Е. Тарасті називає «навмисне порушення синтаксичних структур» (Tarasti, 1994 : 31).

Для визначення наративності в музиці автор також використовує поняття «ізотопія», яке літературознавець А. Греймас запозичив з фізики. Ізотопії у музиці – це «елементи знаковості» (Tarasti, 1994 : 30), але вони не статичні, а «радіше рухомі, зростаючі, зменшувані, динамічні утворення, за допомогою яких можна зобразити внутрішню напругу та наративні висловлювання музичного твору» (Tarasti, 1994 : 31). Ізотопії можуть існувати на різних рівнях, можуть перетинатись або функціонувати одночасно. Автор пропонує розрізняти три категорії ізотопій – просторову, часову та акторську. Просторові ізотопії можуть стосуватись тонального простору. Як приклад автор приводить сонатну форму, де поняття дисонансу у тональному просторі підняте до рівня структури. Але наративна структура з'являється лише тоді, коли виникає взаємозв'язок просторової та часової ізотопій: «коли просторовий дисонанс, утворений цими ізотопами, темпоралізується – парадигматичний зв'язок переходить у синтагму, зв'язок перетворюється на операцію – тільки тоді виникає наративна музична структура» (Tarasti, 1994 : 32).

Категорія акторської ізотопії відповідає терміну «тема-актант». Однією з наративних стратегій Е. Тарасті вказує прийом розміщення теми-актанту в «неправильній» ізотопії (наприклад, в «неправильній» тональності, або з «чужим» акомпанементом, після чого йде повернення у «своє» середовище). Говорити про наратив у музичному творі можна в тому випадку, коли ці три категорії ізотопій знаходяться на двох рівнях: спочатку на глибинному рівні з'являється просторовий дисонанс (наприклад, дві протилежні тональні висоти), далі цей «ієрархічний зв'язок набуває темпоральності» (Tarasti, 1994 : 34) і переходить на поверхневий рівень, де акторська ізотопія за допомогою модалізації створює ефект «впізнаваності». Нарешті, перехід музики з цього

поверхневого (образного) рівня до музичної свідомості людини переживається як «явище, що здатне нести і давати значення» (Tarasti, 1994 : 34).

Греймасівські теорії стали також і основою методології франко-угорської дослідниці М. Грабоч, авторки книг та статей з музичної семіології та наратології («Музика та оповідь», 2004 р.; «Музика, наративність та значення», 2009 р. та ін.). *Музичну наративність* дослідниця визначає як «спосіб організації знакових одиниць у музичній формі» (Grabócz, 2020, : 201). Свою методологію авторка презентує на прикладі творів Ф. Ліста, вказуючи, що в інструментальній творчості цього композитора проглядається «канонічна наративна структура» (Grabócz, 2020, : 204), яка включає в себе певні послідовності тем або ізотопій. Так, наприклад, аналізуючи твір «Долина Обермана», М. Грабоч визначає чотири етапи оповідної програми цього твору, а саме: «тема плачу», «пасторально-любовна тема», «тема бурі або боротьби» та «релігійна» тема, що проявляється в трансцендентному пантеїзмі» (Grabócz, 2020, : 205).

Австралійський музикознавець та композитор Грем Хейр у своїй статті «Драматична оповідь і музична наративність у творчості Джилліан Вайтхед» («Dramatic Narrative and Musical Narrativity in Gillian Whitehead's *Hotspur*», 2004) досліджує наративність вербального жанру, який визначає як «музичний театр» (Hair, 2001 : 159), у зв'язку з чим використовує синтетичні методи музичного аналізу.

Таким чином, аналіз підходів до музичного наративу свідчить, що це питання привертає увагу дослідників у різних музикознавчих традиціях. У зарубіжних дослідженнях концепт наративу опрацьовано системно, що формує методологічну базу для аналізу музичних творів і демонструє потенціал цього підходу для подальших досліджень. У вітчизняному музикознавстві питання музичного наративу залишалось менш розвинутим. Причину цього розглянуто у наступному підрозділі.

1.3. Параметри взаємодії наративу і музичної драматургії

Питання музичного наративу у вітчизняному музикознавстві привертало відносно мало уваги, особливо порівняно з зарубіжними дослідниками. Причиною цього є історично сформоване поняття *музичної драматургії*, яке виконувало функцію відображення оповідного аспекту розвитку твору. Саме воно стало своєрідним «аналогом» наративу у вітчизняній науковій традиції. Далі розглянемо спільні та відмінні риси наративу й драматургії та проаналізуємо, як розвиток цих понять сприяв їхньому частковому ототожненню, що дозволяє здійснити спробу створення власної концепції наративного аналізу музики в розвитку теорії музичної драматургії.

В літературознавчих словниках термін *драматургія* прирівнюється до терміну *драми* як «одного з трьох основних літературних родів (поряд з *епосом* і *лірикою*)» (Волков, 2001 : 160), або визначається як «сукупність драматичних творів певного автора, літератури, доби» (Ковалів, 2007, т. 1, : 304).

Інші дефініції даного терміну стосуються структурної та сюжетно-образної логіки побудови драматичних та музично-драматичних композицій: «теорія побудови драматичних творів» (Омельченко, 2001 : 39), «мистецтво побудови драматичних творів» (Белоєнко, 2020 : 22), «мистецтво написання драм» (Вишинський, 2016 : 362–363); «система виражальних засобів і прийомів втілення драматичного дійства у творах музично-театральних жанрів і в кіномузиці» (Ніколаєвська, 2020 : 77).

Так, перша група трактувань поняття *драматургія* безпосередньо пов'язана з літературно-театральними витоками даного терміну (грец. *δραματοῦργια* – дослівно: дія і творчість), тобто стосується сценічних жанрів, центральним елементом яких є *дія* як головна рушійна сила *конфлікту* в сюжеті твору. Таке визначення поняття закріпилось у сценічному, літературному та музичному мистецтвах.

Музикознавці радянської доби довели, що в музичних творах (навіть інструментальних) також наявні *дія* і *конфлікт*, що музика – це також і *процес*, а не лише статична форма. Вони запропонували розширити термін «драматургія»

та застосувати його і до музичних вокальних та інструментальних творів, які напряду не пов'язані зі сценічною дією чи структурою драматичного твору.

Таким способом сформувалось класичне поняття музичної драматургії, яке первісно застосовувалося до жанрів, що мають в основі конфлікт та композицію, яка узагальнює етапи драми (соната, симфонія, концерт). Таке розуміння безпосередньо пов'язує термін із його літературно-театральним корінням, акцентуючи увагу на стадіях процесу (зав'язка, кульмінація, розв'язка).

Проте згодом у музикознавстві утвердився ширший підхід, де драматургію почали тлумачити універсально – як загальну логіку композиційного становлення, як «процес розвитку/становлення художнього твору» (Омельченко, 2001 : 39) взагалі. У цьому контексті термін поступово втратив виключний зв'язок із конфліктом сценічної драми і почав використовуватися як синонім до понять формотворення чи процесуальності.

Саме таке розширення змісту спричиняє численні суперечки та дискусії щодо вживання терміну «драматургія» як поняття, що втрачає свою специфіку. Приміром, сучасний український дослідник В. Вишинський зазначає, що таке широке трактування «призводить до того, що *поняття музичної драматургії* з інструменту наукового аналізу, а саме з основного поняття інтонаційно-драматургічного аналізу перетворюється на метафору» (Вишинський, 2016 : 362). Він не відмовляється від етимологічних витоків терміну та пропонує визначення *музичної драматургії* «як мобільної дворівневої системи, де на першому рівні – *конфліктно* сполучені компоненти музичної мови, які підсилюють одне одного у своїй цілеспрямованій дії, інтегруються в образи, які, своєю чергою, на другому рівні формують динамічну систему *конфліктних* взаємин і взаємодій (підкреслено мною – О.Ш.)» (Вишинський, 2016 : 365–366).

В. Москаленко традиційно пов'язує музичну *процесуальність* з драматургічною *подієвістю*, проте виходить на новий рівень розуміння музичної *події* як «виділеного з потоку музичного формотворення значимого для композитора або для інтерпретатора його думки музично-інтонаційного явища» (Москаленко, 2021 : 15).

Інші трактування поняття також пов'язуються з музичною процесуальністю, з однієї сторони, та з образно-тематичним розвитком, з іншої. Серед них такі дефініції *музичної драматургії*:

- «загальна особливість характеру музичного твору, що відображає процес його організації в часі як художнього цілого» (Скрипник, Калениченко, Степанченко, 2006 : 651);
- організований у спрямованості на слухача багаторівневий процес просторово-часового *становлення* образно-сислового начала твору» (Омельченко, 2001 : 45);
- «процес розгортання тематичного матеріалу, що зазвичай проходить стадії експонування-розвитку-завершення, становлення музичної композиції у часі» (Ніколаєвська, 2020 : 77).

Інтенсивний музичний розвиток ХХ століття привів до того, що конфліктність, як найвища міра музичного контрасту, переросла саму себе та, за думкою В. Омельченко, самопозбулася: «ладова полярність поступово трансформується у синтетичні мажоро-мінор і міноро-мажор» (Омельченко, 2002 : 54), або «класична функціональність через ускладнення і загострення конфліктності парадоксально набуває функціональної інверсії і переродження тонального тяжіння на усіх рівнях» (Омельченко, 2002 : 55). Те ж саме відбулося і на тематичному рівні, коли «крайня інтенсивність конфліктного розвитку породжує послідовно монотематизм, потім *атематизм* ... або так званий “розосереджений тематизм” (підкреслено мною – О.Ш.)» (там само).

Відтепер зникає основний музичний чинник, що пов'язував драму та музику, тобто *конфлікт* як втілення музичної дії у класико-романтичному розумінні. Саме тому виникає потреба в переосмисленні визначення драматургії, яке включає *подієвість* та *зміст* на різних рівнях. Відтепер «драматургія – це хронотоп художньо-образної композиції» (там само), підсумовує весь історичний розвиток В. Омельченко.

Так в радянському та сучасному українському музикознавстві відбулось розгалуження та розширення поняття: від тісного розуміння драматургії як

сюжетно-образної сторони твору, яка ґрунтується на конфліктному розвитку музичних образів, до більш широкого розуміння самого поняття *драматургії* як образної композиції або художньої системи твору взагалі, так і до нового розуміння поняття музичної *подієвості* та *змісту*.

Зрештою ми прийшли до нового розуміння поняття драматургії, що має літературні витоки (*драма* як один з трьох родів літератури). Як універсальний принцип організації подій, драматургія визначає розвиток і структуру творів незалежно від форми та засобів вираження.

Хоча поняття *наративу* вже було детально окреслено в попередньому розділі, нагадаємо лише ті його грані, що вступають у безпосередній діалог із вітчизняною теорією драматургії. Незважаючи на те, що літературознавчі теорії розходяться в оцінці того, що саме з елементів наративу є визначальним, його сутність розкривається саме через взаємодію *подій* і *наратора* (його кута зору), що створює цілісну оповідну структуру.

Вже на цьому етапі прослідковуються точки перетину літературних термінів *драматургія* та *наратив*, що виражається у централізації елементів *дії* та *події*. Але театральне та літературне мистецтво мають одну головну відмінність: у сценічних творах події *репрезентуються* (від лиця головних героїв) на наших очах в теперішньому часі, в літературних епічних творах вони *презентуються* (від лиця оповідача) в минулому часі.

З цього боку, здавалося б, доцільніше застосовувати в музичній науці саме термін *драматургія*, адже музика не має минулого часу і сприйняття музичного твору слухачами відбувається як сприйняття подій, почуттів, афектів, які виконавець передає зі сцени прямо зараз.

Як уже згадувалося, саме на цьому тлі розгорнулись дебати між дослідниками. Критики музичного наративу, зокрема Ж.-Ж. Натъє та К. Аббат підкреслювали метафоричний характер цього поняття, що музика без вербальної основи не може виконувати функцію оповіді, а її здатність імітувати темп мови чи оповіді створює лише ефект «прото-наратива».

Таким чином, залучення в музику літературної моделі наративу в її класичному вигляді, так само, як і драматургії, також призводить до певних труднощів, адже в музиці відсутні певні важливі якості, що притаманні літературній оповіді. Тому серед зарубіжних дослідників, що підтримують теорію «музичного наративу», відбувся процес адаптації даного поняття до специфіки музичної науки. Як уже згадувалося, Б. Альмен звертав увагу на необґрунтованість критики Ж.-Ж. Натьє та К. Аббат, підкреслюючи необхідність розглядати музичний наратив як «споріднену модель», що має спільні принципи з літературним, але реалізується відповідно до унікальних особливостей музики (Almén, 2003, : 3). Такий підхід дозволяє виокремити ключові наративні елементи в музичному творі та досліджувати їхнє специфічне функціонування.

Б. Альмен пропонує власну дефініцію *музичного наративу* як «процесу, через який слухач сприймає та відстежує культурно значущу трансформацію ієрархічних відносин у часовому проміжку» (Almén, 2003, : 12). Далі автор роз'яснює, що ці «ієрархічні зв'язки» в подальшому зазнають змін та «ініціюють кризу (підкреслено мною – О.Ш.), яка буде розв'язана у спосіб, прийнятий або неприйнятий для культурно обізнаного слухача» (там само). При цьому вчений наголошує на необов'язковості присутності оповідача. У цьому ми вбачаємо пряму аналогію з «класичним» визначенням музичної драматургії, яке базується на *конфліктному* розвитку музичних образів у творі.

Контрастність (як основна конфлікту) присутня і в теорії бінарних опозицій Р. Хаттена. Автор поділяє всі музичні елементи на «марковані» та «немарковані» (Hatten, 2004), які по відношенню один до одного є асиметричними. Відмінність, різниця цієї асиметрії і породжує структурну опозицію, що є ядром героїчних, пасторальних та трагічних тем, зміна яких, у свою чергу, спричиняє і *зміну стану* (тобто *подієвість*) музичного твору. Отже, адаптація літературного терміну наративу до музичної специфіки призвела до повної відмови від головної характерної відмінності драми та епосу, а саме – наявності оповідача та минулого часу. Це і призвело до ототожнення понять

музичної драматургії та музичного наративу, кожне з них, у підсумку, переросло у категорію, яка охоплює образну систему музичного твору.

В підтвердження цього наведемо визначення *музичної наративності* Мартою Грабоч як «способу виразної організації інструментального твору» (Grabócz, 2016 : 5), що майже дослівно відображає широке розуміння *музичної драматургії*.

Отже, обидва поняття пройшли шлях від редукованого вузького (театрального/літературного) значення до універсальної категорії музичного мислення. Їх зближує процесуальність, подієвість та смислова організація. Проте між ними залишається принципова різниця, яка й обґрунтовує доцільність нашого дослідження.

- *Драматургія* – це погляд на музику як на *об'єкт* (образну структуру, в якій діють сили напруги/розрядки). Вона ідеально описує *динаміку* становлення інтонаційної форми.
- *Наратив* – це погляд на музику як на *дискурс* (повідомлення, де є суб'єкт висловлювання), що дозволяє розкрити семантику *висловлювання*: хто говорить? з якої дистанції? які культурні знаки (топоси) використовує?

Отже, термінологічний аналіз в історичній перспективі дозволяє зробити висновок, що протиставлення драматургії та наративу є непродуктивним. Навпаки, сучасна наукова парадигма вимагає їх синтезу. Категорія *музичної драматургії* фіксує процесуальну логіку твору, тоді як *музичний наратив* розкриває специфіку втілення взаємодії трьох художніх родів (за Арістотелем). Його параметрами є: кут зору, хронотоп, трансформації часу (анахронії) та суб'єктність (голос наратора).

Саме такий підхід, що поєднує вітчизняну традицію драматургічного аналізу із західним наратологічним інструментарієм, ліг в основу запропонованого методу наративного аналізу.

1.4. Складові музичного наративу

Розвиток концепції *музичного наративу* передбачає інтеграцію класичних наратологічних категорій безпосередньо у сферу музикознавчого аналізу. Ключова особливість такого підходу полягає у його здатності не лише фіксувати послідовність подієвого ряду, але й вимагати врахування суб'єктного кута зору, що дозволяє відтворити музичне «бачення» подій як багатошарової структури. Запропонований наративний метод аналізу базується на системній взаємодії трьох параметрів організації твору, які складають його діалектичну єдність: семантичного наповнення сюжету, його часопросторової координації (*хронотопу*) та дискурсивної стратегії втілення. Пропонуємо наступні визначення:

Наратив в музиці – це ієрархічне поняття, яке складається з наступних рівнів:

- 1) *архетипове явище* в музиці, укорінене в історії культури, фольклорних джерелах та синтетичних видах мистецтва від давнини до сьогодення;
- 2) *наукова категорія*, що визначає оповідність в музиці;
- 3) специфічний *принцип організації музичного цілого*, заснований на тлумаченні подієвого ряду крізь призму кута зору (зовнішнього або внутрішнього) оповідача та втіленні через систему семантичних, хронотопічних та дискурсивних засобів.

Наративний метод аналізу музичного твору – це дослідницька стратегія, що спрямована на виявлення механізмів смислоутворення через досягнення специфіки взаємодії трьох параметрів: семантичного, хронотопічного та дискурсивного. Застосування цього методу дозволяє інтерпретувати драматургію музичного твору не лінійно, а об'ємно, як діалектичну єдність зовнішнього (подієвого) та внутрішнього (символічного, рефлексивного) планів оповіді.

Співвідношення наративу з традиційною для вітчизняної науки категорією *музичної драматургії* характеризується взаємодоповненням у межах розмежування об'єкта дослідження: якщо драматургічний аналіз фокусується на динаміці процесу, вивчаючи логіку розвитку конфлікту та процесуальність

форми, то наративний аналіз зосереджується на семантиці дискурсу, досліджуючи питання суб'єкта оповіді, особливості організації художнього часу та функціонування жанрових кодів. Таким чином, наративний метод аналізу дозволяє деталізувати драматургічний план, виявляючи глибинний зміст твору через аналіз часових зсувів, зміни кутів зору та взаємодії «голосів» музичного твору.

Запропонований метод аналізу музичного твору базується на системній єдності трьох взаємопов'язаних параметрів організації музичного тексту, що дозволяє охопити цілісний процес формування смислів:

1. Семантичний параметр охоплює сюжетне наповнення та персонажів. Він зокрема включає:

- *суб'єктну організацію*: ідентифікацію ключових персонажів та наратора (нараторів);
- *систему топосів*: використання усталених жанрових моделей, лейтмотивів та семантичних знаків, оскільки вони навіть в умовах «чистої» інструментальної музики здатні кодувати зміст і актуалізувати асоціативну пам'ять реципієнта;
- *стратифікацію сюжету*: розмежування зовнішнього (подієвого, фабульного) та внутрішнього (символічного, прихованого) планів оповіді. Саме цей чинник дозволяє виявити не тільки явний сюжет, але й глибинний підтекст, який досить часто формується паралельно чи навіть всупереч вербальному ряду (наприклад, трагічний підтекст у ззовні побутовій сцені).

2. Розглядаючи музичний хронотоп, ми виходимо з того, що час і простір у творі існують нерозривно один від одного. Якщо темпоральна вісь відповідає за сюжетний та психологічний час (за Л. Шаповаловою, 2008) через анахронії Ж. Женетта, то просторова матеріалізує це середовище через фактурні та реєстрові об'єми та зсуви.

3. Дискурсивний параметр – це стратегія оповіді (яким чином подається матеріал), він є «лінзою», крізь яку ми бачимо попередні два параметри. Він включає в себе:

- *способи висловлювання*: мімезис (безпосереднє відтворення декламаційності, наслідування, «пряма мова») та дієгезис (опосередкована розповідь);
- *фокалізацію*: керування кутом зору та емоційною дистанцією.

1.4.1. Семантичний параметр

Першим етапом аналізу виступає реконструкція подієвого ряду та його смислового наповнення, оскільки основна мета тут полягає у виявленні загальної драматургічної побудови музичного твору, тобто того, як саме музика розгортає свій сюжет у часі.

У вокальному творі сюжет є очевидним, в умовах відсутності вербального тексту він постає як послідовність музичних подій, які створюють відчуття розвитку і взаємодії. До таких подій належать зміни тем, мотивів, гармонії, фактури, динаміки та ритмічних малюнків, що дозволяє виявити, як композитор будує логіку, створює очікування слухача та підтримує напруження. Персонажами такого сюжету можуть виступати теми, тональності, тембри, жанри, регістри, а також окремі мотиви чи інтонації, при цьому повторювані мотиви або гармонічні послідовності виконують роль сюжетних маркерів, що позначають ключові моменти розвитку або конфлікту.

Важливим кроком виступає розмежування зовнішнього та внутрішнього планів сюжету, яке дозволяє відокремити безпосередньо відчутний зміст музики (поверхневий рівень, власне сюжет) від тих глибинних смислів, що формуються через семантичні зв'язки. Саме на глибинному рівні аналіз спрямований на виявлення емоційно-образних значень, символічних асоціацій та прихованих кодів, завдяки яким музичний твір постає як структура, що включає культурну пам'ять.

Система топосів (від грец. *topos* – місце, загальне місце) у структурі музичного наративу функціонує як своєрідний семантичний словник. У широкому гуманітарному дискурсі ця категорія пов'язана з процесами фіксації спільних культурних кодів. Зокрема, як зазначає А. Артеменко, «топос <...>

набув характеристик просторового підтвердження факту існування явища, події, встановлення й унаочнення колективних ідентичностей» (Артеменко, 2014 : 84).

Зазначений підхід набув подальшого розвитку в сучасному музикознавстві, що засвідчують праці Е. Тарасті (1994), Р. Хаттена (2004, 2003, 1994), Б. Альмена (2008) та Ю. Ояла (2009), які розглядають топоси як інструменти семіотичного кодування сюжету. Під цим поняттям розуміється сукупність усталених жанрово-стильових моделей (марш, хорал, вальс, пастораль) та риторичних фігур (*lamento, suspiratio*), що закріпилися у слухацькій свідомості як знаки певних життєвих ситуацій, емоційних станів чи культурних епох.

В інструментальній музиці топоси виконують функцію наративних лексем – вони здійснюють кодування змісту за умов відсутності вербального тексту. Застосування топосу (наприклад, поховального маршу в контексті ліричної сцени) миттєво вмикає механізм колективної пам'яті слухача і викликає необхідний асоціативний ряд без потреби в додаткових поясненнях. В залежності від музичного досвіду реципієнта, топоси трансформують «абстрактне» звучання на зрозумілу «мову» культури, формуючи сюжет твору та навіть «промовляючи» через систему загальнозрозумілих символів.

Суб'єктна організація та ідентифікація наратора. На цьому етапі аналізу постає необхідність ідентифікації дійових сил (суб'єктної організації), представлених *персонажами*, та центрального суб'єкта оповідної структури – *наратора*. Тут принципово важливим є уникнення його ототожнення з реальними суб'єктами музичного процесу (автором, виконавцем, слухачем). З огляду на це, ми повинні розмежовувати рівень комунікативної взаємодії (що належить до реального світу) та рівень художньої іманентності (текстуальний, внутрішній світ твору).

Традиційно сформульована комунікативна тріада «Композитор – Виконавець – Слухач» слугує для опису функціонування музичного твору в реальному соціокультурному просторі. Однак, категорія музичного наратора належить до внутрішньої, іманентної структури самого музичного тексту. Вона не інтегрується як «четверта ланка» у ланцюг реальної комунікації, але

функціонує в іншій площині – як умовний, фіктивний суб’єкт, імпліцитно закладений у партитурі. Така диференціація корелює з аналогічним розмежуванням у вербальному мистецтві, де реальний автор є дійсною особою, тоді як літературний наратор – фіктивним оповідачем, продуктом художньої уяви.

Для забезпечення чіткого теоретичного розмежування між автором, наратором та персонажами ми звернемось до класичної наратологічної моделі, розробленої М. Яном. Дослідник структурує фікційну наративну комунікацію через концепцію так званих «китайських коробочок» (Chinese boxes model), де кожен наступний рівень комунікації вкладений у попередній. М. Ян пояснює: «В основному, комунікативний контакт можливий між (1) автором і читачем на рівні нефікційної комунікації, (2) наратором і аудиторією або адресатом на рівні фікційного посередництва, та (3) персонажами на рівні дії. Перший рівень є “екстратекстуальним”; другий і третій рівні є “інтратекстуальними”» (Jahn, 2005, N 1.6).

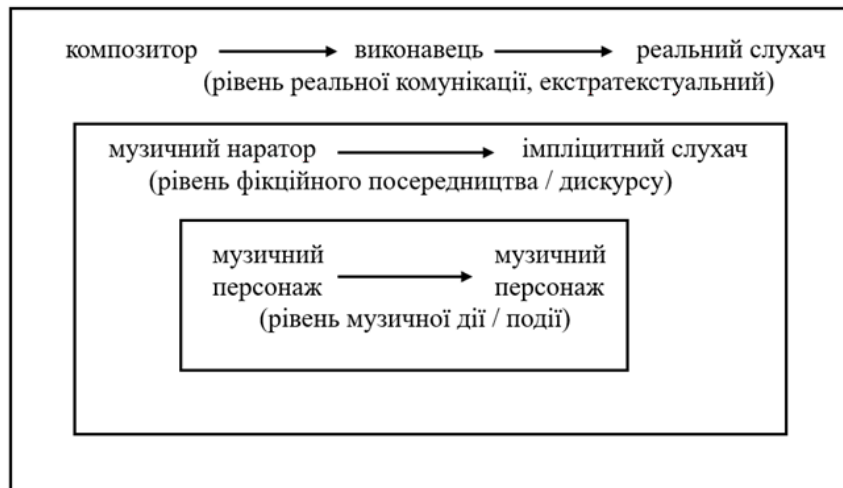
Ця наратологічна модель наочно демонструє іманентне положення наратора всередині художнього тексту та його відділеність від реального автора через бар’єр фікційності (тобто художньої умовності):

Схема 2. Модель наративної комунікації (за М. Яном)



Екстраполюючи цю модель на структуру музичного твору, пропонуємо адаптовану схему, що повною мірою враховує специфіку музичної комунікації:

Схема 3. Модель музичної наративної комунікації



Музична специфіка вносить свої корективи в модель М. Яна насамперед тим, що в цій сфері вже присутній «посередник» між *композитором* та *слухачем* у вигляді *виконавця*. Тобто екстратекстуальний (реальний) рівень вже репрезентує не дві фігури, а три, що на перший погляд унепотрібляє наратора. Але тут виникає два моменти: по-перше, навіть при мовчазному читанні партитури ми вже уловлюємо той специфічний тон оповіді, який передує будь-якому реальному звучанню. Тобто оповідач вже присутній в музичному тексті (на інтратекстуальному, фікційному рівні), а виконавець лише *реалізує* його; наратор – це «роль», а виконавець – це «актор», який «надягає маску» наратора та озвучує музичний дискурс для уявного (ідеального) слухача (імпліцитного адресата). Виконавець є реальним суб'єктом комунікації, але слугує «брамою» для входу в художній світ твору. Зрештою слухач сприймає наратора саме крізь призму інтерпретації виконавця.

Другий момент – це ототожнення наратора та композитора (автора). У сучасному вітчизняному музикознавстві проблема суб'єктної організації музичного твору традиційно розглядається крізь призму категорії *образу автора*. Цей підхід має глибоке коріння у філологічній науці і є цілком виправданим, коли йдеться про виявлення світоглядних та стильових домінант творчості композитора, а також стосується певних жанрів, основною метою яких є безпосередня передача емоцій, почуттів або ідей автора (сюди входять автобіографічні, певні програмні та ліричні твори).

Зокрема, дослідники (І. Середюк, Н. Хараман, С. Соколовська) трактують *образ автора* як інтегральну категорію, що об'єднує всі елементи твору. Як зазначає С. Соколовська, це «центральна категорія», здатна об'єднувати «композиційно-мовленнєві та мовностилістичні особливості у нерозривну єдність» (Соколовська, 2013 : 222). У цьому контексті *образ автора* розуміється як «об'єкт реального світу і інтерпретатор цього світу, особистісне ставлення письменника до предмета зображення» (Хараман, 2014 : 226), або як «семіотичне поле авторської присутності», що твориться комплексом засобів, серед яких важливу роль відіграють «значимі для автора цитати, автоцитати і переосмислення цілісних текстів власних творів» (Середюк, 2020 : 234–235).

Проте, фокусування нашого дослідження на сюжетності музичного твору та специфіці інструментального чи вокального висловлювання вимагає чіткішої диференціації суб'єктних рівнів тексту. Втім, якщо ми звернемось до літературознавчого дискурсу, то побачимо: поняття *образ автора* і *наратор* (оповідач) функціонують у різних площинах художньої реальності і аж ніяк не є тотожними.

Образ автора – це категорія, що характеризує *результат* творчого акту і сприйняття. За О. Орловою, це «внутрішня особистість автора-творця, знак його присутності, видимий для обраних читачів, що досягли у сприйнятті стадії “відкриття” й “зустрічі”» (Орлова, 2020 : 39). Тобто це підсумковий «слід» у свідомості реципієнта. Натомість *наратор* – це динамічний інструмент, стратегія керування оповіддю «тут і зараз». Як зазначає В. Шмід (цит. за Л. Копейцевою), поняття «наратор» є «суто функціональним», тобто «позначає носія функції оповіді безвідносно до яких би то не було типологічних ознак» (Копейцева, 2009 : 170). Таке розуміння є важливим для нашого дослідження, саме воно дозволяє нам застосовувати цей термін до вокальної чи інструментальної музики, де функцію оповіді виконує тембр або фактурний пласт.

Ще одним важливим критерієм розмежування категорій *образ автора* та *наратор* є масштабність аналізованих творів. Н. Хараман підкреслює: «Більшість учених вважають, що образ автора не може бути виведений з одного

твору письменника, а лише з суми всіх його творів, яку доповнює у свідомості читача інформація біографічного характеру» (Хараман, 2014 : 227). Для аналізу конкретного твору з сюжетною основою нам необхідна категорія, що діє в межах одного тексту і не потребує залучення всієї біографії митця. Такою категорією і є *наратор*, який реалізує певні стратегії оповіді у межах конкретного опусу.

Образ автора передбачає єдність свідомості, проте в художньому творі оповідач може займати позицію, не схожу на авторську. О. Орлова наводить приклад з твору «Дон Кіхот», де автор веде оповідь «від імені розповідача з інтонаціями очевидця – одного з тих, хто сміється з божевільного лицаря» (Орлова, 2020 : 39), тоді як сам автор співчуває герою. Дослідниця наголошує: «Без такої нараторської стратегії читач не побачив би протистояння Дон Кіхота всьому звичному» (Орлова, 2020 : 40).

У музичному творі така невідповідність точок зору може проявлятися у використанні жанрових моделей (наприклад, іронічна полька у трагічному оточенні), певних інтонаційних зворотів чи тембрових зсувів. Таким чином створюється своєрідна «маска оповідача» (Хараман, 2014 : 225), яка дає змогу дистанціюватись від прямого висловлювання.

Яскравим прикладом є епізод *Сорок другий. В Криму фашисти* з вокальної балади «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса (детальний аналіз якої буде представлено в Розділі 3.3). В цьому фрагменті наратор максимально сухо та підкреслено беземоційно констатує час та місце трагічних подій, залишаючи емоційну реакцію волі слухача. Чи міг композитор, будучи учасником і свідком війни, залишатись емоційно байдужим?

Суттєвою відмінністю є також механізм виявлення суб'єкта. Як слушно зауважує І. Середюк, «своєрідним засобом відображення власної особистості у композиціях ... постає самоцититування» (Середюк, 2020 : 230), а також використання символічно-кодованих зворотів (монограм), які формують «семіотичне поле авторської присутності» (Середюк, 2020 : 234). Тобто категорія *образ автора* найбільш яскраво і повно розкривається саме в творах

автобіографічного типу або через інтертекстуальні знаки, що потребують знання контексту творчості. У творах, які не містять прямих автоцитат або програмних автобіографічних вказівок (до яких належить більшість епічних чи епічно-драматичних творів), образ автора є прихованим, розмитим. В таких випадках на перший план виходить саме *наратор* – внутрішній голос тексту. Навіть якщо ми не знаємо біографії композитора і не впізнаємо його образ, ми все одно чуємо наратора, який веде оповідь, розставляє акценти та керує емоційним часом твору.

Необхідність введення категорії *наратор* стає ще більш очевидною при зіставленні жанрових сфер. У фундаментальних дослідженнях Л. Шаповалової, присвячених проблемам рефлексії, категорія *образ автора* розглядається переважно крізь призму «монологу (аналогу жанру літературної сповіді)» (Шаповалова, 2008 : 90) та ліричного самоосмислення. Дослідниця визначає рефлексивний образ як такий, що «концентрує в собі всю повноту психологічного буття суб'єкта в аспекті самопізнання» (Шаповалова, 2008 : 7), де «суб'єктом рефлексії виступає в першу чергу особистість творця» (Шаповалова, 2008 : 116). У такій художній системі, що характерна для ліричних жанрів та симфоній сповідального типу, дистанція між автором і суб'єктом висловлювання є мінімальною, тяжіючи до формули «Я = Я» (Шаповалова, 2008 : 175).

Проте специфіка епічних чи епіко-драматичних жанрів – балади, думи, поеми, програмних творів з сюжетною основою – висуває на перший план категорію «епічної дистанції». Це зумовлено сюжетною природою цих жанрів, де, за спостереженням самої Л. Шаповалової, «об'єктивність драми та її сюжетний час не створюють умов для виявлення авторського Я» (Шаповалова, 2008 : 165).

У таких творах з «чітко вираженою сюжетною логікою» автор «не виявляє себе явно, не втручається у хід розвитку художніх подій, а немов спостерігає за ними» (Шаповалова, 2008 : 164–165). Саме цей статус «спостерігача», на якому наголошує дослідниця, і актуалізує в інструментальній баладі функцію *наратора*. Композитор у цьому випадку не є ліричним героєм, що безпосередньо

виливає свої почуття; він зазвичай не є і свідком описуваних подій, а значить не розповідає безпосередньо. Натомість він виступає як режисер, який створює дистанційованого оповідача. Відповідно, виникає необхідність у створенні функції «посередника». Якщо в лірико-рефлексивній концепції Л. Шаповалової «автор-розповідач» рефлексує над власним буттям, то в нашій концепції наратор (будь то інструмент чи голос) розповідає історію, займаючи ту саму позицію «спостерігача подій», про яку пише дослідниця.

Безумовно, ця дистанція не є статичною. Л. Шаповалова зазначає, що навіть у сюжетних жанрах можливе «дискретне включення образу автора», яке відбувається як «коментар, ліричний відступ у моменти зупинки дії» (Шаповалова, 2008 : 164). Дослідниця вказує, що «автор-розповідач може в міру розгортання подій коментувати їх», що призводить до «подвоєння художнього світу» (Шаповалова, 2008 : 177). Саме ці моменти – експресивні сольні каденції, речитативи, зупинки сюжетного часу – ми інтерпретуємо як точки, де наратор «знімає маску» епічного оповідача, і крізь його інтонацію проривається безпосереднє авторське слово. Проте на рівні конструкції жанру саме наявність первинної епічної дистанції вимагає розмежування біографічного автора та функціонального наратора.

Отже, спираючись на проаналізовані джерела, ми пропонуємо розмежовувати дані поняття наступним чином:

- *образ автора* – це метатекстуальна категорія, що відображає «систему духовних цінностей письменника, його оцінку дійсності» (Хараман, 2014 : 224) та реконструюється слухачем як цілісний етичний підсумок твору;
- *музичний наратор* – це внутрішньотекстуальна функція, яка реалізує конкретну оповідну стратегію тексту, керуючи часом, простором та кутом зору музичної оповіді.

Саме поняття наратора дозволяє аналізувати музичний твір як процес, де «будь-який текст несе на собі відбиток особистості свого автора, як би цей останній не бажав заховатися під маскою оповідача» (Хараман, 2014 : 225).

Визначивши природу музичного наратора як внутрішньотекстуальну, виокремимо⁸ три його різновиди, що базуються на характері та функції його проявів:

- **наратор-спостерігач** – це оповідач, який перебуває поза межами сюжету і не є персонажем оповіді (*гетеродієгетичний наратор* за Ж. Женеттом). У музичному тексті найчастіше він функціонує на епічній дистанції, забезпечуючи об'єктивний виклад подій, панорамність хронотопу та зовнішній кут зору. Цей тип наратора може матеріалізуватись в оркестрових або фортепіанних вступях та постлюдіях, фонових шарах фактури та масивних хорових *tutti*, які зображують подію з позиції «всезнаючого» (за Ж. Женеттом) свідка;
- **наратор-персонаж** – оповідач, який є безпосереднім учасником подій (*гомодієгетичний наратор* за Ж. Женеттом). У музичному мистецтві цей тип найтісніше корелює з ліричними жанрами, де функцію наратора перебирає на себе ліричний герой. Такий оповідач розгортає музичний сюжет крізь призму внутрішнього кута зору, транслуючи суб'єктивне емоційне переживання події (через індивідуалізовані інтонації, сольні вокальні чи інструментальні висловлювання);
- **автобіографічний наратор** – це автор-оповідач, який є головним героєм власної історії та виявляє тотожність із самим автором (*автодієгетичний наратор* за Ж. Женеттом). Його специфіка розкривається через наявність імпліцитного (прихованого в музичному тексті) чи експліцитного (явного, зовнішнього) автобіографічного підтексту: введення музичних монограм, авторських самоцитат, алюзій або стійких символічних лейтмотивів чи тем. У цих ключових точках *іманентний наратор* максимально наближується до *реального образу композитора*, створюючи ефект глибокої особистісної сповіді. Відповідно, у термінологічному полі вітчизняного музикознавства (зокрема, у працях Л. Шаповалової та інших дослідників) саме цей тип

⁸ Основою слугує наратологічна концепція Ж. Женетта, яка розглядалась в підрозділі 1.1. Враховуючи специфіку музичного дискурсу, доцільно виокремити лише три різновиди нараторів.

наратора найтісніше перегукується з концепціями «образу автора», фіксуючи ті моменти художнього тексту, коли дистанція між біографічним творцем і суб'єктом музичного висловлювання стає мінімальною.

Також необхідно наголосити на специфічній перевазі музичного мистецтва перед літературним у площині розгортання оповіді. Якщо в літературному тексті зміна наратора або його позиції потребує лексичних, граматичних чи синтаксичних маркерів, то наратив в музичному творі володіє здатністю до безпосередньої *акустичної матеріалізації* наратора за допомогою *тембрової персоніфікації*.

Залежно від обраного інструмента, групи інструментів чи типу вокального звучання, композитор керує наративними голосами, роблячи зміну суб'єкта оповіді фізично відчутною для реципієнта. Так, звучання сольного інструмента (наприклад, віолончелі), або голосу найчастіше індивідуалізує наратора, надаючи йому рис живого, персоніфікованого суб'єкта. Натомість підключення хорових чи оркестрових масивів трансформує індивідуальну оповідь у колективну. Таким чином, темброве розмаїття дозволяє створювати різних оповідачів, озвучуючи їх голоси.

Завдяки такій тембровій персоніфікації в музичному творі виникає *наративна мультисуб'єктність*, що є принциповою відмінністю від лінійної природи літературної оповіді. Звісно, на макрорівні твору завжди присутній єдиний організуючий наратор, який вибудовує цілісну концепцію твору, але на мікрорівні ця оповідна функція здатна розщеплюватись на кілька автономних суб'єктів, які можуть діяти одночасно або по черзі як носії різних кутів зору.

1.4.2. Наративний музичний хронотоп

Наступний параметр аналітичної моделі передбачає інтеграцію часових та просторових координат, що формують цілісний музичний *хронотоп* (термін М. Бахтіна). Як підкреслює Ю. Ніколаєвська, простір і час у музиці постають як «... невимірно-вимірювані, постійні величини, що не мають самі по собі меж, але набувають їх відносно подієвості, що відбувається всередині них» (Ніколаєвська,

2020 : 87). Саме така залежність часу і простору від «подієвості» (що складає сутність сюжету) уможлиблює їх розгляд як інструментів наративного моделювання.

Темпоральна організація. Оскільки музика є мистецтвом, що розгортається у часі, категорія темпоральності набуває ключового значення. За визначенням Ю. Ніколаєвської, «... екзистенція часу в музиці здійснюється через темпоральність як тимчасову сутність будь-яких музичних процесів». При цьому музична темпоральність завжди є «концептуальною» та «конструктивною» (Ніколаєвська, 2020 : 84).

Факт того, що музичний час є «освоєним» і «конструктивним», дозволяє по новому поглянути на категорію тривалості (*duree*), яку виокремлює Ж. Женетт. У своїй праці вчений наголошує на проблематичності цієї категорії в літературі через неможливість об'єктивно визначити швидкість читання та співвіднести її зі швидкістю розвитку подій у тексті (Женетт, 1998 : 340–341). Втім у музиці ця проблема знімається: темпоральність апіорі задається композитором, а остаточно затверджується виконавцем. Саме він встановлює конкретний темп і уточнює ритмічний малюнок. На відміну від читача, який самостійно визначає темп читання, слухач музики отримує готову часову рамку оповіді. Це перетворює темпоральну організацію на один із найвиразніших принципів музичного наративу.

При аналізі темпоритмічної організації музичного твору доцільно звертати увагу на такі аспекти:

- співвідношення темпу і ритму: чи підтримує ритмічний малюнок заданий темп, чи створює внутрішні контрасти, які змінюють швидкість музичного руху;
- зміни темпу (*ritardando*, *accelerando*, *rubato*): вони функціонують як драматургічні маркери, здатні підкреслювати кульмінаційні точки, символізувати перехід до іншого сюжетного простору або відтворювати психологічний стан;

- стабільність чи мобільність пульсації: регулярність може слугувати маркером плавного перебігу подій, тоді як порушення сталої метричної сітки (синкопи, зсуви акцентів) здатні вносити відчуття непередбачуваності чи зламу у сюжеті;
- символічне навантаження ритмічних формул: їх повторення може виступати наративним знаком, що повертає слухача до попередніх подій, створюючи нагадування або алюзії.

Показовим прикладом реалізації таких темпоральних стратегій є Соната-балада № 2 ор. 18 Б. Лятошинського. У цьому творі спостерігається майже тотальна ритмічна свобода. Постійне чергування розмірів (3/2, 4/2, 5/4, 4/4, 3/4) розмиває стабільну метричність, через що тактова риска втрачає свою опорність і стає умовною. Окрім цього спостерігається чергування фрагментів із невинним, стрімким рухом дрібними тривалостями (у фактурі прямих чи ламаних арпеджіо) та епізодів із гранично вільним, декламаційним ритмом.

Прикметно, що навіть у фазах дієвого, здавалося б, об'єктивного розгортання метрична опора постійно розхитується. Завдяки системі нерегулярних акцентів, виокремленню мелодичних вершин та інтенсивному використанню особливих видів ритмічного поділу (тріoley, секстолей) виникає постійна синкопованість та ефект внутрішньої нестабільності. Натомість фрагменти з ораторсько-промовним ритмом (зокрема у вступі, центральному розділі *Recitativo* та наприкінці твору) виконують зовсім іншу наративну функцію. У цих зонах відбувається зміна оповідного кута зору: фокус зміщується з динамічного «показу» подій на їх суб'єктивне, етичне коментування. Як слушно зазначає О. Марценківська, досліджуючи стильову специфіку композитора, у його творах «... проступає новаторська ознака – сповідальної ораторсько-патетичної промови у різних емоційних станах художнього вислову» (Марценківська, 2018 : 50). Відтак, саме через таку багат шаровість темпоральної організації – від прихованої синкопованості стрімких пасажів до вільної, майже позачасової речитативності – композитор «матеріалізує» інструментального наратора, якого наділяє майже людським голосом. Останній

не просто фіксує події баладного сюжету, а розмірковує над ними, підпорядковуючи об'єктивний плин часу власним емоційним імпульсам.

Темпоральна організація, таким чином, керує швидкістю оповіді, впливаючи на сприйняття прискорення, зупинки чи ущільнення подій. Це підводить нас до наступного пласта наративного аналізу – музичних анахроній.

Музичні анахронії (часові зсуви). Категорія анахронії, запроваджена Ж. Женеттом, у музикознавчому аналізі набуває нового звучання, оскільки музика здатна перетинати часові межі. На відміну від драматургічного твору, де події розгортаються в теперішньому часі, *музичний наратив здатен поєднати минуле, теперішнє і майбутнє в єдиному художньому просторі.*

Хоча окремі музикознавці скептично ставляться до категорії «минулого часу» в музиці, можна стверджувати, що вона володіє різноманітними засобами, які формують відчуття часових зсувів, зокрема ретроспекції та передбачення. Також можливе одночасне співіснування різних часових площин за допомогою поліфонічних нашарувань.

Аналепсис (ретроспекція) виявляється через різноманітні форми ремінісценцій: повторення попередніх тем, інтонаційних формул чи гармонічних зворотів. Таке повернення активізує *музичну пам'ять*, яка формує зв'язок між різними ділянками твору. Недарма саме в музичному мистецтві такого поширення набув термін *реприза*, а репризні форми кількісно значно переважають над формами наскрізного розвитку.

Пролепсис (передбачення) полягає у наявності тематичних, гармонічних, інтонаційних чи ритмічних натяків на майбутні події (так зване програмування подій). У музичному часі це створює відчуття очікування, підготовки, своєрідного «забігання наперед».

У цьому контексті принцип повторності функціонує як універсальний механізм актуалізації музичної пам'яті. Залежно від ступеня трансформації тематичного матеріалу та його темпоральної функції, пропонуємо систематизувати *види повторності за принципом динамізації часу:*

- точна повторність (репризність) – діє як *статична пам'ять* або пряма анахронія (аналепсис). Вона буквально повертає слухача до минулої події, фіксуючи її незмінність;
- лейтмотивність – функціонує як *семантична пам'ять*. Це періодичне повернення не розгорнутої побудови, а знаку-символу (ядра), який зберігає ідентичність персонажа чи ідеї, але інтегрується в нові контексти, «зшиваючи» різні часові шари форми;
- варіантність – представляє *множинність часу*. Це модифікація теми без порушення її структурної основи (зміна ладу, фактури, тембру), що створює ефект *іншої версії* тієї самої події або погляду на неї під іншим кутом;
- варіаційність – корелює з жанровим принципом варіацій (варіаційним розвитком). Це особливий тип нарації, де *минуле* (тема) постійно присутнє як структурна основа, але *теперішнє* (кожна нова варіація) якісно трансформує його зміст.

Психологічною основою цих процесів є явище, що в німецькій теорії отримало назву *Wiedererkennungseffekt* (ефект впізнаваності). У музикознавстві цей ефект пояснює, чому і яким чином повтори тем і гармоній викликають відчуття завершеності й задоволення слухача. Девід Хурон (Huron, 2008) пропонує п'ятикомпонентну модель емоційних реакцій, що виникають в процесі очікування: реакції безпосередньої дії, напруги, передбачення, уяви та оцінки. Саме ця модель дозволяє зрозуміти, як музична ретроспекція та передбачення формують емоційний *наративний відгук* слухача.

Яскравим прикладом реалізації музичної анахронії у формі композиційного аналепсису (ретроспекції) є Балада для фортепіано оп. 22 Б. Лятошинського. Твір відкривається епізодом *Lento misterioso*, який виконує функцію вступу-прологу. За допомогою комплексу виражальних засобів композитор одразу моделює похмурий, містично-потойбічний простір («підземелля»), що безпосередньо апелює до архаїчних, фольклорних витоків баладного жанру. Ця атмосфера створюється завдяки низькому регістру, динаміці

pp, октавним подвоєнням та підкреслено дисонантній інтерваліці (малі секунди, тритони, зменшені септими). Особливої уваги заслуговує темпоральна організація цього фрагмента. Поступальний рух восьмими тривалостями у повільному темпі створює ілюзію важкої ходи, проте постійне чергування метрів (5/8 та 4/8) у кожному такті порушує фізіологічну симетрію, властиву людському кроку. Ця асиметрія разом із остинатним зацикленням перших двох тактів, формує образ нелюдської, об'єктивної сили. Наприкінці вступу фактура поступово розшаровується: верхні голоси сходять нанівець, залишаючи лише лінію баса у великій октаві, яка на *ritenuto* занурюється ще нижче, у контроктаву. Після цієї моторошної цезури повертається позначка *a tempo* і розпочинається тиха, напружена розповідь – власне основний сюжет.

Арка твору замикається наприкінці балади, коли початковий епізод повертається майже дослівно, виконуючи функцію епілогу. Важливо, що ця ретроспекція не з'являється раптово: вона органічно витікає з попереднього розвитку. Партія правої руки поступово розчиняється, оголюючи знайомий поступальний рух баса, який і завершує концептуальну арку балади. Знаковим є фінал твору: остання інтонація (висхідна секунда *a-b*, викладена четвертними замість восьмих) не дає відчуття синтаксичної завершеності. Містичні «кроки» тануть ніби «на півслові», залишаючи форму відкритою. Такі композиційні арки (пролог – епілог) є традиційними для баладного жанру. О. Марценківська, досліджуючи дану баладу, слушно зауважує, що «... такі епічні витoki в музиці містяться в епілозі та пролозі літературних балад. Ці епізоди стають спокійно-зосередженими репліками оповідача, що обрамляються на фоні драматично загострених, динамічно конфліктних епізодів» (Марценківська, 2018 : 52). Проте суб'єктна природа цього обрамлення вимагає суттєвого уточнення. З позиції запропонованого методу, у даному конкретному випадку матеріал прологу та епілогу репрезентує не «репліку оповідача», а радше об'єктивізований образ містичного хронотопу (або ж самотійної дійової особи – фатумної сили). Наратор з'являється саме в основному розділі (*a tempo*), де веде схвильовану розповідь, тоді як аروحність твору належить до сфери епічного, позалюдського

об'єктивування. Відповідно, повернення цього матеріалу в кінці (ретроспекція) свідчить не про етичний висновок чи коментар оповідача, а про незворотне поглинання людської драми цим потойбічним простором.

Просторова організація («місце» подій). Після опрацювання часових вимірів видається доцільним звернутись до аналізу другої координати хронотопу – простору. Якщо категорія часу детермінує послідовність, то простір забезпечує локалізацію. Ж. Женетт здійснює чітку диференціацію понять нарації (власне розповіді) та опису (репрезентації станів, предметів). У музичному контексті така дихотомія уможлиблює виокремлення *специфічних засобів описовості*, що формують у реципієнта відчуття *місця* подій.

По-перше, музичний простір може реалізовуватися через принцип *ілюстративності*. Йдеться про інтонаційні комплекси, що викликають асоціації (маршовість, танцювальність, звукозображальність). Додатковий семантичний пласт утворюють національно-характерні інтонації, що поміщують наратив у визначений культурний простір (як, наприклад, органний пункт з форшлагами та ладовий колорит натурального і двічі гармонічного мінору вступу до балади «Ксеня» Ю. Мейтуса створюють атмосферу української козаччини).

Вагомим чинником виступає також сюжетність *тонально-гармонічного плану*. Модуляційні процеси та гармонічні зрушення можуть інтерпретуватися як *зміна місця дії* або *переміщення* в інший емоційний чи культурний простір. В такому сенсі тональність виступає як певне «сценографічне поле». Важливу роль відіграє і семантика (світло/темрява, близькість/віддаленість), що корелює з фонізмом і кольором тональностей.

Нарешті, **фактура** та **музичний склад** моделюють уявну просторову конфігурацію: від інтимної близькості соло до багатовимірності поліфонічних переплетень чи монументальності оркестрових мас. Регістровий розподіл, акустична щільність, контрасти фактурної «повноти» й «порожнечі» формують перцептивне враження глибини простору. Переключення між різними фактурами здатне змінювати і кут зору, з якого подається розповідь – від загальної картини до особистої трагедії чи переживання.

Показовим прикладом такої просторової трансформації є Балада у формі варіацій на українську народну тему ор. 4 М. Вілінського. Варіаційна форма в даному прикладі трактується композитором як зміна *сценографічних* планів: від аскетичного унісону теми (точка відліку) через дзвонові ефекти III варіації та сувору хоральність IV варіації до насиченої гомофонно-гармонічної фактури Фіналу.

Особливої значущості в оповіді набуває VI варіація (*Allegro agitato*), де ефект «розламу» простору досягається парадоксальним чином, саме темпоральними засобами – поєднанням поліритмії та поліметрії. У партії правої руки мелодична лінія, ущільнена октавами та акордами, ритмічно організована у синкоповані групи (1+3+1+3 у межах такту розміром 4/4), що фактично ламає метричну інерцію. Водночас партія лівої руки рухається у рівномірному тріольному пульсі. Внаслідок такого накладання виникає ефект повної метроритмічної десинхронізації: партії рук сходяться лише на сильних долях такту, тоді як усередині нього панує *організований ритмічний хаос*. Ця відсутність спільної пульсації сприймається слухачем не як часовий збій, а як просторовий зсув – горизонтальні лінії фактури ніби розходяться у різних площинах, створюючи образ драматичного розколу художнього світу. Саме так часова координата (ритм) стає інструментом моделювання координати просторової (фактурний рельєф), що в цілому утворює певний музичний часопростір.

Узагальнюючи, зазначимо, що категорія місця у музичному наративі виходить за межі пасивної локалізації дії. Як засвідчив проведений аналіз, музичний простір функціонує не як декоративне тло, а як динамічний вимір хронотопу. На відміну від літератури, де простір конструюється вербально-описовим шляхом, музика володіє онтологічною перевагою: здатністю моделювати простір безпосередньо через акустичні параметри (фактуру, ритм, регістр, ладо-тональність), перетворюючи умовне «місце події» на фізично відчутну для реципієнта реальність.

1.4.3. Дискурсивний параметр

Третій параметр запропонованого методу визначає процесуальний аспект наративу – спосіб, у який подається оповідь. Якщо перший параметр реалізує суб'єкта (хто говорить), то на цьому етапі аналізу підлягає манера його висловлювання та встановлення емоційної дистанції щодо подій. Цей параметр можна визначити як *сферу режисури музичного тексту*.

У його межах досліджується, якими саме засобами реалізується *голос оповідача* або *авторські коментарі*. Залежно від обраної стратегії, голос оповідача (автора) може проявлятися через:

- риторичні фігури або раптові декламаційні епізоди (*recitativo, parlando*), які часто імітують людське мовлення;
- інтонаційні алюзії – цитати або автоцитати можуть переривати лінійний розвиток музичної думки і слугувати коментарем; саме в таких розділах епічна дистанція здатна нівелюватись, що призводить до злиття голосу автора та наратора;
- структурні зсуви – зміни у тональному плані або фактурі сприймаються як втручання оповідача у хід подій;
- роль тембру – наділення певних інструментів семантикою *авторського голосу* (наприклад, солююча віолончель як оповідач), що дозволяє відокремити суб'єктивний коментар від об'єктивного плину подій.

Яскравим зразком реалізації цих принципів є Балада для віолончелі та фортепіано оп. 20 Л. Ревуцького. Тут дискурсивна стратегія будується на чіткій диференціації суб'єкта (наратора) та об'єкта (середовища) через взаємодію тембру та метроритму.

Уже в експозиційному розділі композитор застосовує прийом ритмічного розшарування. Партія фортепіано базується на безперервному русі тріолей (розмір 3/4), що створює ефект хвилеподібного, «пейзажного» тла – об'єктивної даності. Натомість партія віолончелі розгортається у принципово іншій ритмічній координаті: її рух спирається на дуольну основу (восьмі, чверті, пунктирні ритми), що вступає у поліритмічний конфлікт із супроводом. Саме ця

метрична свобода та наближеність до людського мовлення дозволяє ідентифікувати віолончель як персоніфікованого наратора, чий «голос» відділений від загального звукового потоку.

Надалі композитор застосовує прийом зміни наративної функції. У середньому розділі (тт. 21–22, 25–26) відбувається тембровий обмін ролями: віолончель замовкає або переходить на фоновий акомпанемент, тоді як «мовленнєвий» дуольний ритм переходить у партію фортепіано. У цей момент інструментальний супровід виходить із тіні, перебираючи на себе функцію оповідача, що сприймається як погляд на події з іншого кута зору.

Драматична напруга дискурсу зростає у предикті до репризи (з т. 37): відбувається зростання ваги висловлювання: тема звучить у партії фортепіано в стретній імітації, поступово підіймаючись з малої октави вгору і обростаючи акордами. Віолончель в цей час переймає на себе хвилеподібні погойдування, хоча і залишається в рамках «дуольності». Кульмінацією цієї стратегії стає розімкнена каденція (т. 48), розподілена між двома інструментами: віолончель і фортепіано тут зливаються в єдиному риторичному жесті, долаючи попередню поліритмічну розбіжність.

Таким чином, у Баладі Л. Ревуцького дискурсивний параметр формується через «режисуру» ритмічних моделей, де зміна ритмічної формули означає зміну наративної ролі.

Ключовим інструментом дискурсивного аналізу є розмежування способів висловлювання, що визначають характер передачі подій:

- *дієгезис* (від грец. *diegesis* – виклад) – опосередкована розповідь;
- *мімезис* (від грец. *mimesis* – наслідування) – безпосереднє наслідування прямої мови.

Співвідношення дієгезису та мімезису безпосередньо впливає на суб'єктну організацію музичного твору та конфігурацію оповідних дистанцій. Завдяки впровадженню мімезису (прямої мови) композитор делегує голос безпосередньо персонажам або змушує наратора тимчасово перебрати на себе їхню роль. У такі моменти первинна епічна дистанція нівелюється, і наратор зливається з дійовою

особою, транслюючи її кут зору. Натомість у вокальних жанрах часто спостерігається зворотний процес: наявна в літературному першоджерелі пряма мова ігнорується музичним текстом і продовжує розгортатися у режимі суцільного опосередкованого викладу. За таких умов відбувається свідоме збереження епічної дистанції: наратор не дозволяє персонажам висловлюватися самотійно, а ніби «переказує» їхні репліки чи емоції від власного імені, повністю підпорядковуючи оповідь своїй об'єктивній точці зору.

Поняття *фокалізації* визначає *специфічний кут зору та емоційну дистанцію*, з якої подається музичний матеріал. Ця категорія характеризує ступінь проникнення наратора у внутрішній світ твору:

- *внутрішній кут зору*: події висвітлюються «зсередини», через глибоке емоційне забарвлення та суб'єктивне переживання. Музичними маркерами цього виступають експресивна динаміка, агогічна свобода (*rubato*), деталізована артикуляція, інтонації *lamento*;
- *зовнішній кут зору*: наближує музику до описового, об'єктивного викладу. Маркерами можуть бути рівна ритмічна пульсація, стабільний темп, жанрова узагальненість, що надає викладу епічної відстороненості.

Слід зазначити, що фокалізація як спосіб передачі подій не прив'язана жорстко до певного типу наратора, а виступає гнучким інструментом, здатним динамічно змінюватись протягом розгортання музики. Внутрішній та зовнішній кути зору можуть бути притаманні як суб'єкту поза межами зображуваного світу, так і його безпосередньому учаснику. Так, наратор-спостерігач, формально залишаючись поза сюжетом, завдяки зміщенню на внутрішній кут зору здатний глибоко занурюватися в емоційне поле історії, інтонаційно «проживаючи» трагедію персонажа. Натомість наратор-персонаж, виступаючи учасником подій (ліричним героєм), на певних етапах здатен активізувати зовнішній кут зору, спостерігаючи за власною історією чи оточенням із підкресленою епічною дистанцією. У свою чергу, наратор-автор органічно поєднує обидві перспективи, вільно переміщуючись між максимально наближеним суб'єктивним переживанням та відстороненим поглядом. Таким чином, маніпулювання кутом

зору дозволяє керувати емоційною дистанцією – від об'єктивного диктора до залученого у вир подій свідка – без зміни самої типологічної природи наратора.

Зважаючи на глибоко емоційну, експресивну природу музичного мистецтва, саме таке динамічне «перемикання» кутів зору і становить **ключову специфіку втілення наративу в музиці**. Здатність музичного тексту миттєво долати епічну дистанцію дозволяє компенсувати відсутність вербальної конкретики і створює той унікальний ефект емоційної співучасті, який є недосяжним для суто літературного викладу.

Важливим моментом є поєднання кута зору та часової організації, особливо у вокальних творах, де виклад подій у теперішньому чи минулому часі вже вербально заданий. В даному випадку цікаво прослідкувати, чи підтримує музика епічну дистанцію (розповідь про події, які відбулись давно), чи переводить розповідь у площину реальної дії («тут і зараз») за допомогою відповідних засобів драматургії. Можливі і протиріччя: події «теперішнього» у спокійному врівноваженому викладі, а давно минулі – з яскравим експресивним забарвленням.

Аналіз дискурсивного параметру дозволяє простежити «оптику» твору – механізми, за допомогою яких наратор керує увагою та емоціями слухача, наближаючи або віддаляючи події, змушуючи проживати їх певним чином.

Таким чином, спираючись на досягнення науковців різних галузей (Ж. Женетта, Л. Шаповалової, П. Рікера, Е. Гідденса) пропонується розглядати наратив не як ізольований сюжет чи розповідь про нього, а як певну модель, що складається з *опису* (створення фону, атмосфери, музичного пейзажу чи портрету), *події* (власне сюжету, його об'єктивного чи суб'єктивного викладу наратором) та *рефлексії* (суб'єктивної оцінки, осмислення, авторського чи нараторського коментаря).

Незважаючи на концептуальне розмежування цих елементів у науці (так, Ж. Женетт відокремлює опис і власне нарацію, а Л. Шаповалова диференціює сюжетний та психологічний (рефлексивний) час як дискретні площини), ми вважаємо за необхідне наголосити на тому, що ці елементи утворюють

нерозривну синтетичну єдність, особливо в умовах епіко-драматичних чи ліро-епічних жанрів. Так, музичний сюжет не здатний розгортатись ізольовано, він завжди пов'язаний з певним акустичним середовищем (опис), яке власне і формує унікальний хронотоп. Так само і розгортання фабули неминуче потребує оцінного виміру. Якщо гіпотетично вилучити з твору зону рефлексії, то музична оповідь перетвориться на суху хроніку чи протокольне викладення фактів. Недарма у філософії та психології наратив трактується як суб'єктивне сприйняття, структурування та емоційне проживання.

Висновки до Розділу 1

Узагальнення теоретико-методологічних засад дослідження наративу в сучасному гуманітарному та музикознавчому дискурсах дозволяє сформулювати наступні висновки:

1. Трактування наративу як міждисциплінарного феномена у просторі сучасної гуманітаристики дозволяє визначити його як універсальний онтологічний спосіб структурування людського досвіду та організації часу (П. Рікер, Дж. Брунер). При цьому доведено, що розгалужений категоріальний апарат, вироблений літературознавчою наратологією (нарація, фокалізація, мімезис/дієгезис), за умови відповідної адаптації виявляється продуктивним і для аналізу музичних текстів.

2. Аналіз джерельної бази засвідчує формування в зарубіжному музикознавстві наукових напрямків музичної наратології: семіотичної (Е. Тарасті, М. Грабоч), теорії експресивних жанрів (Р. Хаттен) та теорії наративних архетипів (Б. Альмен). Зазначені концепції доводять здатність музики втілювати оповідь на іманентному рівні – через систему ізотопій, маркованість структур та трансформацію ієрархічних зв'язків, тоді як у вітчизняному музикознавстві цей напрям представлений лише фрагментарно (І. Пясковський, А. Івко, С. Лисюк, Лю Ся), що актуалізує необхідність створення цілісної теоретичної моделі.

3. Дослідження співвідношення наративу з музичною драматургією підтверджує непродуктивність протиставлення цих категорій. Якщо традиційна

для вітчизняної школи драматургія відповідає за динаміку та архітектоніку становлення музичних образів (погляд на твір як на *об'єкт*), тоді як наратив визначає стратегію передачі музичних подій та позицію суб'єкта висловлювання (погляд на твір як на *дискурс*). Таким чином, наративний метод не заперечує складовим теорії драматургії, а поглиблює її та розширює практичні можливості шляхом введення наративних механізмів аналізу: «хто говорить?» (суб'єкт), «з якого кута зору?» та «в якому часі і де?».

4. На основі синтезу існуючих підходів запропоновано дефініцію **наративу в музиці** як ієрархічного поняття, яке складається з наступних рівнів:

- 1) архетипове явище в музиці, укорінене в історії культури, фольклорних джерелах та синтетичних видах мистецтва від давнини до сьогодення;
- 2) наукова категорія, що визначає оповідність в музиці;
- 3) специфічний принцип організації музичного цілого, заснований на тлумаченні подієвого ряду крізь призму кута зору (зовнішнього або внутрішнього) оповідача та втіленні через систему семантичних, хронотопічних та дискурсивних засобів.

Запропонований метод аналізу складається з трьох взаємопов'язаних параметрів:

- семантичного (ідентифікації суб'єктів оповіді – наратора і персонажів; аналізу топосів; розмежування сюжету на зовнішній та внутрішній плани);
- музичного хронотопу (аналізу темпоральності, анахроній/часових зсувів та просторової організації тексту);
- дискурсивного (визначення стратегії висловлювання через мімезис/дієгезис, типів кутів зору та способів артикуляції голосу наратора).

5. Наратор – центральний елемент музичної оповіді, іманентний суб'єкт твору, «голос», що організовує час і простір.

Виокремлено три різновиди наратора за характером та функцією його проявів:

- *наратор-спостерігач* – позасюжетний наратор на епічній дистанції з об'єктивним викладом подій;
- *наратор-персонаж* – безпосередній учасник із трансляцією суб'єктивного емоційного переживання;
- *автобіографічний наратор* – автор-оповідач як головний герой власної історії з імпліцитним чи експліцитним автобіографічним підтекстом.

Запропонований наративний метод концентрує увагу на тому, *як саме* оповідач транслює події та які аспекти музичного сюжету стають об'єктом його рефлексії. Ключовим критерієм тут постає ступінь *зануреності* (внутрішній кут зору) або *відстороненості* (зовнішній кут зору) суб'єкта висловлювання.

Специфічна перевага музичного мистецтва перед літературним – безпосередня акустична матеріалізація наратора за допомогою тембрової персоніфікації. Наслідок цього процесу – *наративна мультисуб'єктність*: розщеплення оповідної функції на кілька автономних суб'єктів, здатних діяти одночасно або по черзі. Гнучкий інструмент керування кутом зору та емоційною дистанцією не прив'язаний жорстко до певного типу наратора. *Ключова специфіка втілення наративу в музиці – динамічне «перемикання» кутів зору.* Здатність музичного тексту миттєво долати епічну дистанцію – своєрідна компенсація відсутності вербальної конкретики та умова створення унікального ефекту емоційної співучасті, недосяжного для суто літературного викладу.

Запропонований метод дає змогу здійснювати системний аналіз музичного твору з урахуванням його суб'єктної організації, часопросторових координат та дискурсивної стратегії. Такий підхід виявляє глибинні механізми смислоутворення, що є особливо актуальним для дослідження жанрів ліро-епічної чи епіко-драматичної природи. Специфіку прояву цих наративних закономірностей буде детально розглянуто у наступному розділі на прикладі жанру балади.

РОЗДІЛ 2

НАРАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МУЗИЧНОЇ БАЛАДИ

2.1. Жанрова специфіка балади: витоки та наративна природа

Гене́за баладного жанру сягає XII століття, коли у провансальській поезії кристалізується форма танцювальної пісні (від *ballar* – танцювати). У процесі історичної еволюції жанр набув складної архітекτονіки та багатовимірного зміст, трансформуючись крізь призму різних культур та епох. Його витоки безпосередньо корелюють із творчістю середньовічних трубадурів і жонглерів, у пісенній практиці яких поступово формувалися оповідні структури з елементами драматичного діалогу.

Якщо у ранньому середньовіччі балада функціонувала, передусім, як синкретична пісенно-танцювальна форма, де домінувала наративна функція у поєднанні з музичною ритмізацією, то пізніші дефініції фокусуються на сюжетності, драматизмі та ліро-епічній природі твору. Саме тому методологічно важливим вбачається врахування історичної динаміки поняття.

Перші фіксації терміну *балада* зустрічаються у провансальській літературі XII століття на позначення пісень, «складених до танцю». Вони супроводжувалися рефреном і за змістовим наповненням були споріднені з народними піснями, що оспівували «весну, природу, кохання, висміювали ревних чоловіків» (Нудьга, 1970 : 8–9; Волков, 2001 : 58). З Провансу жанр поширився на терени Італії (*ballato*), де в поетичній спадщині Д. Аліг'єрі та Ф. Петрарки розвивався під впливом кансони, поступово втрачаючи танцювальний рефрен і трансформуючись у суто літературну форму (Нудьга, 1970 : 9, Волков, 2001 : 58).

У XIV–XV століттях розвиток балади відбувався різновекторно. У північній Франції вона здобула надзвичайну популярність, однак канонізувалась у жорсткій формі трьох строф із *envoy* (звертанням до певної особи) та суворою системою римування, поступово перетворюючись на «явище виключно літературної творчості» (Нудьга, 1970 : 9). Ця «класична французька балада»

асоціюється з іменами Е. Дешана, К. Маро, Ф. Війона, П. де Ронсара (Волков, 2001 : 58). Водночас той зміст, що згодом визначав баладний жанр як ліро-епічний, можна віднайти в жанрі *lai*, який репрезентував оповіді про незвичайні пригоди (Нудьга, 1970 : 10).

До Англії та Шотландії балда проникла у XIV столітті, де трансформувалась в народні ліро-епічні пісні (*ballad*). Показово, що у XVII столітті канонічна форма у Франції вже сприймалася як «нудний жанр» (Нудьга, 1970 : 10), тоді як в Англії й Шотландії вона утвердилася як невелика поема строфічної форми на легендарному чи побутовому матеріалі (Волков, 2001 : 58). Остаточне закріплення поняття балади як ліро-епічної пісні з трагічним сюжетом (убивство, нещасливе кохання, помста, фантастичні мотиви) відбулося у XVIII столітті (Нудьга, 1970 : 11). Героями виступали як легендарні постаті, так і «селяни, міщани, ремісники, “чесні розбійники”», а виклад набував драматичної напруженості й діалогічності (там само).

Потужним імпульсом до популяризації жанру стала публікація збірки Т. Персі «Пам'ятки старовинної англійської поезії» та містифікація Дж. Макферсона «Твори Оссіана, сина Фінгала» (обидві 1765), після чого термін балада закріпився в європейській науці за епічними гостросюжетними піснями (Волков, 2001 : 58). Важливу роль відіграла й «Ленора» Г. А. Бюргера (1772–73), заснована на фольклорному мотиві «нареченого-мреця». Надалі балада розквітла в творчості німецьких просвітителів (Ф. Шіллер, Й. В. Гете), а згодом стала улюбленим жанром романтиків (С. Кольдрідж, Р. Саугі, Дж. Кітс та ін.) (там само).

Незважаючи на багатовікову історію розвитку в науковій традиції відсутнє уніфіковане визначення терміну *балада*. Дослідники акцентують увагу на різних її витоках і жанрових домінантах. Так, у підручнику з теорії літератури пропонується наступна дефініція: «Первісно – це танцювально-хорова пісня середньовічної поезії Західної Європи з чіткою строфічною організацією. Пізніше – це невеликий фабульний твір, в основі якого лежить певна незвичайна пригода» (Галич, 2001 : 325).

О. Єременко підкреслює синтетичний характер жанру: «Балада – це суміжна змістоформа, утворена на помежів'ях лірики, епосу та драми, яка характеризується такими стійкими ознаками як сюжетність, фабульність, наявність елементів фантастики, фатальним збігом обставин та лаконічністю викладу» (Єременко, 2004 : 9).

У Лексиконі літературознавчих термінів жанр окреслюється більш узагальнено: «Балада – ліро-епічний жанр фольклору і літературної поезії» (Волков, 2001 : 57). Натомість Літературознавча енциклопедія подає розгорнуте визначення: «*Балада* (франц. *ballade*, англ. *ballad*, нім. *Ballade*, від лат. *ballare* – танцювати) – синтетичний жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового типу з драматичним сюжетом» (Ковалів, 2007, т. 1 : 111–112).

Окремий акцент на художньому змісті робить Г. Нудьга, визначаючи баладу як «ліро-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» (Нудьга, 1970 : 8). Дослідник також пропонує детальний етимологічний аналіз терміну, виводячи його з грецького *ballo* – «рухатись». Цей корінь простежується у латинському *ballo* – «танцюю», звідки походить «італійське *ballare* – “танцювати”, провансальське *ballar* – “танцювати”, а далі французьке *ballade* – “балада”», яке закріпилося майже у всіх європейських літературах для позначення певного жанру поетичної творчості (Нудьга, 1970 : 8).

Як підкреслює Т. Поповіч Младженевич, «первісна історія балади – це історія пісні, яку виконували у супроводі танцю, тобто співу з танцем або танцю з піснею» (Poročić Mladenović, 2023 : 4). У цій початковій формі межі між «оповіддю» й «життям» ще не були встановлені: спів, рух і слово утворювали єдину прото-нарративну оболонку, у якій нероздільно поєднувались час оповідання й подія, репрезентація й репрезентоване. Балада в її первісному вигляді не стільки «розповідала» історію, скільки «проживала» її у спільному акті голосу, руху й тіла. Саме тому рання балада постає не як завершена форма, а

як «живий акт», що поєднує несвідому стихію колективного досвіду з зародком наративної структури (там само).

Таким чином, у різних дефініціях простежується спільна тенденція: балада інтерпретується як синтетичний ліро-епічний жанр із сюжетною насиченістю, драматичною напруженістю та тяжінням до незвичайного чи фантастичного. Ці узагальнені риси дозволяють реконструювати еволюцію жанру – від усної народнопісенної традиції до літературної форми.

Витоки жанру нерозривно пов'язані з усною народнопісенною творчістю. Як підкреслюють дослідники, «фольклорний етап передував літературному, тобто корені останнього заґрунтовані на усній народнопісенній традиції» (Єременко, 2004 : 3). Народна балада, на відміну від літературної, зберігала сталість тем і мотивів, передусім оповідність, драматичну напруженість та символіку, тоді як літературна «синкретизувала новації та традиції з домінуванням перших» (там само).

Саме фольклорна основа забезпечила життєздатність балади як жанру і стала фундаментом для формування національних різновидів. Як зазначає Г. Нудьга, «балада як жанр народнопісенної творчості з давніх часів займає значне місце у фольклорі народів світу» (Нудьга, 1970 : 11). В українській культурі її витоки сягають другої половини XVI ст., коли було зафіксовано «Пісню про Стефана-воєводу», що вважається найдавнішим відомим записом (Нудьга, 1970 : 12).

Як слушно зауважує Т. Поповіч-Младженович, історія балади – це не єдина лінійна оповідь, а «множинність фрагментарних фабул», які переплітаються, перериваються й ніколи не завершуються остаточно (Popović Mladenović, 2023). У різних національних традиціях вона розвивалася асинхронно, породжуючи неоднозначність і полісемію, притаманну її формі. Так, у Данії балада зберегла первісний зв'язок між співом і танцем; у Боснії виконувалась у жіночому колі (*kolo*); у Німеччині набула ліричного характеру; у Франції та Італії – поетичної вишуканості; а в українській традиції поєднала фантастичну східну образність із реалістичною західною оповідною логікою (Popović Mladenović, 2023 : 6). Як

підкреслює дослідниця, у цій «історії балади в історіях» кожна традиція відкриває власний хронотоп, власний тип зв'язку між оповіддю й дійсністю, між голосом і подією. Саме ця багатовимірність і визначає універсальність жанру, здатного одночасно поєднувати епічне, ліричне й драматичне начала.

В українській традиції народна балада вирізняється як одна з найпоетичніших форм епічної пісенності, що охоплює широкий спектр сюжетів: родинно-побутові конфлікти, трагічне кохання, соціальні та історичні теми, часто з інтеграцією фантастичних мотивів. За свідченням фольклористів, найбільшу групу складають балади родинно-побутової тематики. Їхній драматизм випливає з гострих життєвих колізій, коли особисті прагнення та характери окремих людей вступають у конфронтацію з волею сімейного середовища, народною мораллю чи невблаганною логікою суспільних взаємин. Саме ця напруга й визначає специфіку жанру, надаючи йому етичної та естетичної суверенності (Дей, Ясенчук, 1988 : 7).

У цих творах у художній формі відтворюється дійсність, яка сприймалася народною свідомістю як реальна й правдива. Часові та просторові параметри сюжетів здебільшого не виходять за межі побутово-історичних реалій, а навіть фантастичні мотиви (метаморфози, ворожіння, пророчі сни, слова-закляття) органічно вбудовані у структуру балади, оскільки сприймалися як вірогідні й узгоджувалися з рудиментами архаїчних вірувань (Дей, Ясенчук, 1988 : 8–9). Таким чином, надприродне в народних баладах не руйнує принцип правдоподібності, а лише підсилює драматизм і трагічність реальних людських ситуацій.

Попри окреслені риси, питання дефініції народної балади залишається дискусійним: іноді терміном *балада* позначають увесь корпус розповідної поезії, включаючи героїчний епос та історичні пісні (Волков, 2001 : 57). Разом з тим типологічні дослідження дозволяють виокремити баладу як «невелику ліро-епічну поему, що трактує гострі трагічні конфлікти з приватного життя звичайних людей (богатирі велетенської сили у баладі не виступають)» (Волков, 2001 : 57). За визначенням Літературознавчої енциклопедії, фольклорна балада –

це «ліро-епічна пісня з драматичними і трагічними конфліктами особистого, родинного, побутового чи громадського життя, історичної минувшини» (Ковалів, 2007, т. 1 : 112). У центрі її фабули постає морально-етичне протистояння: любов і ненависть, добро і зло, вірність і зрада. Ці твори виконувалися як у сольній, так і в хоровій формі, становили вагому частину репертуару кобзарів, бандуристів, лірників (там само).

Зазначені особливості реалізуються у завершеному сюжеті, що відрізняє баладу від ліричної пісні. Типові мотиви балади включають метаморфози, прикмети, передчуття, лиховісні сили, трагічне впізнавання, фантастичні образи тощо. Багато з них зберігають загальноєвропейські індоєвропейські або слов'янські архетипи, що свідчить про міжнародну спільність сюжетних моделей (там само). Надалі на цьому ґрунті формується літературна балада, яка, спираючись на фольклор, набуває власних художніх закономірностей і стає домінуючим жанром у поезії XIX–XX століть. Найдавнішою зафіксованою пам'яткою української літературної балади є «Піснь про козака Плахту» (1625, запис І. Дзвоновським) (Ковалів, 2007, т. 1 : 112; Нудьга, 1970 : 40).

З'ясовуючи диференційні ознаки баладного жанру, слід відмежовувати його від суміжних форм – легенди, думи, ліро-епічної поеми, романсу, віршованої новели. Найбільшою мірою балада споріднена з ліро-епічною поемою, однак між ними існує принципова відмінність: у баладі дія концентрується навколо кульмінаційного вибуху, драматичного конфлікту, тоді як поема має розгорнуту композицію з експозицією, перипетіями й розв'язкою. Водночас легенда – прозовий жанр, що тяжіє до епічної оповіді з казково-фантастичними елементами, тоді як балада – віршована форма, заснована на гострому емоційно-драматичному зіткненні (Єременко, 2004 : 9–10). Балада постає синкретичним жанром, у якому взаємодіють епічні, ліричні та драматичні елементи, що по-різному домінують у кожному окремому творі.

У XIX ст. процес міжжанрової дифузії зумовив появу творів із баладними мотивами й інтонаціями, у яких синтезувалися елементи романтизму, сентименталізму й реалізму, трагічна сюжетність і психологічна мотивація (там

само). Саме поєднання трьох родів літератури – лірики, епосу та драми – надає жанру унікальної виразності та багатошаровості. «Епічні, ліричні та драматичні елементи в баладі перебувають у певній діалектичній єдності, і перевага того чи іншого елемента залежить не тільки від поетичного характеру автора, а й від матеріалу та ідейних спрямувань твору, і особливо від природи жанру» (Нудьга, 1970 : 15).

Епічний елемент є структурною основою балади, детермінуючи її як оповідний жанр. Балада не існує без сюжету: фабульна канва, розвиток подій, послідовність дійсних чи фантастичних ситуацій – це те, що відрізняє її від пісні чи лірики. Водночас, на відміну від поеми чи думи, баладний сюжет стиснений, зосереджений лише на ключових моментах, що дозволяє автору створити динамічну і водночас емоційно насичену оповідь. Така лапідарність викладу веде до «фрагментарності, до обмеження засобів змалювання портрета героя» (Нудьга, 1970 : 16), вона провокує лакуни в сюжеті, в якому більше невідомого, ніж відомого. Увага фокусується виключно на магістральній лінії розвитку, поданій ескізно. Це породжує систему символів, які спонукають реципієнта домислювати сказане.

Важливою ознакою поетики виступає також епічна передача просторово-часової динаміки. Як підкреслює О. Єременко, баладам «характерні формульні прийоми епічної передачі тривалості руху персонажів, місця і часу подій» (Єременко, 2004 : 12–13). Лаконічність викладу у вигляді послідовних епізодів сприяє ширшому відтворенню дійсності й надає творові «епічного розмаху, точності і життєвості» (там само). Не менш суттєвим є принцип *фольклорної троїстості*, який, за словами дослідниці, «виявляє себе у трикратному повторенні одного слова і несе основне смислове навантаження» (Єременко, 2004 : 13). Подібна репетитивність може реалізовуватися у словах, синтаксичних конструкціях чи образних формулах, створюючи «гармонійну стрункість побудови тексту» (там само).

Драматична складова виявляється в конфліктності, контрастності та часто трагічному характері подій. Вона підсилює напругу, забезпечує

кульмінаційність і несподіваність розв'язки. У структурі твору драматизм втілюється в інтонаційних зламах, швидких змінах ситуацій, внутрішньому або зовнішньому протистоянні, яке може завершитися катастрофою або емоційною розрядкою. «Драматична напруженість сюжету, чітко окреслені і гострі конфлікти, несподівані повороти дії, стики контрастно виявлених характерів, до того ж часто діалогізована мова – все це наближає баладу до драми» (Нудьга, 1970 : 20). Саме драматичність забезпечує баладі експресивну енергію, впливаючи і на фінал твору, що характеризується несподіваним спадом.

Г. Нудьга так описує сюжетну лінію цього жанру: «У баладі вся увага зосереджується на кульмінаційних етапах сюжетної канви (...). Перипетійні щаблі в баладі накреслюються тільки окремими штрихами, а іноді й оминаються, щоб з особливою емоційною та драматичною силою подати основне – кульмінаційний “вибух” на найвищій точці конфліктного зіткнення характерів та пристрастей героїв. В цих місцях малюнок дається здебільшого крупними мазками, гострі кути сюжету виходять на поверхню, досягається найбільша напруга дії. Основна лінія розповіді натягнена як струна, вона ось-ось обірветься. Нарешті обривається, і йде раптовий спад» (Нудьга, 1970 : 29).

Саме у драматичному розвитку подій важливу роль відіграє *діалог*. Як зазначає О. Єременко, діалогізація у баладах не лише відтворює психологічне напруження, а й стає «рушієм дії, особливо ж активно рухає дію словесна сутичка героїв-антиподів» (Єременко, 2004 : 15). Таким чином, діалог виступає основним інструментом драматизації оповіді. Поєднання епічних та драматичних елементів детермінує композицію балади, звідки походить асиметричність побудови, фрагментарність, здебільшого відсутність експозиції, відсутність додаткових сюжетних ліній, скороченість часу дії. Нерідко з'являється і рефрен, націлений на акцентування ключового мотиву твору.

Г. Нудьга вказує ще на одну характерну ознаку баладного сюжету – це тріада: життя, смерть та природа. І якщо «життя» і «смерть» зазвичай становлять основний конфлікт твору, то «пейзаж» підпорядковується долі героя, найчастіше – трагічній. «Страшний, тривожний стан природи (...) передуює смерті героя. Це

не тільки відповідна емоційна підготовка до сприйняття “важкої” події, це закономірність застосування ідеалістичного мислення у художній творчості, це ствердження положення про фатальність людської долі» (Нудьга, 1970 : 31).

Ліричний елемент втілюється передусім у поетичній формі балади – ритмом, строфікою, звуковою організацією. Балада сформувалась насамперед на основі народної пісні, що відбилось не лише на змісті, а й на формі та структурі жанру. Вона має строфічну будову з народним, силабо-тонічним, або поєднанням того й іншого типів віршування. Присутні зовнішні та іноді внутрішні рими, а також рефрен. Від фольклору балада успадкувала також колористичність та мелодичність мови. Часто в баладах зустрічається алітерація та асонанс, що свідчить про увагу до звукопису та мелодики вірша.

Проте ще більш суттєвим є емоційно-психологічний модус, вираження авторського ставлення до подій, що відчувається через інтонацію, метафоричність, образність. «Автор, який в ліричному творі говорить від імені “я”, в баладі всі свої почуття, переживання, думки і поривання вкладає в об’єкт, в героя, якого ставить в драматично складні обставини, часто контрастні по відношенню до навколишнього світу» (Нудьга, 1970 : 19). Саме цим – наявністю авторської позиції, індивідуалізацією характерів та образів – літературна балада відрізняється від народної, у якій переважає узагальнений, колективний тип зображення (Ковалів, 2007, т. 1 : 112).

Часто ця ліричність об’єктивується у вигляді символічних образів (ворон як вісник смерті, сокіл – символ юнака, голубка – дівчини), а також у фантастичних перетвореннях, що походять з міфопоетичної свідомості. Ліричний компонент надає твору інтимності, психологізму, інтонаційної глибини. Водночас мотив метаморфози, що інтегрувався у літературну баладу з фольклорно-міфологічної традиції, посідає одне з провідних місць у сюжетній структурі жанру.

Як зазначає О. Єременко, сюжети балад XIX століття часто «цементує метаморфоза, внаслідок якої один з героїв (найчастіше дівчина) або й усі персонажі перевтілюються у природні об’єкти» (Єременко, 2004 : 18). Таке

перевтілення зазвичай поєднується з мотивом чарування (закляття), коли «влучно сказане слово, супроводжуване магічними діями, має вирішальний вплив на перебіг подій» (Єременко, 2004 : 18). У баладах чарівниця чи ворожка постає не лише як персонаж, а і як носій міфологічної функції, від взаємодії з якою залежить фінал твору. Характерною ознакою сюжетів із метаморфозами є те, що трансформація відбувається після життєвого краху героя, який сприймається як його фізична смерть(там само). Все це дозволяє баладі існувати як синкретичний жанр, у якому художні, змістові та структурні елементи взаємодіють на межі різних родів мистецтва, створюючи унікальний художній феномен.

Питання типологізації жанру балади в українському літературознавстві має багатовекторний характер. Дослідники вказують, що в основі класифікації лежить домінування того чи іншого структурного елемента – епічного, ліричного чи драматичного. Відповідно розрізняють епічні, ліричні та драматичні балади, проте підкреслюється, що «так звані “чисті” типи балад, мабуть, дуже рідкісне явище» (Нудьга, 1970 : 17).

За змістовно-стильовим принципом виділяють романтичні, соціальні, революційні та героїчні різновиди. Г. Нудьга деталізує цю класифікацію, виокремлюючи балади історично-героїчні, історично-побутові, історично-легендарні, побутові, фантастично-гумористичні, соціально-побутові, соціально-політичні, революційно-героїчні та революційно-романтичні (Нудьга, 1970 : 18).

У «Літературознавчій енциклопедії» подається класифікація українських народних балад, де виокремлюються три провідні групи:

- історичні балади, що зберігають пам'ять про боротьбу зі степовиками, польською шляхтою, російськими колонізаторами; відображають мотиви козацької, гайдамацької, стрілецької героїки, «турецької неволі», руйнування Запорізької Січі, переселення на Кубань чи в Америку, кріпацькі страждання та заслання до Сибіру;
- міфологічні балади, засновані на архаїчних сюжетах, архетипах і мотивах метаморфози, що демонструють елементи анімізації та антропологізації;

- нові (любівні) балади, зосереджені на емоційно-психологічному зображенні вірності й зради, родинних і любовних конфліктів (Ковалів, 2007, т. 1 : 112).

О. Єременко поглиблює класифікацію фольклорно-міфологічної групи, виокремлюючи три цикли:

- балади про кохання з мотивами метаморфози та чарування;
- твори, де головними персонажами виступають міфологічні та демонологічні істоти;
- нумінозні балади, що відображають зв'язок людини з потойбічним світом (Єременко, 2004 : 16).

Дослідник наголошує, що ця типологія спирається на дохристиянські уявлення праслов'ян про надприродне – фетишизм, тотемізм, анімізм і магію. Власне, мотиви перетворень та заклинь у баладах XIX століття сягають саме цих архаїчних джерел, увиразнюючи міфологічне підґрунтя жанру.

Крім цього, О. Єременко окреслює два напрями розвитку української літературної балади XIX століття:

- фольклорно-міфологічний (з виразною часткою фантастики, трагічними фіналами та міцним зв'язком із народною традицією);
- особистісно-психологічний (із сентиментально-романтичним стилем, психологізмом, емоційністю та виразним авторським началом, тоді як фантастика й зовнішня подієвість мінімізовані) (Єременко, 2004 : 18).

Незважаючи на відмінності, обидві течії поєднані спільним комплексом художніх засобів: фольклорною символікою, метафориною, драматизмом і трагічністю.

Окремий напрям у типологізації жанру української літературної балади становить історична періодизація, запропонована Г. Нудьгою. Учений виокремлює:

- доромантичну баладу;
- романтичну баладу;
- реалістичну баладу (друга половина XIX – початок XX ст.);

- баладу радянської поезії.

Усередині романтичної традиції він також розрізняє кілька груп: ранні твори, що виникли на основі народних пісень-балад ліричного та побутового характеру; історичні та фантастичні балади (особливо у творчості П. Білецького-Носенка). У середині XIX століття з'являються й дидактичні різновиди (зокрема у творчості М. Устияновича). Найбільшим досягненням українських романтиків, за спостереженням дослідника, стало становлення історичної та соціально-побутової балади (Нудьга, 1970 : 100).

Отже, літературна балада постає як синкретичний жанр, який інтегрує епічні, ліричні та драматичні елементи, розвивається крізь історичні епохи та культурні контексти, і завдяки своїй сюжетній насиченості, драматичності та символічності формує унікальну художню структуру, що відображає як народну традицію, так і авторську індивідуальність.

2.2. Наративність як специфічна ознака музичної балади

Історичний розвиток музичної балади репрезентує не лише продовження, а й глибинну трансформацію літературного прототипу. Якщо вербальна балада акумулювала архаїчні наративні структури усної традиції – синтез епічної оповіді, ліро-драматичної експресії та циклічної репетитивності, то музична балада сформувалася як жанр, у якому функцію оповіді перебирає на себе музичний текст.

Як слушно зауважує Т. Поповіч-Младженовіч, саме у XIV столітті відбулася диференціація повноважень між поетом і музикантом: балада «втратила свого єдиного творця», отримавши натомість двох авторів – «слова» і «звук» (Porović Mladenović, 2023 : 9). Цей момент став переломним у процесі становлення музичного наративу як автономного семантичного феномену.

Поступова емансипація музичного ряду від вербального, започаткована в добу *ars nova* та *ars subtilior*, детермінувала нову онтологічну природу жанру. Балада трансформувалася з монодії у поліфонічну композицію, де поряд із «голосом тексту» виникли інструментальні лінії, звільнені від слова (Porović

Mladenović, 2023 : 9). Внаслідок цього музика набула статусу носія не лише експресії, а й наративності – здатності «оповідати» поза межами вербального дискурсу. За словами дослідниці, «навіть ті слова, які залишалися в баладі, іноді втрачали своє концептуальне значення, зливаючись із тембром, метром і часовим ритмом її музичного потоку» (там само).

У процесі історичної еволюції від французьких *formes fixes* XIV–XV століть до романтичного *Lied* XIX століття балада зазнала низки стилістичних метаморфоз, втілюючись у фламандський *chanson*, італійську *frottola*, флорентійську монодію, мадригал, сольну кантату, французький *air* та німецьку *Arie* (Popović Mladenović, 2023 : 10). Кожна з цих форм відображала ідею оповідності, адаптовану до актуальних естетичних контекстів.

В епоху романтизму поняття балади, що первинно належало до вербальної сфери, виходить за межі літературного жанру, поширюючись на зображальне та музичне мистецтво. Як підкреслює Хе Веньлі, «явище і поняття балади є цілком вербального походження й літературного значення», однак її середньовічна генеза засвідчує «первинну синкретичність та зв'язок із хороводно-пісенною творчістю» (Хе Веньлі, 2018 : 176). Саме цей синкретизм – єдність слова, руху та співу – зумовив вектор еволюції жанру в напрямку багаторівневої драматургії.

Кристалізація балади як словесно-поетичного жанру «наративно-описово-розповідного характеру» відбувалася синхронно зі становленням професійних форм літературного мовлення. У цей період балада набуває ознак художньої оповіді, що інтегрує фабульну лінію з емоційною експресією. Проте саме доба романтизму ознаменувала її «вторинне народження» – «з розповсюдженням зі словесної сфери до зображальної та музичної» (Хе Веньлі, 2018 : 176). У цьому контексті балада трансформується з літературного жанру у форму музичного мислення, яка синтезує наративність, емоційність та драматургічну динаміку.

З огляду на домінування наративного начала, баладний жанр нерідко зіставляють із рапсодією та поемою, які також передбачають розгорнутий сюжет. Як зазначає Н. Назарій, «поема – жанр, наділений літературною програмністю, подієвістю, живописною картинністю; рапсодії притаманне поєднання епічної

оповідності, маршовості і танцювальності, національна самобутність і звуконаслідування» (Назарій, 2023 : 57). Водночас саме балада, за спостереженням дослідниці, постає жанром найбільш «окресленим і стабільним щодо специфіки жанрових ознак» (там само), що дозволяє розглядати її як унікальну модель музичного наративу, здатну поєднувати сюжетну логіку з ліричним висловлюванням та драматичною напруженістю.

Фундатором інструментальної балади як завершеної жанрової форми став Ф. Шопен. Його чотири балади (ор. 23, 38, 47, 52), створені між 1836 і 1843 роками, репрезентують новий тип музичного мислення, у якому музика стає безпосереднім носієм оповіді. За відсутності словесної фабули тут збережена іманентна наративна логіка: експозиційне введення, розгортання конфлікту, кульмінаційна драма та епілогічне завершення. Теми функціонують як «персонажі», а їхня взаємодія – як драматичні події (Porović Mladenović, 2023 : 15–16).

Характерною рисою шопенівської концепції є синтез оповідності зі «словесно-розмовними інтонаціями» у розвитку мелодичних структур. За спостереженням Хе Веньлі, у таких композиціях «*оповідність ... сполучається зі специфічною кантиленністю – розспівністю, що походить від народної пісні, оперного *lamento* та фортепіанної імпровізації*» (Хе Веньлі, 2018 : 178). Ця взаємодія мовної та музичної природи формує мелосний план композиції, що поєднує горизонтальний і вертикальний модули темпорального розгортання.

Драматургія шопенівських балад розвивається за принципом контрасту й динамізації, продукуючи «полярні образи катастрофи-зриву та здійсання-спротиву» (Хе Веньлі, 2018 : 179). У цьому контексті баладність набуває значення музично-мовної модальності – способу організації музичного часу та емоційного жесту через інтонаційно-мовні механізми. Показовим є спостереження дослідниці щодо ролі артикуляції: «його ліги вибудовують час музичного виконання ... а їх підвищена роль викликана значущістю легатного звучання – намаганням примусити інструмент дихати у вільній манері» (Хе Веньлі, 2018 :

180). Такий «дихальний» принцип наближає фортепіанну баладу до живого мовлення, втілюючи одночасно оповідність і спів.

Водночас у структурі шопенівських балад зберігаються риси усної оповідної традиції: рефрени, остинатні мотиви, паліндромні форми й ілюзорні повтори, що апелюють до строфічної будови народної балади (Роровіс Мladenović, 2023 : 17), однак ця циклічність набуває семантики пам'яті та ретроспекції.

На важливості пісенних витоків жанру наголошує і Дж. Паракілас. На його думку, у європейській культурі балада постала як дуалістичний жанр – «історія і пісня водночас» (Parakilas, 1992 : 27). Її сутність визначається не сюжетом, а «звучним словом» (*the sounding word*), у якому нерозривно поєднуються оповідь, ліризм і драма. Саме звукова організація мовлення – ритм, дикція, строфічність – детермінує наративний рух і формує фундамент майбутньої музичної балади. Вже в літературній традиції простежується перехрещення голосу оповідача і голосів персонажів, що надає викладу раптовості, лаконізму та звукової драматургії (там само).

Дж. Паракілас також акцентує увагу на наративних техніках, успадкованих баладою від усної традиції. Однією з них є «різкість у розгортанні подій», коли нарація розпочинається з моменту, спрямованого до кульмінації або катастрофи (Parakilas, 1992 : 45). Такий модус оповіді корелює з шопенівським драматизмом, де тематичні контрасти й раптові зміни фактури викликають відчуття невідкладності дії. Інша група технік стосується внутрішньої архітекτονіки: двочастинні, тричастинні та симетричні моделі, притаманні народним баладам, встановлюють баланс між повтором і контрастом (Parakilas, 1992 : 46). Особливо показовим є «інкрементальне повторення» (Parakilas, 1992 : 47) – послідовність варіацій із поступовими змінами, що водночас зберігає ідентичність початкової формули. Цей прийом органічно резонує з принципами варіаційного розвитку в шопенівських баладах, де кожна реприза теми позначена внутрішньою трансформацією.

Окремий пласт формотворення становлять симетричні, або хіастичні⁹, структури, коли початкові й завершальні епізоди створюють своєрідну рамку оповіді. Такі побудови, за Дж. Паракіласом, утворюють «комплементарні строфи», що відкривають і закривають баладу, або складні «дзеркальні» схеми, подібні до композиції поеми Дж. Кітса *La Belle Dame sans merci* (Parakilas, 1992 : 46–47). У музиці цей принцип реалізується як симетрія тем і кульмінацій, коли драматична арка замикається у формі спогаду, репризи чи коди.

Усі ці структурні механізми – повтор, варіація, симетрія, контрапункт тем – Дж. Паракілас інтерпретує як *музичні ознаки нарації*. Вони формують у баладах специфічний «наративний ритм», у якому динаміка оповіді й емоційна драматургія взаємно віддзеркалюються (Parakilas, 1992 : 47). Саме завдяки цій ритмічно-структурній організації безсловесна балада Ф. Шопена зберігає генетичний зв'язок із витоками – піснею, що оповідає, і оповіддю, що звучить.

У цьому контексті показово, що дані композиційні прийоми (повтори, варіації, симетрії) корелюють із *часовими зсувами* Ж. Женетта (описаними у розділі 1.4): ретроспективним поверненням (аналепсисом) та випередженням подій (пролепсисом). Музичні структури, що повертають тему у трансформованому вигляді або передбачають її розвиток, створюють ефект минулого й майбутнього, формуючи у реципієнта відчуття сюжетної глибини, пам'яті та очікування. Таким чином, балада не просто розгортається в часі – вона рефлексує над часом, вибудовуючи його як художню категорію.

Розвиваючи концепцію наративних технік, Дж. Паракілас підкреслює, що балада як жанр ґрунтується на психологічній структурі провини – на усвідомленні морального порушення й неминучої відплати (Parakilas, 1992 : 37). Вона відтворює не зовнішню подію, а процес виникнення та розв'язання внутрішнього конфлікту: «акт виклику» породжує «акт відплати», і сюжет завершується відновленням порушеного порядку (Parakilas, 1992 : 35–37).

⁹ Хіазм – «стилістична фігура, в основі якої дзеркально-симетричне переміщення «зворотний паралелізм» компонентів двох суміжних словосполучень або речень за схемою АВ/ВА із можливою семантичною трансформацією» (Тележкіна, 2017 : 133).

Відтак, балада постає замкненою наративною моделлю, у якій початкова подія імпліцитно містить у собі фінал.

Особливу увагу дослідник приділяє ролі *оповідача*: його голос безособовий, але водночас глибоко присутній – це «голос сумління», що пов’язує історію з її моральним сенсом (Parakilas, 1992 : 38). Саме ця анонімна перспектива стає джерелом драматичної сили балади й водночас передумовою для появи музичного наратора, який не «розповідає» події, а втілює їх у процесі звучання. Як зазначає автор, «оповідач – це структура, що володіє принаймні “голосом”, особливо якщо балада виконується співом, коли постать оповідача може ототожнюватися з виконавцем. Водночас безособовий характер нарації зумовлює її безпосередній, тобто немедіатований вплив на слухача. Так само й структура “провини сумління” забезпечує історії прямий, немедіатований зв’язок із аудиторією. Невидима й нечутна, вона впливає на почуття слухачів, організовуючи оповідь таким чином, щоб вона відгукувалася їхньому власному потенціалові провини» (там само).

У цьому твердженні розкривається подвійна природа баладного наративу: *зовні він безособовий*, позбавлений виразного «я», але *внутрішньо емоційно активний*, здатний викликати емпатію, пов’язану з колективним чи індивідуальним почуттям провини. Така структура створює ілюзію безпосередності, коли історія ніби розгортається не від імені конкретного суб’єкта, а «говорить сама». У музичному вимірі це відповідає феномену *музичного голосу*, який одночасно виступає і як акустична форма, і як носій етичного або емоційного змісту. Саме завдяки цій «невидимій присутності» музичний наратив балади діє не через вербальне оповідання, а через інтонаційний жест¹⁰, що безпосередньо апелює до свідомості слухача.

Цей феномен музичного голосу, як демонструє Дж. Паракілас, є не лише носієм емоційного змісту, а й структурним елементом наративу, що організовує музичну форму як процес висловлювання. Метод Ф. Шопена у розгортанні

¹⁰ Музичний жест – це музикознавчий термін, що охоплює широкий спектр значень: від фізичного руху виконавця до семантичної структури музичного мислення. У вітчизняному музикознавстві його часто споріднюють із поняттям інтонації (Вороновська, 2020), що дозволяє трактувати «інтонаційний жест» як виразну інтонаційну одиницю, наділену емоційним і наративним змістом.

баладної оповіді не зводиться до зображення подій чи об'єктів, як у програмній музиці XVIII століття, і не подається крізь єдину свідомість, як у Г. Берліоза. Натомість Ф. Шопен розгортає історію «через комплекс голосів – голос оповідача та голоси персонажів», представляючи її як «структуру висловлювань» (Parakilas, 1992 : 56).

У баладах Ф. Шопена «завжди звучить голос» – зазвичай це мелодія, що виростає з простоти, але саме ця простота дозволяє «чути гру голосів» у її фразях. Вони оживають тоді, коли виконавець «дозволяє пісні промовляти самій» (там само). Особливо показовим є початок Балади № 1, де звучить «неоздоблений (unaccompanied) голос» – октави без акомпанементу, що створюють «найчистіше можливе піаністичне відтворення людського голосу» (там само). Такий голос не потребує самоствердження, він діє як невидима присутність, що натякає на оповідача, але не персоніфікує його (Parakilas, 1992 : 58).

У подальшому розвитку балади Ф. Шопен здійснює перехід від голосу оповідача до голосів персонажів, моделюючи діалогічну сцену: бас набуває власного голосу, що взаємодіє із сопрановим, і музика вибудовує структуру взаємодії, а не просто оповіді (Parakilas, 1992 : 61). У другій частині теми композитор порушує строфічну структуру, натякаючи на момент, коли «оповідач дозволяє персонажам говорити самотійно» (Parakilas, 1992 : 63). Таким чином, *голос* у баладі – це *наративна функція*, що реалізується через інтонацію, фактуру, діалог і тишу.

Ідею музичного наратора як безособового, але емоційно активного голосу, що діє поза межами вербального, розвиває Майкл Л. Клейн у статті «Chopin Fragments: Narrative Voice in the First Ballade» (2018). На його думку, музика не просто «розповідає» – вона творить світ, у якому слухач стає співучасником перформативного жесту: «музика не є рефлексивною, а перформативною; вона не показує світ, а створює його» (Klein, 2018 : 31).

М. Клейн підкреслює, що музичний наратор у баладі Ф. Шопена не є стабільною фігурою, а радше фрагментованим суб'єктом, який з'являється, зникає, дезінтегрується і відновлюється в процесі звучання. Вступна тема, яку

автор трактує як «вальс оповідача», позначена «невизначеністю та порожнечею» – вона складається з короткого мотиву, довгих триманих нот і напівзменшених акордів, що створюють ефект затримки оповіді: «оповідач затримується на ситуації, перш ніж продовжити розповідь» (Klein, 2018 : 37).

У фіналі балади постає «оповідач, що вижив», чий голос проявляється не через спорожнення, а через акумуляцію деструктивної енергії, що «кидається від одного пристрасного вибуху до іншого без жодної обіцянки завершення» (Klein, 2018 : 43). Його звернення – це не мова, а крик, який діє «на межі між суб'єктом і об'єктом, повідомленням і посланцем, “я” і “іншим”» (Klein, 2018 : 44). У цьому жесті музика не просто втрачає слова – вона втрачає саму можливість оповіді.

М. Клейн аналізує чотири елементи, які постають як «уламки оповіді: гармонія, мотив, тиша і гами» (Klein, 2018 : 44). Початкова тема вальсу повертається «урочисто й могутньо в унісонних октавах», поєднуючи вступ і кульмінацію в єдиний жест (Klein, 2018 : 45). Тиша, що перериває музичний потік, постає як «те ніщо, яке просвічує крізь усе» (там само). А хроматична гама в коді – «гнівний спазм», що розриває музичну сферу, знищуючи і наративний голос, і саму баладу (там само).

У підсумку дослідник стверджує, що музика не здатна оповідати в традиційному сенсі, але саме спроба створити музичного наратора відкриває глибші проблеми суб'єктивності, пам'яті, втрати й ілюзії завершення. «Музика не може оповідати. Їй буквально бракує слів. Але балада Шопена може допомогти нам осмислити проблеми нарації» (Klein, 2018 : 51). Створення оповідача втягує суперечливу природу суб'єкта в орбіту розповідання, де кожна проблема становлення, розпаду чи смерті – це не сюжет, а переживання межі (там само).

У цьому контексті особливо цікавою є позиція Джона Рінка, який розглядає наративний потенціал балад Ф. Шопена крізь призму *виконавця*. У своїй статті (Rink, 1994) він стверджує, що саме виконавець може виступати як *музичний оповідач*, адже він «визначає сутнісний “наративний” зміст музики» не лише

через дотримання нотного тексту, а й через моделювання розгортання сюжету в момент виконання, відповідно до емоційного стану твору (Rink, 1994 : 112).

Дж. Рінк проводить паралель між «інтонаційною кривою ... усного наративу» та динамічною формою музичного виконання, вказуючи на їхню спільну природу: обидві структури передають зміст не через слова, а через виразний жест, імпульс і темпоритм (Rink, 1994 : 112). У цьому сенсі музичний наратор не існує як фіксована структура, а виникає в *акті комунікації* – коли виконавець усвідомлює, що «промовляє» до слухача емоційне послання, яке не має буквального змісту, але діє як «сублімований голос», що народжується в процесі гри (Rink, 1994 : 112). Це підштовхує до важливого висновку: балада як жанр не лише допускає наративну інтерпретацію, а й потребує її – через виконавське втілення, яке перетворює музичну форму на акт оповіді. Музичний наратор тут – не персонаж, а *комунікативна роль*, що реалізується в момент звучання (сутність цієї ролі була визначена в Підрозділі 1.4).

У другій половині XIX століття шопенівська модель балади надихає композиторів на пошуки нових форм музичного оповідання. І. Мошелес у *Ballade in C major* поєднує баладну експресію з елементами сонатної форми (Parakilas, 1992 : 94–95), а Ф. Ліст у *Ballade No. 1 in D♭ major* та *Ballade No. 2 in B minor* розширює жанр у напрямку симфонічної поеми, використовуючи метричні контрасти як засіб драматургії (Parakilas, 1992 : 95–103). Г. фон Бюлов у *Ballade Op. 11* створює складну контрапунктну структуру, де вступна тема нав'язливо пронизує весь твір (Parakilas, 1992 : 114–115), тоді як Б. Сметана у незавершеній *Ballade in E minor* моделює внутрішній конфлікт персонажа через багатоголосну фактуру, що згодом трансформується в арію опери *Dalibor* (Parakilas, 1992 : 117–124). Дж. Фонтана (*Ballade Op. 17*) і Т. Куллак (*Lénore: Ballade Op. 81*) звертаються до поетичних джерел, ілюструючи сюжет через ритм, епізодичну форму та прямі літературні алюзії (Parakilas, 1992 : 125–126). К. Таузіг у *Das Geisterschiff: Symphonische Ballade* створює музичну метафору, де безсловесне відіння перетворюється на процес внутрішнього усвідомлення (Parakilas, 1992 : 127–129).

На цьому тлі Й. Брамс у *Vier Balladen, Op. 10* поєднує ліричну інтонацію з драматичною напругою, створюючи безсловесний діалог, натхненний народною баладою *Edward* (Parakilas, 1992 : 139–142). Наприкінці століття з'являється хвиля фортепіанних балад, орієнтованих на сенсаційність і драматичний ефект. Яскравим прикладом є *Ballade* (1894) Філіпа Шарвенки, де наративність постає не як послідовність подій, а як емоційна кульмінація, часто з алюзіями на Ф. Шопена (Parakilas, 1992 : 186).

Паралельно формується окрема традиція оркестрової балади, яка, на відміну від фортепіанної, майже завжди базується на конкретному літературному сюжеті. Оркестрові балади 1860–70-х років тяжіють до типу «поєми дії», де музика втілює не голос чи інтонацію, а послідовність подій і відплату за вчинене (Parakilas, 1992 : 204). У німецькомовному просторі К. Таузіг (*Das Geisterschiff*, 1860) і Г. фон Бюлов (*Des Sängers Fluch*, 1863) закладають основи жанру (Parakilas, 1992 : 205–209), а Цдун де Міхаловіч (*A Sellő*, 1879) і Ян Сібеліус (*Ballade з Карельської сюїти*, 1893) розвивають його у напрямку атмосферного живопису (Parakilas, 1992 : 209–214).

У Франції оркестрова балада формує традицію, засновану на німецьких літературних баладах. Анрі Дюпарк (*Lénore*, 1875), Венсан д'Інді (*La Forêt enchantée*, 1878), Сезар Франк (*Le Chasseur maudit*, 1882) і Поль Дюк (*L'Apprenti sorcier*, 1897) розгортають наратив через конфлікт тем, оркестрові *tableau*, імітаційні ефекти та тематичні асоціації (Parakilas, 1992 : 215–225).

У Великій Британії оркестрова балада розвивається як відгалуження народної пісенної традиції. Александер Маккензі у *La Belle Dame sans merci* (1884) моделює симетричну рамку за строфами Дж. Кітса, а Фредерік Деліус у *Eventyr: Once Upon a Time* (1917) звертається до норвезьких казок, створюючи наративну атмосферу, де голос оповідача розчиняється серед персонажів (Parakilas, 1992 : 225–229).

Починаючи з другої половини XIX століття інструментальна балада поступово втрачає прямий зв'язок з літературним сюжетом і перетворюється на музичний еквівалент внутрішнього мовлення, на своєрідний діалог композитора

з власною уявою. У цьому процесі балада набуває рис інтимної оповіді, що не потребує зовнішньої фабули, а натомість розгортається як емоційно-психологічна драма. Ця тенденція готує ґрунт для появи нового типу музичної наративності у ХХ столітті – фрагментованої, психологічної, «сновидної» (Popović Mladenović, 2023). Як зазначає Младженовіч, у ХХ столітті «фабула інструментальної балади зникає, але сама історія триває» (Popović Mladenović, 2023 : 17). Балада стає жанром пам'яті, несвідомого й внутрішнього часу, у якому головну роль відіграють повторення, відлуння, алюзії, анахронії. Її структура нагадує процес сновидіння: музика відтворює не події, а їхні сліди; не дії, а емоційні тіні.

Узагальнюючи історичну та аналітичну перспективу, можна стверджувати, що музична балада постає як унікальний жанр, у якому наративність не лише присутня, а є визначальною онтологічною ознакою. Від середньовічної синкретичної форми до романтичної інструментальної балади жанр еволюціонує як модель музичного мислення, здатна поєднувати сюжетну логіку, емоційну експресію та драматичну динаміку. У баладах Ф. Шопена, що стали еталоном музичного наративу, відсутність вербального тексту компенсується інтонаційним жестом, структурною драматургією та «голосом», який не персоніфікується, але діє як етична й емоційна присутність.

Наративний аналіз балади виявляє низку специфічних ознак:

- сюжетна побудова, що проектується через музичні теми як персонажі;
- темпоральні зміни – ретроспекція, передбачення, інкрементальне (послідовно, поступово видозмінене) повторення – як засіб формування пам'яті, очікування та глибини;
- наратор як динамічна структура, що виникає в процесі звучання, розпадається, трансформується і відновлюється.

Саме ця нестабільність наратора дозволяє баладі поєднувати об'єктивність зовнішнього світу з суб'єктивністю внутрішнього переживання, забезпечуючи безпосереднє звернення до слухача. У музичному вимірі балада не просто розповідає історію – вона втілює її як емоційно-психологічну драму, здатну

викликати співпереживання, пов'язане з почуттям провини, трагедії, жаху чи втрати. Цей ефект досягається не через сюжетну конкретику, а через організацію музичного часу, фактури, артикуляції та тиші.

Наративний аналіз балади, таким чином, є доцільним: з одного боку він сприяє глибшому розумінню її жанрової специфіки, а з іншого дозволяє виявити внутрішні механізми музичного висловлювання, що поєднують сюжет, часову організацію, голос наратора та емоційну сферу в єдину художню структуру.

2.3. Баладна наративність у контексті поетичного та прозаїчного формоутворення

Як показав попередній аналіз, музична балада є складною формою втілення наративу, що синтезує ознаки епосу, лірики та драми. Проте сама здатність балади «розповідати історію» не існує окремо від її структурної організації. Специфіка жанру полягає у діалектичній єдності двох протилежних принципів: епічної подієвості (що тяжіє до прозаїчного викладу) та ліричного висловлювання (що спирається на поетичні закони форми). Для побудови коректного методу аналізу необхідно з'ясувати, як саме ці принципи – поетичний і прозаїчний – реалізуються в музичній структурі.

Ще у XIX столітті український філолог О.Потебня запропонував концептуальне розмежування *поезії* та *прози*, ототожнюючи їх із «живим» (образним) і «забутим» (безобразним) словом відповідно. У його концепції поетичність ґрунтується на наявності образу в слові, що надає мовленню багатозначності, символічності та алегоричності. Саме потреба відновлювати забуте значення слів, на думку Потебні, і була передумовою виникнення символів. Як підсумок, дослідник формує поетичну формулу: «*A (образ) < X (значення)*» (Потебня, 1985, : 122), де зміст завжди перевищує образ. Встановлення рівності між цими елементами призводить до «прозаїзації» образу, тобто його зведення до прямого значення або наукового факту.

Проза, натомість, визначається як мова без образу, «без уявлення», де домінує тавтологічність. Якщо поетичне мислення апелює до асоціацій та

символів, то прозове прагне до однозначності й фактичності. Водночас О. Потебня підкреслює спорідненість мови й мистецтва, вбачаючи у слові ті ж елементи, що й у художньому творі: зміст, внутрішню форму (образ) і зовнішню форму (матеріальне втілення). Таким чином, слово, на його думку, також є мистецтвом – поезією.

Поетична мова має багато спільного з музичною, адже й у музиці існують елементи, що апелюють до організації художнього часу: темп, ритм, розмір, звукова символіка. Ідея О. Потебні про символізм слова знайшла своє продовження у музикознавстві, адже музичний звук так само несе в собі семантичне навантаження, транслуючи «щось більше», ніж власне звук. Харківська музикознавиця Н. Беліченко називає такі смислові елементи «кодами» і пропонує розглядати музичний твір як метафорично-метонімічне висловлювання (Беліченко, 1992). Українська дослідниця Н. Горюхіна також розвиває ідею спорідненості поетичного літературного та музичного тексту. Вона вказує на те, що музична поетика виражається у використанні стилістичних фігур, таких як: порівняння, метафори, гіперболи, метонімії, символів, алегорії, паралелізму та інших. При цьому вона проводить чітку межу між «поетикою» та «поетичністю»: «Поетичність – особлива якість мистецтва. Поетика ж – це засіб відокремлення історично обумовленого, жанрово конкретизованого змісту в художній практиці. Тобто поетика структурує поетичність» (Горюхіна, 1985, : 26).

Відтак з огляду на образність музичної мови, її здатність до багатозначності та символізму, цілком обґрунтовано можна трактувати музичний текст вокальної або інструментальної балади як поетичний. У такому контексті використання терміна «прозаїчний» у значенні «безобразний» на художньо-естетичному рівні виглядає некоректним.

Натомість інше розуміння поезії та прози проявляється на структурно-композиційному рівні. Саме тут можна простежити взаємодію або домінування ліричних і епічних елементів у жанрі музичної балади. Для точнішого аналізу доцільно розрізняти «поетичний» і «прозаїчний» у семантичному значенні та

«віршоподібний» і «прозоподібний» – у структурному. Ці поняття можна успішно застосовувати як до вокальних, так і до інструментальних балад.

Велику роль у створенні віршоподібного та прозоподібного відіграє метроритмічна організація, що містить дві протилежні тенденції: підкорення ритму метру та звільнення ритму від метра. В музиці, як і в поезії, метроритмічна організація утворюється змінами наголошених та ненаголошених елементів (складів, долей, тривалостей), що можуть бути регулярними та нерегулярними. Метричність та регулярність як прояви симетрії породжують власне *віршоподібність* твору. В музичному творі це виражається в ритмічному малюнку, інтонації, артикуляції, динамічному фразуванні та диханні. «Суперечність метру та ритму в музиці яскравіше висловлено, ніж в поезії, оскільки саме воно створює специфічні властивості музичної інтонації», – зазначає Н. Горюхіна (Горюхіна, 1985 : 34).

Якщо сегментація від синтаксису та від віршованого рядка збігаються, – це надає віршу гармонійність, узгодженість, стрункість. Яскравим прикладом такої віршоподібності може слугувати експозиційний розділ Балади ор. 10 С. Борткевича. Початок твору привертає увагу ритмічним нашаровуванням партій правої та лівої рук: ритмічна модель мелодії – амфібрахій: восьма із затакту, чверть, восьма; ритмічна ж модель фігурацій – дактиль: чверть, восьма, чверть (див: Додаток А; приклад 1). Таким чином, вони компенсують та доповнюють один одного: на стійкі та стабільні фонові арпеджіо нашаровується дещо «ниюча» мелодія, в основі якої лежить секундова інтонація *lamento*. Це доповнюється і спрямованістю руху: бас побудований на висхідних хвилях, а мелодія має низхідний характер руху. В кожній партії присутнє дихання – паузи, але дане ритмічне нашарування створює єдину безперервну лінію четвертних та восьмих, що в цілому утворює хореїчний ритм. Окрім того, в момент «збігу наголосу» – тобто на першій долі такту – утворюється мелодичний дисонанс – затримання з подальшим розв'язанням на слабкій долі, що ще більше підкреслює метричну рівність. Таким чином, ритм даної частини підкорений метричній

організації, що створює ефект віршування та цілком характерно для початку твору.

Однак трапляються випадки, коли сегментація за синтаксисом і віршовим рядком вступають у суперечність, що в музиці надає твору прозоподібності. Яскравий приклад розбіжностей сегментації від синтаксису та від віршованого рядка – *анжамбеман* (перенесення синтаксичного сегмента через рядок). З погляду стилістики, анжамбеман підсилює емоційне забарвлення поетичного тексту, додаючи йому динаміки та експресії. У своїй дії він подібний до *ritardando* в музиці, оскільки уповільнює сприйняття фрази, акцентуючи окремі смислові моменти (Wagner, 1930 : 203; 212)

Прикладом анжамбеману в інструментальному творі може бути зміщення метричного акценту, як, наприклад, у 5-й варіації Балади ор. 4 М. Вілінського. Тріольний рух восьмих залишається ритмічною основою, відбувається чергування фраз з акцентом на першій восьмій тривалості (сильна доля) та з акцентом на другій восьмій (слабка доля) (див: Додаток А; приклад 2).

Схожий прийом використовується і в передкульмінаційній частині Балади ор. 42 С. Борткевича. Напруга наростає до такої межі, коли руйнується відчуття сталої метричної пульсації і хаотична акцентність виходить за рамки тактів (див: Додаток А; приклад 3).

Метроритмічна організація віршованого тексту також зумовлює специфічне структурування мовного матеріалу, що виявляється у строфічній побудові та принципах повторності. На відміну від прози, де переважає лінійний (горизонтальний) розвиток, поетичний ритм спирається на вертикальні зв'язки – тобто на упорядкування та зіставлення рядків між собою, що формує відчуття регулярності та симетрії. Цей поділ на ритмічні одиниці має безпосередню аналогію з музичною ритмічною організацією, зокрема з регулярними симетричними структурами – типовими чотири- або восьмитактовими побудовами. Проте симетрія може проявлятися й у складніших, неквадратних формах, включаючи варіанти перехресного чергування елементів за схемою *a b a b*.

У цьому контексті особливо показовим є спостереження Дж. Паракіласа, який трактує строфічну організацію як один із ключових наративних механізмів балади. За його словами, саме строфічна структура, що походить із пісенної традиції, стає тим «пам'яттєвим» принципом, який поєднує всі форми балад – народні, літературні, вокальні й інструментальні. Хоча структура рядків і строф не визначає баладного процесу буквально, вона втілює ідею оповіді, що розгортається у формі пісні – тобто наративу, який співається (Parakilas, 1992 : 39–40). Саме тому Ф. Шопен, наслідуючи строфічність фольклорних і літературних моделей, створює у своїх фортепіанних баладах ілюзію усної розповіді. Імітація пісенної фразеології дозволяє композитору «нагадати слухачам про специфічний ефект, який справляє оповідь, коли вона розгортається у формі строфічної пісні» (Parakilas, 1992 : 40).

Повторювані, але змінювані музичні побудови в баладах Ф. Шопена утворюють варіаційні строфи – аналог словесних строф народної пісні, які кожного разу оновлюються емоційно й структурно. Як зазначає Дж. Паракілас, «натяк на строфічне повторення, що тепер м'яко, тепер драматично поступається музичній зміні, виявився надзвичайно придатним для фортепіанної балади» (Parakilas, 1992 : 45). У результаті строфічність перетворюється на метафору наративного часу – постійного руху між повтором і варіацією, стабільністю та розвитком, що поєднує поетичну форму з епічною логікою розгортання.

Важливе місце займає й римування як складова віршоподібності музичної мови. Каданси, приміром, відіграють не лише формоутворюючу, а й семантичну роль, водночас виконуючи функцію музичних рим. Музикознавці відзначають, що «питально-відповідні каданси сполучаються і синтаксично, й інтонаційно, як рими, виконуючи не тільки роль «знаків пунктуації у структурі цілого, але й певну фонічну функцію – створення слухових відчуттів часткової чи повної зупинки звучання, образів очікування, гальмування, прагнення вперед тощо» (Горюхіна, 1985 : 35). Крім кадансів, носіями рим можуть виступати й інші музичні елементи – «мелодичний зворот, ритмічне угруповання, темброво-фонічна пляма. Нерідко римування веде до створення лейтінтонації» (Горюхіна,

1985 : 36). Таким чином, ритміко-метрова та фонічна організація музичного викладу тісно пов'язана з принципами віршованої побудови, що забезпечує формування внутрішньої цілісності музичного висловлювання.

Яскравим прикладом стрункої, майже віршованої структури може слугувати рефрен (тт. 1–20) Балади ор. 42 С. Борткевича. Він вибудований у формі квадратного подвійного періоду, де кожне чотиритактове речення точно відповідає одному віршованому рядку, формуючи своєрідну музичну строфу за схемою *a в a₁ в₁*. При цьому римування реалізується не лише через симетричне розташування фраз, але й завдяки розімкненим кадансам на домінантовій гармонії, які функціонують як рими наприкінці кожного речення. Такі кадансові зупинки підсилюють ефект очікування та створюють відчуття продовження, сприяючи екстраполяції симетрії сегментів і внутрішніх зв'язків форми.

Окрім кадансів як засобу музичного римування, важливими механізмами організації поетичного музичного висловлювання виступають також секвенції та остінатні структури. Вони забезпечують стійкий синтагматичний зв'язок між елементами, ґрунтуючись на послідовному інерційному русі мотивів чи ритмічних фігур. Принцип повтору та секвенційного розвитку лежить в основі Балади ор. 42 С. Борткевича. Остінатний тріольний фактурний шар партії лівої руки формує ефект «рухомої стабільності»: цей хвилеподібний рух, попри поліритмічну напругу у співвідношенні з мелодією, зберігає зв'язок із метричною організацією та виконує формотворчу функцію в межах цілісної композиційної будови. Він також створює відчуття «баркарольності», що додає до балади образний елемент природи – типову рису жанру. Повтор відіграє важливу роль і на рівні форми: рефрен у структурі твору не лише підтримує принцип симетрії та віршованої впорядкованості, а й виконує функцію епічного мотиву, допомагаючи слухачеві впізнавати образ головного героя та стежити за його драматургічною еволюцією.

На відміну від віршованої мови, яка характеризується чіткою регулярністю, ритмічною організованістю та наявністю повторів і рим, *проза* не передбачає сталої метричної впорядкованості. Її ритм вільніший, менш передбачуваний, не

залежить від фіксованої довжини рядка чи симетричного членування. У прозі відсутні традиційні елементи віршованої форми – такі як римування або рівномірне розташування пауз (цезур); натомість структурна організація прози зумовлена змістовим розвитком думки та синтаксичною побудовою. Важливою ознакою прозової ритміки є різноманітність та гнучкість ритмічних одиниць, що дозволяє вільно змінювати довжину та інтонаційну структуру фраз.

Подібні до прозових принципи дедалі активніше проникають у музичну мову, що виявляється у переорієнтації з метричної організації на ритмічну виразність. У цьому контексті важливим є прагнення до уникнення квадратної симетрії, відмова від регулярного римування у вигляді типових кадансів, а також звернення до поліметрії, поліритмії та асиметричних структур. Така тенденція зумовлює зростання ролі внутрішнього розвитку, руху, драматургічної динаміки та процесуальності, що виводить музичну структуру за межі традиційної метричної впорядкованості.

У жанрі інструментальної балади ці прозоподібні принципи проявляються особливо виразно. Зокрема, у розробкових та кульмінаційних розділах часто спостерігається відмова від квадратності побудов, відсутність регулярних кадансових «рим», активне використання поліметрії й поліритмії, а також чергування симетричних і асиметричних фраз. Такий підхід посилює ефект дії, руху, драматичного напруження, надаючи перевагу процесуальному розгортанню подій над статичною повторюваністю та структурною замкненістю, властивими віршованій формі.

Принципи віршованої та прозової організації, що реалізуються в інструментальній музиці, набувають особливого значення у вокальному жанрі балади, де музична структура безпосередньо взаємодіє з літературною основою. У вокальній баладі музичні засоби нерідко відображають або навпаки – трансформують віршований текст, адаптуючи його до драматургічної логіки твору. Саме текст, зі своєю строфічністю, ритмікою, інтонаційною будовою, часто визначає характер музичного висловлювання – як у напрямку підтримки віршованої форми, так і в її навмисному руйнуванні.

У вокальній баладі прозоподібні принципи можуть проявлятися через порушення строфічної впорядкованості поетичного тексту за допомогою музичних засобів. Так, у баладі «Відвідало сиву матір» з вокального циклу «Мати» Ю. Мейтуса композитор чергує чіткий акцентний ритм із вільним, наближеним до мовленнєвого. Приміром, віршований розмір сьомої строфи (див: Додаток А; приклад 4) – анапест (два ненаголошених, один наголошений) – у музиці майже не зберігається. Натомість створюється враження монотонної розмови або навіть нашіптування, що досягається тихою динамікою, остінатним рухом восьмих та застосуванням змінних нерегулярних розмірів (5/8, 1/8, 3/8, 2/8) (тт. 16–23). Така нерегулярність дозволяє змістово акцентувати певні слова. Наприклад, у рядку *Сім дівчат очікують* літературний наголос падає на слово *дівчат*, однак у музичному варіанті саме слово *сім* опиняється сильній долі та виділяється акордом в акомпанементі, набуваючи символічного, навіть містичного сенсу.

Подібно, у четвертому рядку строфи композитор свідомо змінює неправильний поетичний наголос у слові *сопілочка* (поетичний – сопіЛОЧка), повертаючи наголос до мовної норми – соППлочка. Такий підхід формує ефект живої мови, звільненої від умовностей ритмомелодичної схеми, що, у свою чергу, підсилює драматичну виразність твору.

Розглянемо ще один приклад – баладу «Ксеня» на вірші А. Малишка. Хореїчний ритм вірша (двоскладовий з наголосом на першому складі) зберігається у мелодії завдяки рівномірному чергуванню восьмих у дводольному ритмі. Відмова від такого ритму могла б наблизити твір до думи – жанру, в якому епічне начало домінує над ліричним. Ю. Мейтус, однак, об'єднує віршовану регулярність з інтонаційними моделями живого мовлення. Наприклад, вузький діапазон (у межах квінти), плавний поступовий рух, а також висхідні та низхідні інтонації, що точно передають запитальні та розповідні речення. Перші два рядки вірша – це запитання: *Як любила Ксеня – хто розкаже? Цілувала – хто цілунки вкаже?* І перша, і друга музична фраза завершуються висхідною квартою, що імітує запитальну інтонацію (т. 19; т. 23). Ці музичні завершення функціонують

як своєрідні рими – вони узгоджені за інтонаційним контуром і ритмікою, подібно до віршованих римованих рядків. Це цілком відповідає строфічному римуванню літературного тексту балади, де використано суміжне римування (*a a b b*). Третя та четверта музичні фрази мають висхідне квартове та низхідне квінтове завершення, що відповідає розділовим знакам усередині речення (кома та вставне слово *що ж*) та завершальній крапці в кінці строфи. Схожі прийоми використано і в другій строфі, де душевні страждання головної героїні протиставляються природним явищам.

Особливої виразності набуває контраст динамічних площин. Найгучніша кульмінація – вигуки юнаків на весіллі – протиставлена найінтимнішому моменту твору: появі змученого сивого запорожця, що звертається до Ксені. Цей епізод подано в тихій динаміці, з *parlando*-інтонаціями, тріолями, шістнадцятими, що нагадує схвильовану, уривчасту мову (тт. 80–83). Саме в кульмінаційні моменти порушується струнка віршована ритміка: під час появи запорожця вокальна мелодія перетворюється на тихий говір, а в момент звернення до Ксені репліки розриваються паузами. Так кульмінація виходить за межі віршованої структури в бік інтонаційної природності живої мови.

Таким чином, жанр музичної балади постає як синтетичне утворення, що поєднує лірику, епос і драму. У структурі балади поетичні принципи виявляються через метричну організацію, симетрію, строфічність і римування. Їм протистоять прозаїчні принципи – асиметрія, поліметрія, вільна ритміка, відсутність повторів, тяжіння до мовленнєвої інтонації. У вокальній баладі композитори часто трансформують віршовану структуру, зберігаючи або навмисно руйнуючи її для досягнення драматургічної дії. Інструментальні балади також демонструють складне співвіснування віршоподібних та прозоподібних побудов, що проявляється у змінах метроритміки, тематичної розробки, використанні секвенцій, кадансів, остінато.

Висновки до Розділу 2

Дослідження генези, еволюції та структурної організації балади дозволяє констатувати, що вона є унікальним жанром, який породжує необхідність наративного методу аналізу.

1. Історичний аналіз підтвердив збереження балади як жанру, що має «генетичний код» трьох художніх родів мистецтва, кожен з яких впливає на втілення наративу в музиці:

- епічне начало забезпечує фабульність та подієвість;
- драматичне начало – конфлікт, діалогічність та катастрофічність розв'язки;
- ліричний первень вказує на суб'єктивність висловлювання та емоційну оцінку подій.

Цей синтез робить баладу ідеальним об'єктом для дослідження того, як музика може «розповідати історію» без слів.

2. Специфічні жанрові засади балади структурно співвідносяться з моделлю музичного наративу:

- баладна «фрагментарність» та «стрибкоподібність», що відповідають наративним еліпсисам (пропускам у часі);
- інкрементальна повторність (повторення з поступовим накопиченням змін або додаванням нових елементів), що корелює з механізмами пам'яті та ретроспекції;
- наявність прихованого «голосу сумління», яка вказує на присутність імпліцитного (прихованого) наратора;
- чергування віршоподібних (статичних) та прозоподібних (динамічних) епізодів, які відображають зміну опосередкованої оповіді та імітації прямої мови.

Наративний аналіз іманентно відповідає природі баладного жанру, розкриваючи його змістову глибину.

3. В інструментальній баладі (за моделлю Ф. Шопена) наратив реалізується через тематичні структури: імітацію живого мовлення, інтонаційних жестів та

темпоральних змін (випередження та ретроспекції). Наратор виникає в процесі звучання і організовує перспективу сприйняття твору.

4. Українська балада вирізняється тяжінням до міфологічних сюжетів та мотиву метаморфози (перетворення людини на природний об'єкт). Цей мотив стає ключовим наративним елементом, що визначає трагічну, але філософськи просвітлену концепцію жанру в українській музиці.

РОЗДІЛ 3

НАРАТИВНА МОДЕЛЬ ВОКАЛЬНОЇ БАЛАДИ

3.1. Наратив вокальної балади: вербально-музична взаємодія

Перехід від теоретичного осмислення жанрової специфіки до практичного аналізу вокальних балад передбачає необхідність адаптації загальної наративної моделі, обґрунтованої у попередніх розділах. Специфіка вокальної музики полягає в тому, що сюжетна лінія тут задається не лише іманентною логікою музичного розвитку, а й вербальним текстом. Саме він робить наратив експліцитним (явним). Проте вокальна балада – це не просто сума вірша та музики чи «озвучена література», це складна синтетична система, в якій вербальний та музичний ряди вступають у діалектичну взаємодію, генеруючи новий рівень художнього змісту, недоступний кожному з мистецтв окремо.

Фундаментальною особливістю наративної організації вокальної балади є феномен «подвійного авторства» або взаємодії наративних голосів. У художній структурі твору одночасно діють два наратора: у *вербальному тексті* (поет визначає фабулу, імена персонажів, часове розгортання та лексичний стиль оповіді), та в *музичному тексті* (від композиторського прочитання), через інтонацію, гармонію, ритм і фактуру. Їх взаємодія може набувати різних форм: від повного узгодження та ілюстрації до складного контрапункту. Саме в зоні цієї взаємодії музика починає розкривати прихований підтекст, що не артикулюється словами, або навіть вступає у смисловий конфлікт із текстом, створюючи трагічну чи іронічну дистанцію.

Застосування розробленої в дисертації моделі, що будується на триєдності семантичного, хронотопічного та дискурсивного параметрів вокального жанру, дозволило виявити глибинні механізми наративу в музиці.

Семантичний параметр відповідає за розшарування сюжету. Якщо вокальна партія, як правило, персоніфікує героїв або оповідача, озвучуючи їхню «прямую мову», то партія фортепіанного супроводу виконує функцію середовища. Саме інструментальна партія часто бере на себе роль носія «пам'яті жанру»,

використовуючи систему жанрових топосів (дзвонівість, маршовість, хоральність, *lamento*), які вмикають культурні асоціації слухача та створюють необхідний контекст ще до усвідомлення змісту слів. Особливо яскраво це проявляється у баладах на воєнну та історичну тематику (Ю. Мейтус, С. Верета), де інструментальний пласт часто моделює звукову картину світу (постріли, вибухи, пейзаж) чи психологічний стан героя.

Музичний хронотоп демонструє складну взаємодію часових та просторових координат. Важливим компонентом тут виступає просторова організація або *місце дії*. Якщо у поетичному першоджерелі пейзажі чи оточення подаються описово, через систему епітетів та метафор, то музика володіє унікальною здатністю майже наочного змалювання простору.

Завдяки засобам звукопису, фактурним пластам та регістрам композитор не просто номінує місце, а відтворює його акустичний образ (ліс, море, поле бою), створюючи ефект безпосередньої присутності. Більше того, через систему тональних співставлень, гармонічних фарб та специфічних інтонацій персонажі отримують свої власні «звукові середовища»: зміна тональності чи фактури часто переміщує героя в інший простір (реальний чи уявний) або трансформує його внутрішній стан.

Не менш важливою є трансформація категорії часу. Поетичний текст має свій об'єктивний час прочитання, однак музика здатна маніпулювати цим виміром, підпорядковуючи його оповідній логіці. Композитор може застосовувати темпоральну модуляцію: «зупиняти мить» на окремому слові через фермати та розспіви, перетворюючи коротку фразу на тривалий стан рефлексії, або навпаки – ущільнювати події через речитативну скоромовку надаючи викладу стрімкої динаміки. Крім того, завдяки музичним репризам та лейтмотивам у баладі виникають анахронії – повернення до минулого чи передбачення майбутнього. Вони здатні викликати спогади та асоціації, яких може не бути у першоджерелі.

Найбільш показовим для жанру балади є **дискурсивний параметр**, адже саме він визначає стратегію висловлювання. Тут реалізується складна діалектика

«поетичного» та «прозаїчного» принципів, які по-різному співвідносяться з опосередкованою оповіддю та імітацією прямої мови.

Прозаїчні елементи (декламаційність, речитативність, асиметрія, *parlando*) у вокальній баладі найчастіше виступають інструментом прямої мови. Через них персонаж буквально «говорить», імітуючи інтонації живого спілкування, суперечки чи звернення. Це момент, коли оповідна дистанція нівелюється, і слухач стає свідком події «тут і зараз».

3.2. Жанрові топоси та ефект наративного передбачення в «Ксені» Ю. Мейтуса

Балада «Ксеня» на вірші А. Малишка – це зразок того, як композитор вибудовує наративну стратегію, використовуючи прийом *передбачення*. Деякі структурні особливості цього твору (взаємодія віршованих і прозових елементів) вже були проаналізовані нами у підрозділі 2.3 у контексті діалектики поетичного і прозаїчного. Відтак у даному розділі ми зосередимо увагу на хронотопічному та дискурсивному параметрах організації оповіді.

Вже у фортепіанному вступі (*All'improvisata*, тт. 1–16) композитор створює чіткий жанровий акцент. Тонічний органний пункт з форшлагами та специфічний ладовий колорит (чергування натурального та двічі гармонічного мінору зі збільшеною секундою, октавний обсяг від домінанового до домінантового ступеня) функціонують як топос «епічної розповіді». Така звукова формула активізує в культурній пам'яті образ кобзаря або лірника, переносячи дію в історичний час (епоху козаччини) ще до того, як вербальний текст повідомить про «запорожців».

Аналогічний прийом використано у другому епізоді (з т. 53). Розмірений ліричний рух раптово змінюється на жваву танцювальність (стакатні синкопи) у поєднанні з маршовим скандуванням. Текст у цей момент говорить про природу (*в синій барві небо неокрає*), але музика вже малює картину весілля, на якому присутні козаки. Так музичний наратор виявляється «більш обізнаним» за вербального, надаючи слухачеві ключ до розуміння ситуації наперед.

Особливістю наративної стратегії Ю. Мейтуса в цьому творі є парадоксальна робота з динамікою. Традиційно кульмінація балади (момент катастрофи або впізнавання) пов'язується з динамічним максимумом (*ff*). У «Ксені» композитор застосовує принцип інверсії: зовнішня подія (весільне частування, вигуки гостей) подається на динаміці *ff*, маркуючи об'єктивний план дії, а внутрішня психологічна кульмінація (звернення сивого запорожця і момент впізнавання) звучить на найтихішій динаміці (*p*). Окрім цього, розмірена рівномірно-акцентована мелодія раптом змінюється на тихий та швидкий говір – *parlando*, тріолі та шістнадцяті. Останній вигук запорожця *Ксеню, Ксеню, ти не надай ниць!* (тт. 181–182) ненадовго зависає в повітрі. Тут відбувається зміна кута зору: від загального плану показу події до крупного плану особистої трагедії, що переводить конфлікт із зовнішньо-подієвого плану у глибинно-психологічний.

Завершення балади демонструє, як сюжет впливає на музичну форму. Повернення початкового темпу і тематизму (органний пункт, мелодична лінія) мало б створити репризу, типову для пісенних жанрів. Проте Ю. Мейтус руйнує цю симетрію. Останнє запитання героя (*Пізнаєш мене?*) діє як тригер, що розриває музичну структуру: мелодична лінія розпадається на окремі знесилені фрази, що перериваються моторошним акордовим тремоло на *ppp* (тт. 199–200). Фінальний епізод *Appassionato* – це вже не повернення до початку, а емоційний зрив. Музична форма не може повернутися до початкового спокою, оскільки сюжетна подія (зустріч на весіллі) безповоротно змінила долю героїв.

Поєднання жанрових топосів (кобзарство, танець), темпоральних випереджень та динамічних контрастів, таким чином, формує об'ємну звукову картину, де історичний фон слугує декорацією для особистої драми.

Підсумовуючи результати аналізу балади «Ксеня» Ю. Мейтуса, різновидом втілення наративу в даному творі можна визначити **стратегію наратора-спостерігача (об'єктивно-всезнаючого)**. Музичний наратор у цьому творі принципово дистанційований від безпосередньої участі в подіях, залишаючись на позиції зовнішнього епічного спостерігача. Проте саме ця

дистанція дозволяє йому повністю контролювати процесуальність твору, маніпулюючи розгортанням майбутнього через жанрові топоси (передбачення) та різко змінюючи кут зору завдяки парадоксальній динамічній інверсії. Так наратор доводить, що музична оповідь здатна концептуально випереджати і підпорядковувати собі вербальний текст.

3.3. Балада «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса: музична емпатія як форма наративної участі

Балада Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» (на слова В. Коротича) репрезентує інший тип наративної організації. Тут музична драматургія вступає у конфлікт із поетичною структурою заради розкриття психологічної правди. Якщо у «Ксені» (підрозділ 3.2) композитор працював із жанровими моделями, то тут він вдається до радикальної деконструкції¹¹ форми.

Так, у названій баладі композитор порушує регулярну строфічну організації: друга половина третьої строфи поєднується з першою половиною четвертої, а сама четверта строфа розривається двотактовим програшем і зливається з першим рядком наступної. Така побудова зумовлена сюжетною напругою в зумовлює вихід за межі квадратної віршованої структури (див: Додаток А; приклад 5).

Сім рядків цього епізоду можна умовно поділити на дві групи – чотири і три – що формують семантичну опозицію. Перші чотири рядки передають тишу у відповідь на звернення матері: *не слухав, мовчить, не чує*. Самі звернення побудовані за принципом вікового зменшення – від старшого сина до середнього і, нарешті, до наймолодшого, що перегукується з фольклорними мотивами. Натомість наступні три рядки демонструють наростання звукової сили: *гарчить, гроза, бреде*. Вони об'єднані словом *Тільки* на початку кожного речення та побудовані за масштабним зростанням: *танк – небо, гроза – війна*. Така

¹¹ Деконструкція – метод інтелектуальної роботи, спрямований на перегляд і «розбирання» жорстких бінарних структур (протиставлень). Його мета – усунути штучні конфлікти форми заради виявлення глибинного змісту (Ковалів, 2007, т. 1 : 264).

динамічна контрастність і зміщення акцентів вказують на перевагу наративної логіки над поетичною симетрією, яка формує музичну драматургію.

Окрім структурного цезурування, ця опозиція підтримується і динамічним підйомом в музичному розвитку. Так, звернення матері до кожного з трьох синів супроводжується півтоновим тональним зростанням – до старшого сина у *cis-moll* (тт. 26–28), до середнього – у *d-moll* (тт. 30–31), до молодшого – в *es-moll* (т. 32), що разом з динамічним та фактурним розвитком сприяє посиленню напруги. У відповідь лише *танк гарчить, небо грозу віщує та бреде війна*. Вокальна мелодична лінія цих трьох «відповідей» також побудована за принципом видозміненої секвенції – перша фраза від *c*, друга від *e*, третя від *f*. Композитор таким чином музично розмежовує рядки однієї строфи, слідуючи за змістовною логікою, а не віршованою, підкреслюючи вищеназвану опозицію.

Другий рядок п'ятої строфи – *Сорок другий. В Криму фашисти*. – виділений композитором в окремий епізод змінами темпів з двох сторін, розміру, раптовою тихою динамікою, типу мелодії та навіть подвійними тактовими рисками (тт. 43–47). Така ізоляція перетворює цей рядок на важливий часово-просторовий наративний вузол. Завдяки називним реченням без дієслів створюється ефект сухої, беземоційної констатації – подія не описується, а фіксується як факт. Ця «сухість» мовлення підсилюється вокальною інтерпретацією: мелодія переходить у стриманий говір (*parlando*), що імітує приглушене, майже документальне повідомлення. Водночас акомпанемент – басове тремоло та фрази терціями – зберігає зв'язок із попереднім епізодом, що дозволяє пов'язати цей рядок із двома попередніми: *Тільки небо грозу віщує. Тільки шляхом бреде війна*. Таким чином, рядок *Сорок другий. В Криму фашисти* функціонує як пояснення, як семантичне розгортання образу війни, що вже набуває конкретного часу і простору. Порушення строфічної будови тут цілком виправдане – воно підкреслює драматичний зсув від образного до фактичного, від фікційного до реального.

Вихід за межі віршованої будови відбувається і в останніх двох строфах, де спостерігається як внутрішній розділ строфи, так і об'єднання рядків із різних

строф (див: Додаток А; приклад 6). Особливо показовим є повтор фрази матері після кульмінаційного крику – це не просто репліка, а безсиле договорювання, що руйнує строфічну симетрію і перетворюється на емоційний відголосок, позбавлений ритмічної чіткості (т. 53).

Загалом у творі можна виділити три частини, кожна з яких виконує окрему функцію в сюжетному розгортанні. Перша – пролог – охоплює дві віршовані строфи (тт. 1–21). Стриманий темп і сухий акомпанемент створюють відчуття відстороненого викладу події, що вже відбулася. Друга частина – *Piu mosso* – позначає прихід матері (тт. 22–57). Схвильованість темпу, наростання динаміки, активізація акомпанементу свідчать про те, що подія розгортається в реальному часі, на очах слухача. Цей епізод охоплює три строфи та один рядок наступної. Третя частина – *Adagio* – функціонує як епілог (тт. 58–66). Повільний темп, хоральна фактура, звернення наратора до людей – усе це формує завершальний епізод. Епілог займає три віршовані рядки, що ще раз підкреслює асиметричність музичної форми.

Ця тричастинна побудова, хоча і спирається на поетичний текст, але демонструє перевагу лінійної, епічної логіки над симетричною строфічністю. Музична форма перетворює віршований текст, підпорядковуючи його наративній логіці – з її прологом, кульмінацією і завершенням. Це підтверджує, що в даному випадку музична форма підпорядковується *сюжетному часу*, а не метричному.

Інша ознака наративності – присутність наратора та його кута зору. Основні функції оповідача – це вибір та розташування у часі певних подій, а також власна емоційна оцінка даних подій та персонажів.

Так, дана літературна балада починається відразу викладом головної події: *Розстріляли трьох*. В цьому короткому реченні є звуконаслідування: фонічно звуки «р» та звукосполучення «тр» схожі на короткі постріли. І їх три: *розстріляли трьох*. З'являється елемент символізму – цифра три, яка не лише уособлює єдність, невинність і любов у релігійному контексті, але й наділена магічними властивостями в народних віруваннях. Саме так ця подія фонічно

проілюстрована: вербальний наратор максимально сухо, коротко та беземоційно констатує факт події, що відбулась в минулому.

Композитор, натомість, починає твір бурхливим інструментальним вступом, в якому майже наочно зображено боротьбу та постріли (тт. 1–4, див: Додаток А; приклад 7). Цей вступ виконує функцію *випередження* – натяку на події, які ще не озвучені словами, але вже присутні в іманентній музичній структурі. Він готує слухача до розповіді, створює атмосферу напруги, ніби відкриває завісу перед появою оповідача. Після цього все завмирає – і лише на фоні пустої вібруючої октави починається вокальна розповідь. Таким способом до сухого та беземоційного викладу події в літературному тексті композитор додає яскравої театральності, ніби оживляє її у спогадах.

Заключенням наратора, яке виділене в окремий епізод *Adagio*, і завершується балада. Раптовий динамічний спад, застиглий акомпанемент, низхідні інтонації та поява своєрідного звукоряду, яким починалась розповідь, створюють ефект *ретроспекції* – повернення до початку, але вже з новим емоційним навантаженням. Раптові акордові «постріли» у контроктаві загрозливо нагадують про страшну реальність та створюють арку з ілюстративним інструментальним вступом (тт. 65–66, див: Додаток А; приклад 8). Така побудова демонструє складну темпоральну організацію музичного наративу, де майбутнє, теперішнє і пам'ять взаємодіють у єдиному художньому просторі.

Відношення оповідача до подій – засудження війни, жаль до матері – також відчувається за допомогою різноманітних музичних прийомів. Так, наприклад, звертає на себе увагу раптова тиха динаміка вокальної партії (тт. 22–23) на противагу гучному та акцентованому акомпанементу у другому епізоді, де з'являється мати (*Потім мати до них прийшла*). Таким чином наратор висловлює своє трепетне ставлення до неї.

Схожий музичний прийом використаний композитором і в першій строфі (тт. 5–6) – вся злість та ненависть виражені гучною динамікою *f* на словах

Розстріляли трьох, а біль та жалість до молодих хлопців за допомогою *p* (тт. 12–13) на словах *їх поклали на змоклий порох...*

Яскравим прикладом може слугувати кульмінаційний епізод *Agitato molto*. Відношення оповідача передається у вокальній лінії: висхідні та низхідні секундові інтонації на словах *Мати плаче* (і саме на слові *плаче* – інтонація *lamento*), відчайдушний висхідний квартовий хід на слові *кричить* і м'який низхідний великотерцовий на слові *вона*, що підтримується і динамікою *ff*:

Приклад 1. Балада «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса (тт. 48–50)

Agitato molto $\text{♩} = 60$
 ff
 Ма-ти пла-че. Кри-чить во-на:
 в.2↑ в.2↓ ч.4↑ в.3↓

Таким чином кожне слово інтонаційно проілюстроване, оповідач переймає на себе емоційний стан матері та ніби сам *плаче*, *кричить* замість неї.

У цьому моменті вперше з'являється пряма мова в лапках: *Не для смерті, синочку, ріс ти* (тт. 51–52). Проте композитор не вдається до *імітації прямої мови* – не створює ілюзії, що ці слова виголошує персонаж. Навпаки, він зберігає *опосередковану* перспективу: саме наратор продовжує говорити, забираючи на себе цей крик. Інтонаційна будова фраз – зламана, надривна, емоційно перенасичена – свідчить про те, що наратор не просто передає слова матері, а проживає їх як власний біль.

На противагу цьому, самі слова, які повинні були бути надривно голосними – *Не для смерті, синочку, ріс ти* – раптом стишуються (*sffp*). Це тихі відчайдушні причитання на секундових інтонаціях, а остання фраза *не для смерті!* – безсиле договорювання (*parlando, p*). Такий перехід від кульмінаційного крику до приглушеного мовлення створює глибокий емоційний злам.

Окрім цього, в акомпанементі неоднократно з'являються інтонації плачу, схлипування, як наприклад, після звернення матері до останнього сина (т. 33). Малосекундова інтонація у вокальній партії підтримується відчайдушним

«риданням» в акомпанементі – низхідні короткі схлипування вже звучать голосно, надривно.

Таким чином, ми можемо говорити про наявність явного музичного наратора, який не є учасником подій у вербальному тексті, адже жодна лексична ознака не вказує на його персоніфікацію чи включення до наративного світу. Проте його емоційна присутність у музичній структурі твору беззаперечна: він не просто передає події, а переживає їх, інтонаційно «вбирає» голоси персонажів, особливо у кульмінаційних моментах, пов'язаних із матір'ю.

Саме ця подія (поява матері) стає переломною для нарації, що змінює не лише емоційний тон, а й темпоральну організацію оповіді. Якщо розстріл та подальші описи парубків на початку твору викладено в минулому часі: *розстріляли, не голили, поклали*, то з приходом матері історія поступово переходить у теперішній час – старший син ще *не слухав*, а середній вже *мовчить* – і триває так до кінця. Цей граматичний зсув не є випадковим – він відображає зміну *кута зору*: наратор більше не дистанціюється від подій, а переноситься в них, починає переживати їх у реальному часі.

Цей перехід від «об'єктивного викладу» до «суб'єктивного дискурсу» (Genette, 1983) свідчить про нівелювання дистанції між наратором і оповідним світом. Якщо на початку твору він функціонує як сторонній спостерігач, то в сценах, пов'язаних із матір'ю, його голос набуває емоційної залученості.

Ця подвійна опозиція – відстороненість у сценах жахів і залученість у сценах людського болю – простежується вже з перших тактів. Ілюстративний інструментальний вступ, що передує вокальній частині, виконує функцію *випередження*: він емоційно готує слухача до подій, які ще не озвучені словами, але вже присутні в музичній образності. Водночас перша вокальна фраза – *Розстріляли трьох* – подається дещо сухо і беземоційно, з фонічною імітацією пострілів. Це лаконічний виклад, збагачений імітацією пострілів, у якому наратор стримує емоцію, натомість показує події наочно. Схожий прийом застосовано і в середині твору – в рядку *Сорок другий. В Криму фашисти*, який композитор виділяє в окремий епізод. Тут знову маємо суху констатацію

історичного факту, без дієслів, без емоційного забарвлення, з *parlando*-викладом на тлі тремоло. Це ще один приклад відстороненого наративу, де оповідач не втручається у зміст, а лише фіксує подію.

Тут наратор відмовляється від функції оповідача-свідка на користь об'єктивного диктора історичних хроніків. В цей момент можна стверджувати, що внутрішній рівень художнього світу розривається і ми бачимо частину реального світу. В цих фрагментах музика апелює до історичної пам'яті слухача, нагадуючи про пережиту страшну реальність.

У фінальному епізоді балади (*Adagio*) після кульмінаційного емоційного зламу наратор також поступово відокремлюється. В епілозі він більше не говорить «зсередини» трагедії, а звертається назовні – до слухача, до спільноти, до людства. Саме тут відновлюється дистанція між наратором і подіями. Це звернення має характер прямого і безпосереднього апелювання, що, за Мацевко-Бекерською, є ознакою переходу до *рефлексивного рівня нарації*, коли «оповідач відокремлюється і здійснює пряме та безпосереднє звернення» (Мацевко-Бекерська, 2009 : 290).

Такий різновид наративної організації можна умовно окреслити як стратегію наратора-спостерігача, який формально перебуває поза межами зображуваного світу, але емоційно інтегрований у нього, що проявляється через інтонацію, динамічні контрасти, темброві зсуви та ритмічні деформації. Це дозволяє говорити про *музичну емпатію* як форму наративної участі: оповідач не просто повідомляє, а проживає, не просто цитує, а втілює. Такий різновид музичного наративу є особливо важливим для баладного жанру, де епічне й ліричне не протиставляються, а переплітаються в єдиній емоційній лінії.

Окрему роль у формуванні музичного наративу відіграє лейтмотив, який функціонує не лише як тематичний елемент, а як структурний маркер загрози, війни та пам'яті. Вперше він з'являється у вступі (т. 1; т. 3) – це короткий, загрозливий мотив у темпі тридцятьдругих, побудований на висхідних півтонових інтонаціях, тобто хроматичних сходженнях, що створюють

своєрідний згусток енергії. У вступі цей мотив проводиться двічі з подвоєнням у дві октави: спершу в низькому регістрі, а потім – у високому.

Цей лейтмотив далі перериває витримані октави, які слугують фоном для «розповіді наратора» (т. 7) – вже не в темпі тридцятьдругих, а шістнадцятих, тобто трохи сповільнених. Ще повільніша форма мотиву – у тріолях восьмих – з'являється в першому епізоді після факту розстрілу (тт. 18–21), коли описуються молоді парубки, і звучить поетичний образ: *І луна в далеких горах ще гуляла з півхвилини*. У цьому епізоді лейтмотив повторюється багаторазово, але в динаміці *pp*, тому звучить не дико і не загрозливо, а затаєно, як відлуння події, що ще не вщухло.

Цей самий мотив на *f* відкриває наступну подію – прихід матері (т. 22). Він проводиться двічі: перед і після фрази *Потім мати до них прийшла*, ніби обрамлює її появу, підкреслює її значущість. У сцені звернення матері до кожного сина лейтмотив варіюється за темпом, динамікою, регістром – він ніби реагує на емоційний стан матері, стаючи то напруженим, то приглушеним.

Він з'являється і в епізоді констатації місця і часу (*Сорок другий. В Криму фашисти*, т. 46), і в кульмінації (крик матері, т. 49; т. 54), і навіть в епілозі – після фрази *Війни котяться по землі* (т. 61). Так лейтмотив виконує функцію наративного маркера, що пов'язує різні часові пласти твору: лейтмотив не просто супроводжує події, а переносить емоційний зміст із одного епізоду в інший, створюючи ретроспективне нагадування або передчуття. Він є постійним згадуванням про війну, яка не має чітких меж у часі – вона пронизує минуле, теперішнє й майбутнє, і саме лейтмотив утримує цю атмосферу загрози впродовж усього твору.

Ще однією ознакою наративу є наявність персонажів. В музичному плані їх роль можуть відігравати різноманітні елементи, зокрема тональності, які функціонують як маркери індивідуалізованих голосів у структурі твору. У вищезазваному епізоді звернення матері до кожного з синів позначене окремою тональністю, що надає викладу інтонаційної адресності, ніби кожен син має власний «звуковий портрет».

Водночас вихід та заключення наратора також позначені єдиною тональністю *b-moll* та обрисами своєрідного звукоряду, що формує його власний музичний простір. Так, ця вокальна мелодія починається з романсової інтонації – висхідної малої сексти з *V* до *III* ступеня та рухається донизу по звуках натурального мінору. Завершуючись на Домінантовому тоні, забарвлюється звучанням фрігійського тетрахорду, який природно утворюється звукорядом з *I* до *V* ступеня. Таким чином утворюється гіпоеолійський лад в амбітусі сексти, що відсилає до давніх пластів української музики:

Приклад 2. Балада «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса (тт. 4–7)

Роз_стрі_ля_ли трьох. Як за_лож_ни_ків. За го_ро_ю.

III II I VII VI V

Це архаїчне відсилання актуалізує родову пам'ять. Таким способом наратор із статусу індивідуального голосу переходить у статус носія родової свідомості та колективної пам'яті народу.

Єдиний низхідний рух мелодії, паузи з ферматами, бемольна сфера, відсутність акомпанементу відділяє цю музичну думку від інструментального вступу та подальшого розгортання. Вона ніби застигає в часі, фокусуючи увагу виключно на нараторові. Поступово в музичний виклад додаються вкраплення руху, бемольна сфера змінюється на дієзну, а обриси гіпоеолійського ладу у вокальній мелодії трансформуються, аж поки не розчиняються зовсім у вирі наступних подій.

В заключній частині поступово повертаються інтонації гіпоеолійського ладу, знову зосереджуючи увагу на оповідачеві. Так, його перша така фраза – *Поруч діти* – спускається з *I* до *V* ступеня, але *g* надає йому світлого дорійського забарвлення:

Приклад 3. Балада «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса (т. 58)



Друга музична фраза — *і мертві красиві* — знову нагадує фрігійський тетрахорд за інтервальною будовою, але його ступенева величина (від *V* до *II* ступеня) та *Des-dur* в акомпанементі пом'якшує його звучання:

Приклад 4. Балада «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса (т. 59)



Окрім того, ці дві фрази проводяться на динамічному спаді від *p* до *pp*. Третя фраза — *Війни котяться по землі* — максимально заглиблюється у бемольну сферу, тихо (*ppp*) та беземоційно (*non espress.*) проводиться на фоні застиглому акорду *Ges-dur*. Нарешті, остання фраза — *Плачуть матері. Сиві — сиві* — приречено спускається по звуках гіпоеолійського ладу:

Приклад 5. Балада «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса (тт. 62–66)



Але тепер відсутній висхідний секстовий хід з *V* на *III* ступінь — *f* — *des*, мелодична лінія починається з *II* ступеня — *c*. Ніби немає початку, тільки кінець. Відбувається згортання мелодії до свого витoku. Останні слова перериваються паузами. Саме тут, спираючись на архаїчну ладову основу, наратор знову втрачає риси індивідуального свідка і стає носієм колективної свідомості.

Пролог і епілог твору, отже, обрамлені єдиною тональністю та ладовою моделлю, що функціонує як музичне *місце* наратора — так само, як окремі тональності позначають персонажів. Це ще один прояв наративної організації: *музика розповідає і водночас розподіляє ролі*, створюючи багаторівневу систему голосів, кожен з яких має свою інтонаційну ідентичність.

Але тональності не лише супроводжують літературних героїв, вони вступають у діалектичний конфлікт між собою, формуючи самостійний музичний наратив, що розгортається паралельно до текстового. Так, в інструментальному вступі після проведення гострої загрозливої фрази слідує вибуховий ланцюжок акордів, які утворюють дисонансні співзвуччя шляхом секундового поєднання однотерцієвих тризвуків навколо звуку *f* у партіях правої та лівої руки. Так, перша грона у пунктирному ритмі поєднує мажорні *F-dur* – *E-dur* (*Fes-dur*) в партії правої руки з мінорними *fis-moll* – *f-moll* в партії лівої руки. Далі ці акордові ланки розшаровуються і звучать вже не одночасно, а поперемінно між партіями правої та лівої руки у тріольному ритмі – *Fis-dur* – *F-dur*, що утворює враження боротьби між партіями правої та лівої руки, між мажором і мінором, між *Fis* та *F* (див: Додаток А; приклад 9).

Цей конфлікт продовжується і в епізоді *Agitato molto*. На словах *Кричить вона* з'являється *b-moll*, який повертає до початку твору, до основної події – розстрілу. На словах матері у вокальній лінії продовжується тональність *b-moll*, а в акомпанементі раптом з'являється поєднання *Fis-dur* в партії правої руки та *e-moll* в партії лівої, що ненадовго спускаються півтоном нижче відповідно та повертаються назад (див: Додаток А; приклад 10). Ці тональності позиціонуються як два пласти, що мають протилежну семантику, ніби справжні персонажі. Така схватка мажору та мінору нагадує інструментальний вступ. Так даний фрагмент створює враження голосіння на фоні боротьби.

Даний конфлікт бемольних та дієзних тональностей, розвиваючись протягом всього твору, становить прихований суто музичний наратив цієї балади, основна ідея якого – боротьба добра і зла, страждання і злості, горя матерів та страхіття війни. Цей наратив не залежить від тексту, він існує автономно, але водночас глибоко переплетений із вербальною драматургією. Тональності тут не просто функціональні, вони перетворюються на персонажів, а музичний простір – на поле емоційного протистояння.

Отже, можна зробити висновок, що у баладі Ю. Мейтуса наратив реалізується багаторівнево. Тут відбувається деконструкція віршованої основи:

композитор руйнує сталу строфічну структуру, щоб усунути протиріччя між симетрією вірша та трагізмом змісту. Це дозволяє музиці гнучко слідувати за сюжетом, формуючи і зовнішній, і внутрішній рівень оповіді.

Ключову роль відіграє наратор, чий кут зору змінюється від відстороненого, майже документального викладу до емоційно залученого, суб'єктивного. Саме тут виникає музична емпатія, відсутня у вербальній основі: музика дозволяє нараторові «проживати» події разом із персонажами.

Через звернення до архаїчних ладових моделей (гіпосолійський лад) та циклічності музичного часу, наратив виходить на рівень колективної пам'яті українського народу. Індивідуальний голос оповідача у фіналі трансформується у позачасовий голос народу. Це свідчить про те, що наратив в музиці здатний актуалізувати глибинні шари родової свідомості, які лишаються недосяжними суто вербального тексту.

Часові зсуви – передбачення та ретроспекції – створюють об'ємний художній часопростір. Лейтмотив при цьому виступає його постійним нагадуванням і маркером загрози війни.

Важливим є також власний часопростір персонажів і наратора, який у словесному тексті не визначений, але в музичному плані проявляється чітко через тональні та інтонаційні структури.

Нарешті, всередині самої музики розгортається внутрішній наративний конфлікт – боротьба бемольних і дієзних тональностей, що символізує зіткнення добра і зла, людського болю та жахів війни.

Підсумовуючи результати аналізу, можна визначити різновид втілення наративу в баладі «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса як *стратегію наратора-спостерігача (з динамічним переходом від об'єктивно-всезнаючого до емпатичного)*. Специфіка функції оповідача тут полягає в тому, що наратор формально перебуває поза світом твору (зберігаючи первинну епічну дистанцію), проте завдяки зміні кута зору він долає межу зовнішнього спостереження. Відсторонений диктор емоційно інтегрується в подію, інтонаційно

«проживаючи» біль матері, і зрештою перетворюється на голос колективної пам'яті.

3.4. Балада з вокального циклу «Мати» Ю. Мейтуса: взаємодія функцій наратора-спостерігача та наратора-персонажа

У «Баладі» з вокального циклу «Мати» (на слова А. Малишка) Ю. Мейтус застосовує принципово іншу наративну стратегію. На відміну від балади «Розстріляли трьох», де трагедія заявляється з першого такту, тут композитор будує лінію сюжетного розвитку на контрасті між оманливою радістю початку та трагічним фіналом.

Якщо в попередній баладі твір розпочинається відразу з викладу страшної події, і кульмінацією стає реакція матері, то дана балада починається оманливо радісно: *Відвідало сиву матір синів аж семірко*. Відразу звертає на себе увагу символіка числа та гіперболізація (*аж семірко*). Радісний тон підтримується подальшими описами затишної матеріної хати та запрошенням до щедрого столу. Лише у четвертій строфі відкривається страшна правда: *Побратимів своїх зустрічать упертих: трьох молодших – живих, чотирьох же – мертвих*.

Проте рух до трагічної кульмінації у баладі не відбувається лінійно. Композитор обирає концентричну форму для втілення розповіді, яка завдяки дзеркально-симетричній побудові відображає замкненість початку та кінця. Така форма дозволяє виокремити центральний елемент, що в літературному тексті відповідає 4–6 строфам, де відбувається не сама подія, а усвідомлення вже звершеного факту: *Побратимів своїх зустрічать упертих: трьох молодших – живих, чотирьох же – мертвих*.

Отже, схема форми балади вибудовується як концентричне відображення, де центральна частина – момент усвідомлення – стає серцем наративу, а початок і кінець утворюють замкнену арку, що підсилює відчуття циклічності та невідворотності трагедії. А середні розділи (другий та четвертий) – це своєрідна імітація живих людських балачок, яка з одного боку, навмисно ніби відволікає від основного драматичного розвитку, а з іншого – знімає всі віршовані умовності й

дозволяє людським голосам «говорити» безпосередньо. Це надає формі додаткової багатовимірності: поруч із трагічним осердям з'являється побутовий, «живий» пласт, що підкреслює контраст між звичайним людським спілкуванням і невідвратною трагедією.

Схема 4. Форма Балади з вокального циклу «Мати» Ю. Мейтуса:

Вступ – 3 такти;

Розділ *A* – віршована строфа 1, 12 тактів;

Розділ *B* – віршовані строфи 2–3, 18 тактів;

Розділ *C* – віршовані строфи 4–6, 13 тактів;

Розділ *B_I* – віршована строфа 7, 11 тактів;

Розділ *A_I* – віршована строфа 8, 16 тактів.

В даному випадку можна побачити, що центральний елемент (Розділ *C*) займає найбільше віршованих строф – аж три, проте за кількістю тактів він не є найдовшим. Така диспропорція свідчить про ущільнення час під час викладу цих подій: музика ніби стискає часовий простір, щоб підкреслити момент усвідомлення трагедії. Це ще один прояв наративної організації, коли музична форма не віддзеркалює літературний текст, а створює власну часову драматургію, концентричну, з акцентом на центральному елементі.

Підкреслимо, що в даному випадку концентрична форма (*A–B–C–B–A*) функціонує не просто як архітектонічна схема, а як суто наративна категорія. Для традиційної драматургії, яка передбачає лінійний вектор розвитку від зав'язки до розв'язки, таке повернення до початкового матеріалу є парадоксальним, адже сюжетна ситуація змінилася (замість свята – поминки). Проте в наратології ця форма ідеально втілює категорію психологічного часу. Це так зване «дзеркало»: наратор змушує нас повернутися в точку початку, щоб ми перечитали (переслухали) її наново, вже маючи досвід трагедії. Тобто форма тут організовує не матеріал, а пам'ять.

Незважаючи на оманливо радісні події в літературному першоджерелі, композитор не «обманює» слухача: він заздалегідь готує до жахливої дійсності. Вступ починається зі стрімкого висхідного пасажу партії фортепіано, в основі

якого звучить двічі гармонічний мінор – двічі акцентується химерний збільшений інтервал. Ця «взлетність» підсилюється прискоренням: після шістнадцятих з'являється секстоль тридцятьдругих. Все це на *f* та ще й з *crescendo*, і зависає на ферматі *a* – *V* ступені основної тональності *d-moll*. У цьому короткому вступі закладено натяк на подальші напружені події, підкреслений національним колоритом (двічі гармонічний мінор, централізація *V* ступеня).

Після паузи настає раптове стишення (*pp*): лінійному «взлету» протиставляється тиха гармонічна вертикаль – поєднання дієзного мінорного (*fis-moll*) та зменшеного бемольного (*c-es-ges*) тризвуків. Вони лише на мить (восьма тривалість) з'єднуються у зменшений септакорд (*gis-h-d-f*) і розходяться назад. Вступ, таким чином, виконує функцію *передбачення* – він несе передчуття трагедії, ще до того, як вона буде озвучена словами.

Після цього яскравого ілюстративного «показу» розпочинається Розділ *A* (з т. 4), про що свідчить ремарка *a tempo*. Нарешті вирівнюється метрична регулярність: акомпанемент механічно й рівно рухається у ритмі *чверть – шість восьмих* у розмірі 4/4 з акцентом на першій долі. Партія лівої руки розшаровується на приховане двоголосся: у нижньому голосі – гнітючі хроматичні «повзання», у верхньому – тонічні «краплі». Деякої містичності додає і *staccato* восьмих, які протиставляються акцентованій четверті на сильній долі. Незмінний рівний ритм, тиха динаміка та *staccato* створюють враження наближення неминучого, а октавний пунктир, що переносить партію лівої руки в контроктаву, додає ще й зловісного забарвлення – ніби голос із підземелля, з потойбіччя. Підсилює це і довге «зітхання» – низхідна мала секунда у партії правої руки зі штрихом *tenuto* на першій довгій тривалості.

Музичний простір, який формально вирівнюється метрично, наративно набуває зловісної семантики: він не відображає радісну подію відвідин матері синами, а натомість створює атмосферу прихованої загрози. Музика в даному фрагменті протиставляється вербальному тексту, формуючи власний внутрішній наратив передчуття трагедії.

Два такти такого акомпанементу створюють своєрідне очікування, яке дає час для «виходу» оповідача – і починається власне розповідь. Вокальна лінія вирізняється розміреним, дещо механічним метроритмом, що нагадує марш. Цей метричний рух контрастує з таємничим і загрозливим акомпанементом, який насичений хроматичними «повзаннями» та дисонантними вертикалями. Уже на рівні співвідношення вокальної партії та акомпанементу виникає опозиція: діатонічна поступальність мелодії протиставляється прихованій напрузі інструментального шару.

Вісь ладу вокальної лінії зміщується на *IV* ступінь (*g*), і мелодія більше нагадує обриси натурального *g-moll*, хоч починається й приходить до *I* ступеня (*d*). Це зміщення тонального центру створює відчуття нестійкості та очікування, що відповідає наративній ситуації – ще не розкрита трагедія, але вже відчутна її тінь.

Особливо показовим є повторення рядка *щоб не було гірко*, яке ламає віршовану структуру й акцентує слово *гірко* (тт. 11–13). У народній обрядовості воно пов'язане з весіллям і символізує інтимний момент поцілунку молодих. Тут же відбувається семантична інверсія: алюзія на традиційний обряд (Гірко!) перетворюється на символ горя, як передчуття майбутніх страшних подій.

Після паузи з'являється вигук *Ех!* (т. 14), який всупереч природній інтонаційній логіці має висхідний квінтовий напрямок. Це «зітхання» звучить неприродньо, ніби перевертає людську інтонацію, і тим самим підкреслює аномальність ситуації. На його тлі посилюються хроматичні повзання в акомпанементі: на остинатний бас із висхідними півтонами накладається низхідний хроматичний звукоряд у більш тривалих значеннях. До цього нашарування додається ще довга октава *d*, яка зависає на два такти й перетворюється на своєрідний порожній вібруючий дзвін. Її тривале звучання створює такий акустичний простір, що ніби «заморожує» час і підсилює відчуття потойбічності. Ця багатошарова фактура починає розшаровувати і розхитувати вже напружену музичну структуру, у підсумку виникає внутрішній конфлікт – боротьба між різними напрямками руху, між стабільністю й руйнуванням.

Усе це формує власний музичний наратив, який розкриває приховані смисли вербального тексту: від обрядової символіки до передчуття трагедії, від механічної регулярності до внутрішньої дестабілізації.

Розділ *B* (з т. 16) вступає одразу без пауз, продовжуючи оповідь. Цей епізод вирізняється нерегулярним метроритмом – постійним однотоковим чергування розмірів 4/8, 2/8 та 5/8. Така метрична нестабільність поєднується з монотонним скандуванням восьмими та вузьким амбітусом мелодії з постійними повторами. У результаті виникає відчуття живої людської розмови, деякого бубоніння, що наочно відтворює описаний у вірші момент: *Бо натоплена хата, бо дубова лавка, є по чарці на брата та іще добавка*. Це образ затишної хати та застілля, який у музичному викладі набуває характеру імітації побутового мовлення.

Важливо підкреслити, що у вербальному першоджерелі пряма мова відсутня: персонажі не говорять, їхні голоси не озвучені. Саме композитор надає шанс «говорити» не літературним персонажам, а музичним. У цьому епізоді формується ілюзія реальної розмови, яка існує лише в музичному плані – як виділення голосів, що виходять за межі поетичного тексту.

Усе це «бубоніння» поступово наростає від *pp* до *f*, ще й пришвидшується (*accel. poco*) на словах *Пирого з капустою, пироги із вишнями* (тт. 24–27). Воно ущільнюється акцентованими акордами в акомпанементі та супроводжується наростання енергії побутової сцени. Нарешті звучить заклик: *Заходжайте, сусіди* – на *riu f* у тональності гармонічної Домінанти *A-dur*. Кульмінацією цього епізоду стає вигук *Будете не лишніми!*, який досягає найвищої й найгучнішої точки у тональності *VI* ступеня *B-dur* (перерваний зворот). Саме тут відбувається різкий контраст: після гучного акцентованого акорду партії фортепіано вокальна лінія раптом залишається без акомпанементу, серед вібруючої тиші.

Хоч у віршованому першоджерелі пряма мова відсутня, цей останній заклик набуває особливого значення: він звучить не лише як запрошення від імені персонажів, а й як голос наратора разом із ними, який оголюється й стає частиною їхнього «живого» мовлення. Це чисто музична ілюзія прямої мови, якої немає у тексті, що дає персонажам шанс «говорити» через музичний наратив.

Оманливість моменту підтверджується гармонією перерваного звороту: світлий мажорний *VI* ступінь лише ненадовго просвітлює ситуацію після домінантового звучання.

Розділ *B* є яскравим прикладом музичного *наслідування прямої мови*. Це не озвучування літературних персонажів, адже у вірші вони мовчать, пряма мова відсутня. Тут «говорять» саме музичні персонажі, створені композитором. Їхні голоси виникають у музичному просторі як імітація побутового мовлення, що надає баладі додаткового рівня наративності. На рівні суб'єктної організації оповіді такий вихід у сферу прямої мови позначає зміну статусу наратора: відбувається тимчасове відхилення від *наратора-спостерігача* до *наратора-персонажа*. Замість того, щоб об'єктивно описувати подію зі збереженням епічної дистанції, наратор делегує голос персонажам, зливається з ними та перемикається на їхній внутрішній кут зору.

Нарешті починається кульмінаційний епізод – центральний Розділ *C* (з т. 34). Відразу звертає на себе увагу позначка *Meno mosso* із вказівкою метроному (*чверть* = 69), що повільніше за початковий темп (*Andantino. Con moto, чверть* = 80). Окрім цього, сповільнюється і момент проголошення смерті (*rit. pochissimo*), після чого попередній темп відновлюється.

Тут знову акцентується контраст вокальної лінії та акомпанементу. Вокальна лінія – носій вербальних слів – побудована переважно на висхідних інтонаціях натурального мінору. Особливо промовистим є музичне порівняння: *трьох молодших – живих* – висхідний рух шістнадцятих та обриси *F-dur* (паралельного мажору), що створює світліший відтінок; *чотирьох же – мертвих* – висхідний рух шістнадцятих на терцію нижче (в основному мінорі) та низхідна інтонація тритону *d-gis* (*I–IV#* ступені).

Характерно, що альтерований ступінь вперше у вокальній лінії з'являється саме тут (раніше був лише гармонічний *VII#*). І саме тритон – інтервал, який у традиції асоціювався з темними силами, жахом, химерністю, – стає знаком трагедії.

В акомпанементі ця альтерація з'являється вже на початку епізоду, тобто музика випереджає слово, задаючи гнітючий настрій ще до вербального повідомлення. Контрастом до висхідних діатонічних рухів вокальної партії звучать низхідні повзання в акомпанементі. Партії правої і лівої руки узгоджуються в єдину октавну лінію й рухаються низхідними тетрахордами: чергування тетрахорду з альтерацією ($IV^\#$ ступінь, від V до II) із діатонічним тетрахордом (від IV до I).

Цікаве й ритмічне оформлення: тетрахорд з альтерацією – рівними восьмими; діатонічний – «скочується» вниз двома шістнадцятими та восьмою. Після цього йде повернення через тонічний тризвук, і все повторюється спочатку як певне циклічне нагнітання.

На словах *трьох молодших – живих* обриси *F-dur* у вокальній лінії підтримує витриманий октавний звук *c* в акомпанементі. А на словах *чотирьох же – мертвих* з'являється спочатку витриманий *h*, який утворює звучання зменшеного септакорду, підтримуючи жахливе звучання тритону (зм. $VII_7 = \text{тритон} + \text{тритон}$). Потім він переходить у *b*, що пом'якшує звучання до мажорного *VI* тризвука.

Далі ця гнітюча фігура акомпанементу не зникає, а ще більше розростається: спочатку вона проводиться в партії правої руки, тоді як у лівій підкреслений хроматичний рух чвертями ($h - c - cis$). Потім мотив переходить у партію лівої руки в малу октаву з акцентом *melodia tenuto* (т. 40). Далі він ущільнюється октавами й спускається в найнижчі глибини – велику та контроктаву. При цьому динаміка, навпаки, зменшується від *p* до *pp*, що викликає відчуття зловісного затухання.

Нарешті на словах *та свинців огняних повнісінькі жмені* цей мотив захоплює і вокальну мелодію: три синхронні лінії звучать на тлі вібруючої низької октави *d*. Тональність зміщується у *g-moll*, і відбувається великий динамічний підйом – від *p* до *f* і назад.

Раптом акомпанемент повертається у звичний *d-moll*, а вокальна партія згортається у тихий і швидкий «говір» на словах *під погонами в них – кленочки*

зелені.... Такий різкий перехід демонструє, як трагедія співіснує з буденністю, як смерть і життя накладаються одне на одне в єдиному художньому просторі.

Контрастом до трагедії стає повернення «побутового» фрагменту – Розділу B_1 (з т. 47): *на столі пироги, скатертини пілочка, сім дівчат очікують, кожна – як сопілочка*. Характерним є повторення останнього рядка, так само, як і у першій строфі (*щоб не було гірко*). Так утворюється своєрідна весільна арка твору, яка має символічне значення: три наречені діждалися своїх наречених, тоді як чотирьом – насправді *гірко*.

Цей розділ структурно стислий: він складається лише з однієї віршованої строфи й уперше завершується паузою – цілим пустим тактом. Така пауза стає реакцією – тишею – у відповідь на попереднє «бубоніння» Розділу B . Якщо там музика переходила у заклик сусідів до застілля, то тут – лише тиша, яка оголює трагедію й підкреслює її невідворотність.

Нарешті відбувається повернення першого розділу – A_1 , яке вирізняється майже дослівним повторенням як мелодії, так і акомпанементу. Відмінність полягає лише у тексті: *Сім весіль обростають в бубни невгамовнії, всі чарки висихають, – лиш чотири повнії! Ех....* Важливо й те, що змінюється динаміка: якщо початковий Розділ A розпочинався тихо й затаєно (p), то фінальний A_1 звучить уже гучно (f), але далі поступово згасає.

Останнє зітхання *Ех* прозвучує зовсім тихо, з інтонацією і підйому, і спаду вниз на *глісандо* – на відміну від початкового, яке мало лише висхідний напрям. Навіть у дрібних інтонаційних деталях проявляється зміна семантики: початкове «зітхання» було знаком очікування, фінальне ж – знаком вичерпання, завершення.

Завершує твір акомпанемент із хроматичними «повзаннями». Дві останні фігури ($fis - d, f - d$) утворюють нестійкість мажор-мінору, ніби підкреслюючи хиткість тонкої грані між життям і смертю. Ці фігури виокремлені особливим просторовим акцентом: перед ними стоїть половина пустого такту, а після – цілий пустий такт. Тут музика ніби зупиняється. Ці паузи створюють відлуння і тишу,

які не ставлять крапки, а луною озиваються у просторі, оскільки трагедія назавжди змінила семантику життя.

Повернення Розділів B_1 та A_1 функціонує як *ретроспекція*: повернення до початкового матеріалу, але вже трансформованого досвідом трагедії. Початок і кінець утворюють арку, де кінець – це не просте повторення, а пам'ять про початок, що звучить інакше, з новим смисловим навантаженням.

Отже, балада Ю. Мейтуса втілює багаторівневу наративну модель. Тут музика формує власну розповідь, виходячи за межі супроводу поетичного тексту. Через імітацію побутового мовлення, *передбачення* трагічних подій та *ретроспекцію* початкового матеріалу композитор створює багатовимірний художній простір, у якому співіснують життя і смерть, буденність і трагедія.

Визначальну роль у розгортанні цього конфлікту відіграє специфічна функція наратора. Він виступає активним музичним суб'єктом, що взаємодіє з інструментальною партією, утворюючи з нею семантичний контрапункт. Озвучуючи трагедію, голос оповідача парадоксально роздвоюється. З одного боку, наратор формально залишається поза дією, конструюючи істинний трагічний підтекст через об'єктивну інструментальну партію. З іншого боку, він вдається до «прямої мови»: імітуючи живу побутову розмову, він повністю транслює кут зору персонажів. Відповідно, застосований в баладі різновид втілення наративу можна класифікувати як *стратегію наратора-спостерігача (з переходом у позицію наратора-персонажа)*. Таке динамічне перемикання – від збереження епічної дистанції до тимчасового злиття з персонажами та їхнім внутрішнім кутом зору – формує унікальний ефект оманливої реальності, що багаторазово посилює загальний драматизм твору.

3.5. Наративна мультисуб'єктність в «Баладі про Опришка» Г. Верети

На відміну від камерно-психологічних творів Ю. Мейтуса, зосереджених на внутрішньому світі особистості, «Балада про Опришка» Г. Верети (для тенора, чоловічого хору та фортепіано) демонструє розширення жанрових меж у бік епічного монументалізму. Введення хору та масштабна фортепіанна партія

дозволяють композитору вийти за межі індивідуальної драми і створити багатофігурну звукову картину народного життя.

Аналіз літературної основи дозволив виявити, що у творі переплітаються різні художні категорії (за Н. Фраєм). В результаті балада постає не просто ліро-епічним або ліро-драматичним жанром, а твором багатошаровим, в якому переплітаються епічне, ліричне, трагічне та комічне/іронічне.

Таблиця 2. Художні категорії в
«Баладі про Опришка» Л. Забашти

Категорія	Приклади в тексті	Функція в баладі
Епічне	Надлюдська сила Пинті (<i>вергав буки</i>), боротьба з панами, втеча з темниці.	Створює образ героя-месника, легендарного ватажка, який протистоїть соціальній несправедливості.
Ліричне	Кохання з Марічкою, дарування колечка, ніч у Ясіні.	Вносить емоційний вимір, показує людську сторону героя, його почуття й особисте життя.
Трагічне	Загибель Марічки (<i>кров із скроні стрічка</i>), смерть Григора, останні слова Пинті.	Підкреслює жертівність і неминучість втрати, додає драматичної глибини та катарсису.
Комічне/іронічне	Заснування «Королева», іронічне самозаперечення Пинті « <i>Ну який же я король?</i> »	Легка іронія: герой відкидає титули, але народ визнає його «королем» справедливості.

Показовим є той факт, що авторський текст Л. Забашти стилізований під народну пісню. Його строфіка – короткі строфи по 4–6 рядків, мінливе римування, вставні вигуки («гей, гоп, гей, гоп») – нагадує народні частушки. Це

додає баладі комічного забарвлення, знижує пафос і наближує її до живої усної традиції, де навіть трагічні події можуть звучати в ігровій, жартівливій формі.

Твір відкривається масштабним фортепіанним вступом, який стає експозицією головного образу. Інструментальна партія тут виступає носієм об'єктивного, «всезнаючого» (за Ж. Женеттом) наративу. Щільна фактура нагадує оркестрове *tutti* з алюзіями на тембри дерев'яних духових та мідної групи. Вона встановлює епічну дистанцію: слухач занурюється в атмосферу історії ще до появи вербального тексту. З акцентами та динамікою *ff* спочатку звучить своєрідний «діалог» між різними оркестровими групами, далі вони ритмічно сходяться, але мелодичні лінії рухаються протилежно. Яскрава динаміка та діалогічна взаємодія регістрів реалізують музичне *передбачення*: це вже експонування майбутнього конфлікту. Помпезність і патетика тональності *d-moll* у темпі *Andante molto* закладають начало героїчного настрою оповіді, що ніби малює образ героя-месника та неминучість зіткнення з ворожою силою.

З появою першої строфи відбувається перемикання планів. Музична структура чітко слідує за віршованою строфікою (з римуванням *a b a₁ b₁*), однак композитор використовує це для створення семантичної опозиції. Епічний план репрезентує унісонний заспів басів з октавним дублюванням у супроводі, що продовжує лінію суворої, об'єктивної розповіді, заданого у вступі (тт. 9–13; 18–21). Це голос епосу, що звучить вагомо і стабільно, спираючись на тоніку *d-moll*. Натомість жанрово-побутовий план втілюється через акордове скандування тенорів (*A-dur*; *Piu mosso*) без супроводу, що реалізує *імітацію мовлення*. Це вже не схоже на відсторонену оповідь, а нагадує живу, схвильовану розмову натовпу або побратимів (тт. 14–17; 22–25). Уже в експозиційному розділі формується своєрідна поліфонія: монументальність образу героя (через басову лінію) контрапунктує з динамічною, «людською» реакцією оточення.

Цей діалог, окрім тембрального розмежування, посилюється і за допомогою темпоральної організації. Чергування темпів нагадує перемикання між різними часопросторами: статичний *Andante molto* у партії басів позначає час як міфічний, «вічний», притаманний епосу, тоді як рухливе *Piu mosso* у верхніх

голосах повертає слухача до часу реального, дієвого. За допомогою темпоритмічних засобів і змінюється кут зору, який в даному випадку нагадує кінематографічний монтаж: відсторонений погляд на історію постійно перебивається живою, емоційною реакцією учасників подій.

Наступна віршована строфа (*a a b a a b*) відкривається ліричним епізодом (*Дав Марічці він колечко*), а далі переходить у «побутову» розповідь про заснування містечка, що позначає іншу сферу оповіді. Цей зсув композитор досягає насамперед через просторову організацію музичного тексту: введення танцювальної ритмоформули (пунктирний ритм, форшлаги) та зміна темпу на *Allegretto* створюють «жанрову сцену» (тт. 26–32). Слухач переміщується з умовного епічного простору в конкретний, побутовий простір народного життя.

У вокальній партії одноголосний заспів переростає у двоголосся з характерними «вторами» (терції, квінти), імітуючи живе народне музикування. Поступове фактурне ущільнення (від соло до повного хору) посилює цей ефект присутності, залучаючи слухача безпосередньо в гущу подій.

Особливо важлива тут темпоральна організація. Завершення першої півстрофи, де хорові голоси утримують унісон *a* протягом трьох тактів (тт. 32–34), діє як смислова пауза в потоці оповіді. Ця зупинка руху готує перехід до більш зосередженої другої півстрофи (*Meno mosso, p, a-moll*). Повторність 4-го та 5-го рядків відчувається як уповільнення подій, забезпечуючи можливість сконцентруватись на деталях.

Зависання голосів на тоніці в кінці строфи перегукується з попереднім унісоном, але несе інший смисл в темпоральній організації форми. Якщо серединна пауза (на унісоні) була моментом нестійкості та очікування, то завершальний тонічний акорд позначає місцеву розв'язку (тт. 44–45). Він фіксує межі цього «жанрового» епізоду, стверджує завершеність музичної думки перед можливим поверненням до іншого плану.

Третя віршована строфа (п'ять рядків, римування *a a b b a*) – це безпосередній показ героя, хоча зародки його образу вже були представлені у вступі. Композитор доручає партію Пинті тенору соло, завдяки чому персонаж

«говорить» від першої особи (*Ну який же я король*, з т. 46). Однак тут відбувається цікавий прийом: навіть перебуваючи в ролі дійової особи, герой говорить про себе у третій особі (*Пинтя вояк знаменитий...*). Це передусім зумовлено віршованою формою: композитор залишає дану репліку герою щоб не руйнувати віршовану структуру. Але в музичному плані це нагадує своєрідне «відсторонення»: персонаж ніби сам переповідає легенду про себе, тому суб'єктивне переживання зливається з епічною розповіддю.

Композитор підкреслює гумористичне самозаперечення Пинті зміною жанрової основи. Перехід на розмір 2/4, темп *Andantino* та пунктирні ритми у вокальній партії надає епізоду характер польки (побутового танцю), що трохи знижує пафос оповіді. Тут відчувається певний семантичний дисонанс: «героїчні» інтонації вокальної лінії (кварти, квінти, висхідна октава) контрастують із «легковажним» акомпанементом. Таким чином формується іронічний підтекст: герой прагне здаватися величним, але музичне середовище («місце дії») залишається підкреслено буденним.

На словах *Та поліпшить сто бідняцьких доль* (тт. 54–55) композитор змінює емоційне освітлення. Широкий хід по мелодичному мінору з кульмінацією на *fis* переводить музику в однойменний *D-dur*. У цей момент фортепіано виходить із ролі нейтрального акомпанементу і дублює вокальну лінію, що закріплює музичну «солідарність».

Ідилія, проте, раптом переривається. На словах *А у графа візьмем скриню...* (тт. 66–67) створюється темпоральний та просторовий контраст: темп сповільнюється (*Meno mosso*), а фактура опускається в низький регістр із тремоло, що «затемнює» простір звучання (повернення в *d-moll* з відхиленнями в паралельний *B-dur*). На словах *Відвезем до Чорногори* акомпанемент знову приєднується до вокальної партії, спершу октавами а потім акордами.

Завершення строфи позначене звучанням «порожньої» домінанти та паузами у вокальній партії як драматичне зависання, що посилюється стрімкими пасажами фортепіано. Так інструментальний коментар заповнює мовчання героя, посилюючи напругу перед наступним поворотом сюжету.

У п'ятій строфі зберігається танцювальна жанрова основа. Тут композитор використовує цікавий прийом роботи з темпоральною організацією: «заиклення» третього та четвертого рядків (*Приїжджайте до «Боргині» дасть вам золота із скрині*) на мотиві в межах трихорду ($d-e-f-e$), що нагадує обриси кола (тт. 84–87). Ця мелодична формула, підтримана агогічними змінами (*accel.* – нагнітання, *rit.* – гальмування) набуває характеру магічного заклинання. Наративний час тут трансформується: з лінійного розгортання сюжету він переходить у фазу сугестивного, «магічного» впливу на слухача, готуючи ґрунт для появи головного символу.

Смисловий центр строфи – вигук *Пинтя!*. Тут відбувається зближення суб'єкта (виконавця/героя) та об'єкта (легендарного імені). Широкий низхідний хід на октаву з акцентованою динамікою (*f*) є жестом самоствердження.

Це яскравий приклад наративного парадоксу: соліст, залишаючись у ролі персонажа (внутрішній кут зору), звертається до самого себе як до зовнішньої сили (іллеїзм¹²). Музична інтонація тут стає перформативом: герой не просто називає ім'я, він «встановлює» його як закон; а гармонічна підтримка домінанти та стрімкий висхідний пасаж фортепіано (як реакція простору/стихії на ім'я) підсилюють монументалізацію образу.

Завершення строфи означає зміну емоційного оточення. Перехід в однойменний *D-dur* перетворює оповідь із «магічної/таємничої» в «урочисту/світлу», що підкреслює багатогранність образу Пинті: від містичного ватажка (в мінорі) до яскравого героя-визволителя (в мажорі).

З шостої строфи відбувається зміна наратора. Соло тенора (персонаж Пинтя) поступається місцем хору, який знову бере на себе функцію об'єктивного оповідача (голос епосу або натовпу). Темп *Allegretto* вказує на перехід від статичної характеристики героя до фази активного розгортання подій: *Обізлилися на Пинтю....*

Ця зміна супроводжується перебудовою просторової організації: перехід у тональність *g-moll* (зі зміною ключових знаків) символізує переміщення дії в

¹² Стилістичний прийом, який передбачає мовлення про себе в третій особі, замість першої («я»).

інший топос – ворожий простір панів та в'язниці. Цікавою є гармонічна логіка: опорою стає не тоніка, а сфера Домінанти (акорд D_7). Тут можна помітити тонкий інтонаційний зв'язок з попередніми світлими епізодами в $D\text{-}dur$. Трагічна іронія полягає в тому, що колишня яскрава тоніка героя (D) тут перетворюється на напружену домінанту ворожого середовища ($g\text{-}moll$).

Поліфонічний вступ строфи (*Обізлилися на Пинтю*, тт. 94–97) знову нагадує живе мовлення: імітаційна перекличка між басами та тенорами ніби «розігрує» ситуацію суперечки та метушні. Далі вони ритмічно об'єднуються як узгодження ворожих сил. Партія фортепіано в цьому розділі виконує дві ролі: нагнітаючи арпеджіо шістнадцятих створюють фонічне тло, малюють образ тривоги; а на словах *Уніймали, посадили* інструмент вступає у діалог з хором. Ці перегуки хору та фортепіано відображають хаотичність погоні та боротьби.

На словах *у темницю в замку в Хусті* (тт. 104–105) з'являється яскрава ілюстративність: композитор застосовує фактурну та ритмічну уніфікацію, в якій голоси сходяться в акцентованому низхідному русі гами. Це майже фізично відтворює рух униз, у підземелля. Поява *as* (пониженого другого ступеня) додає фрігійського колориту, що посилює образ похмурої неволі.

Строфу завершує інструментальний наратор: коли хор замовкає, фортепіано продовжує рух у басу по мотиву гармонічної гами ($f\text{is}-es-d$) (тт. 106–107), а потім застигає на домінанті, що нагадує незавершений фінал епізоду; він же тримає слухача в напрузі перед розповіддю про втечу.

Сьома строфа ($a\ a\ b\ b$) знаменує новий етап історії – втечу з в'язниці. Характерно те, що вона поділена на два окремих епізоди, що відповідає віршуванню: епізод з рядками $a\ a$ + епізод з рядками $b\ b$.

Зміна темпу на *Meno mosso* та динаміка p відтворюють атмосферу нічного хронотопу (*Та в ночі зламав він ґрати*). Композитор тут використовує фактурний поділ, створюючи ефект поліритмічного розшарування.

Музична структура розпадається на три автономні плани, що перебувають у ритмічному конфлікті:

- партія лівої руки: розмірений рух чвертями на домінантовому тоні *d* («кроки» часу або варти);
- партія правої руки: синкопована пульсація на акорді домінанти (*D-dur*), що створює внутрішню тривогу;
- хорові голоси: скандування в унісон на основі пунктирної фігури (поперемінно довгий та короткий пунктир).

Таке розходження ритмічних площин (при цьому зберігається домінантова гармонічна опора), а також акцентування *ostinato* створюють статичну напругу: дія ніби завмирає перед вирішальним ривком.

У другому рядку наративний суб'єкт змінюється. Репліку *Нумо браття утікати!*, яка логічно мала б належати Пінті, композитор доручає не тенору, а групі басів. Використання прийому *sp* знову маркує появу живого мовлення: вокальна мелодія перетворюється на «шепіт» басів, які переговорюються між собою або змовляються. Ця передача «голосу», яка належала героєві, басам підкреслює єдність втікачів. Тут Пінтя (будучи до цього персонажем-наратором) знову стає частиною братства, розчиняючись у гурті.

Цікаве гармонічне рішення цього моменту. Акомпанемент повертається до тонічної опори (*g-moll*), але у вигляді дисонуючого комплексу (*g-a-b-d*) (тт. 112–113). Цей акорд – це вертикалізація попередньої мелодії: інтонації фрази *Нумо браття...* тут одномоментно згорнуті у вертикаль. Так створюється зв'язок вертикальні з горизонталлю, як своєрідна спресованість часу. Коли в момент небезпеки накопичується занадто багато енергії, лінійний час починає розростатися вшир. І знову, незважаючи на ритмічну комплементарність, акомпанемент гармонічно «підтримує» хорові голоси.

Друга півстрофа позначає чергову зміну темпоральної організації: перехід до темпу *Allegretto*, пожвавлення ритму та фактури свідчить про перехід до активної дії. В партія фортепіано остінатне проведення мотиву з характерним пунктиром (тричі) створює відчуття наполегливого руху або погоні (тт. 116–118).

У вокальній партії з'являється імітаційна перекличка між тенорами та басами, а саме – проведення тонічного трихорду (*g-a-b-a*) з подальшим

секвенційним зміщенням вгору на терцію. Даний прийом відтворює перегукування втікачів і хаотичний рух натовпу. Кульмінаційним моментом цієї сцени стає колективний вигук *Гей!*, який довершує театральний, наочний ефект.

Після вокальної кульмінації інструментальний наратор бере на себе ініціативу. У фортепіанному відіграші відбувається чергування діатонічних проведень та хроматичних пасажів, що ілюструє стрімкість і непередбачуваність втечі. Акценти на перших акордах виконують звукозображальну роль, імітуючи попередні вокальні вигуки *Гей!*. Загальна динамічна хвиля (*accelerando, crescendo*) створює очікування грандіозної розв'язки або нової вибухової теми. Проте композитор руйнує цю інерцію сприйняття. Замість очікуваного вторгнення нового епізоду відбувається раптова зупинка. Модуляційний зсув у тональність *a-moll* обривається після акорду домінанти (D_7), залишаючи звучати тишу (восьма пауза під ферматою). Слухач завмирає разом із героями перед невідомістю.

Восьма строфа (*a a b b*) стає кульмінацією дієвого наративу – сцени втечі. Вона позначається найшвидшим темпом у творі – *Allegro con brio*, що радикально стискає музичний час, надаючи подіям стрімкості. Вступна побудова налаштовує акустичне середовище: пунктирна фраза в басу та перекличка хорових голосів (*Гей, gon*) на динаміці *p* імітують обережний, прихований рух, в якому короткі вигуки та паузи нагадують задихання від бігу.

З початком основної строфи композитор ущільнює фактуру. Просторову організацію акомпанементу він вибудовує на трьох рівнях:

- тонічний органний пункт у контроктаві як фундамент, стабільність;
- зациклена пунктирна фраза в басу (ритм бігу);
- схвильовані «передзвони» у верхньому регістрі створюють атмосферу тривоги.

На цьому тлі повертається «голос» героя (соло тенора), який знову очолює наратив (*Біжком хлопці...*).

Перехід до наступної строфи відбувається без цезури (*attacca*), але з різкою зміною образної сфери. На короткий час ініціативу бере хор *tutti* на *f*. Модуляція

в *C-dur* (тональність, яка вважається найбільш чистою та світлою) акцентує появу ліричного образу – Марічки, а також образу дому, безпеки. Масивні акордові грона та пасажі в басу підкреслюють монументальне ствердження мети: це вже рух не *від* (ворогів), а *до* (коханої). Колективний голос хору тут солідаризується з бажанням героя, що збільшує його емоційну значущість.

Повернення соло тенора на тлі фонового супроводу хору (*гей, гон*) відображає сюжетну ситуацію відокремлення героя. Пинтя відсилає побратимів (*Ви ночуйте біля річки*), залишаючись сам на сам зі своєю метою. Композитор досягає цього музичними засобами, повертаючись до попередньої фактури, але вже з новим гармонічним направленням – переходом від *a-moll* до однойменного *A-dur*, таким чином, змінюючи кут зору.

У фіналі строфи з'являється зупинка руху на акорді *A-dur* із позначкою *fp*, що викликає так званий акустичний обман (т. 161). Різке затихання всього масиву звучання (тенор, хор, партія правої руки фортепіано) оголює нижній звук *a* в басу, що продовжує звучати під ферматою. Смысл цього прийому глибоко символічний. Світлий *A-dur* виявляється оманливим: він перетворюється на гармонічну Домінанту до основної тональності, в якій розгортатимуться подальші трагічні події.

Стрімка висхідна хроматична гама в басу фортепіано злітає та зависає на тоні *a*. Після пауз повертається основна тональність *d-moll*, в якій звучить соло фортепіано. Тут відбувається кардинальна зміна ролей: фортепіано, яке раніше виконувало функцію акомпанементу або ситуативного коментатора, тепер стає повноцінним інструментальним наратором.

В темпі *Adagio* на динаміці *pp* звучить ніжна прониклива мелодія з витонченими форшлагами та у високому регістрі (тт. 165–176). Особливого шарму надає романсова інтонація висхідної сексти. Мелодія проводиться спершу одноголосно, а її друга фраза вже дубльована у терцію – це дуєт двох закоханих. Але переривають їх загрозливі тріольні коливання в темпі *Agitato* в басу. Ними ж і завершується фортепіанний відіграш, після чого звучить тиша (паузи) і окремий звук *a*. Цей сольний епізод виконує ключову роль – заповнення текстового

еліпсису (пропуску подій). Те, про що вербальний текст замовчує (ніч кохання), музика розкриває через засоби емоційної виразності. Паузи наприкінці фортепіанного соло слугують темпоральним переходом до реального часу оповіді, який поновлюється у наступній строфі словами *Ніч минула*.

Хор знову бере наративну ініціативу, починаючи з партії басів (з т. 177). Рівні тривалості з поодиноким пунктирним ритмом, чергування розмірів (2/4 та 3/4), темп *Moderato* надають епізоду характер неспішної розповіді. Музика звучить дещо буденно, слухач досі в невіданні щодо трагічної розв'язки, хоча сам наратор уже володіє цим знанням.

На словах *А навколо скільки крісів як смерічок в ріднім лісі* доєднуються тенори та хор вже звучить повноцінно. Композитор розширює наративний простір: підключення тенорів та ущільнення хорової фактури ілюструє появу натовпу (вояків) та зміну масштабу сцени. Водночас зростає внутрішня напруга через темпоральний конфлікт: рівний рух восьмими в хорі стикається з тріольною пульсацією у партії фортепіано. Ця поліритмія тривожно вібрує і руйнує зовнішній спокій оповіді.

Наростання веде до кульмінації *Впала* (т. 185). В цей момент всі пласти синхронізуються (хор *tutti* та фортепіано) та згортаються у два вигуки чвертями з акцентами. Гармонічна опора на зменшений септакорд зупиняє плин часу.

На словах *зойкнула Марічка* композитор різко звужує кут зору. Використання ефекту *sfp* (різкий акцент із миттєвим затиханням) та прозорість фактури (залишаються лише тенори з фортепіано) імітують раптову тишу або перехоплений подих. Слухач миттєво переносить увагу з загального плану (натовп/ліс) на великий план жертви. Рух партії лівої руки фортепіано назустріч тенорам підсилює напруженість моменту.

Фінальну фразу епізоду *Кров із скроні ніби стрічна...* композитор вирішує засобами імітації живого мовлення. Лише басы одноголосно пошепки промовляють її у пришвидшеному темпі *Piu mosso*. Мелодична лінія при цьому знову окреслює замкнене коло в межах тонічного трихорду (*d-e-f-e-d*). Ця

циклічність, обриси якої було задано у п'ятій строфі *Приїзжайте до Боргині* уособлює замкнений життєвий цикл героїні.

Наступна дворядкова строфа виокремлена в епізод *Andante risoluto*. Тут композитор зміщує фокус оповіді фігуру Григора. Він відмовляється від ліричних чи жалібних інтонацій на користь монументального звучання: квартова інтерваліка, монолітна фактура хорового *tutti* та унісонна підтримка фортепіано в низькому регістрі створюють образ могутньої сили. Це ствердження героїчного архетипу воїна, незважаючи на присутність смерті героя у вербальному тексті.

Наступний фортепіанний відіграш в темпі *Agitato* концентрує напругу. Інструментальна партія тут втілює хаос битви: зустрічний рух регістрів, масивні октавні басы та поліритмічне нашарування розбивають попередню статичність. Акцентована акордова вертикаль на *ff* сприймається як фізична вага подій, що накочуються одна на одну та втілюють метушню та фатальний вир боротьби.

Фінальна строфа (*Беріть мене на топори*) – це перехід до траурного хронотопу. Тут знову звучить соло тенора – голос головного героя у темпі *Moderato molto*. Звертає на себе увагу специфічне розшарування фактури:

- органний пункт в басу на звуці *g* нагадує поховальний дзвін, який відбиває ритм вічності;
- середній план наповнений синкопованими терціями, які заповнюють простір вібруючим, ніби «живим» тлом;
- вокальна партія тенора з двох сторін обростає мелодичними голосами фортепіанної партії, що створює поліфонічне триголосся. Тут знову з'являється наративна солідарність – навколишній світ (фортепіано) ніби резонує з останнім словом героя (соло тенора), огортає його гармонічною підтримкою та не дає залишитись сам на сам із горем.

Завершальні рядки (*Хай панове не збиткують...*) стають моментом граничної відвертості. Вказівка *ad libitum* та перехід на стрімкий речитатив шістнадцятими (що нагадує *parlando*) руйнують жорстку метричну сітку твору. Відмова від акомпанементу робить голос «оголеним»: зникає будь-яка зовнішня підтримка чи декорація, залишаючи героя сам на сам зі слухачем.

Останній вигук *Гей!* (т. 215) руйнує очікування традиційного завершення. Замість класичних інтонаційних зворотів (квартові, квінтові, октавні інтонації) звучить висхідний пасаж по гармонічній гамі (від *V* до *V* ступеня).

В момент зависання на високому *a*, партія фортепіано також проводить цей пасаж одноголосно (т. 216), далі фактура наповнюється акордами гармонічної домінанти та тріольним скандуванням в басах на тому ж *V* ступені *a* (тт. 217–218).

Починається постлюдія в початковому темпі *Andante molto*, яка замикає наратив та створює арку з початком твору. Цей прийом є масштабною *ретроспекцією*: проведення теми басів зі вступу повертає слухача до витоків історії, але трансформує її зміст. Якщо на початку це був героїчний епос, то тепер, після пережитої драми, тема звучить як епітафія.

Змінюється і спосіб вокального висловлювання: вербальний текст зникає, поступаючись місцем вокалізу на закритий склад *м....*. Ця «німота» хору, одночасно уособлює вичерпаність слів перед обличчям смерті і переводить наратив із рівня сюжетного (розповідь про події) на рівень екзистенційний.

Інструментальний шар у цьому розділі будує складну поліфонію. Партія басів фортепіано (октавний рух восьмими) дублює невблаганну ходу часу, тоді як у партії правої руки розгортаються схвильовані тріольні мотиви як болісне серцебиття, що контрастує зі стриманою скорботою вокальної лінії.

Вступ повного складу хору на склад *А...* (відкрита голосна) та уповільнення темпу до *Adagio* позначають перехід до жанрової моделі хоралу, яка апелює до колективної пам'яті. Музичний виклад набуває рис траурної процесії: повнозвучна акордова фактура, синхронний рух голосів та інструменту, гармонічні відхилення в паралельну та субдомінантову тональність (сфера минулого/спокою) – усе це відтворює ритуал колективного прощання.

Тривожне октавне тремоло у низькому регістрі фортепіано є наскрізним фоновим елементом, що не дозволяє ритуалу стати повністю умиротвореним; ця вібрація пробивається крізь молитву та нагадує про страшну реальність.

Наприкінці хорові голоси ритмічно розходяться у комплементарному ритмі, але сходяться в останній гармонічній домініанті на *f*. Цей кульмінаційний акорд звучить як останній крик, який не знаходить очікуваного розв'язання: партія хору завершується порожньою тонікою без квінти та терції. Смисловим завершенням стає партія фортепіано. Саме інструмент переводить гармонію у стійку, повну тоніку. Проте це ствердження має специфічний характер: завдяки фактурному прийому тремоло тонічний акорд звучить не як статична опора, а як вібруюче, тривожне відлуння.

Отже, аналіз «Балади про Опришка» Г. Верети показує, як композитор вибудовує складну багаторівневу наративну систему. Специфікою вербальної балади є поєднання контрастних художніх категорій, що в музичному плані реалізуються через жанрові зміни. Епічна велич (початковий *d-moll*, унісони басів) переплітається з комічно-іронічним планом (танцювальні ритми польки, прості інтонації, які нагадують народні поспівки), ліро-драматичним (романсові інтонації, *ad libitum*) та трагедійним (хорал у коді). Музична мова, трансформуючись від «частушкової» простоти до монументального звучання, втілює багатовимірний образ світу, де героїчне співіснує з буденним.

Музичний час у баладі не є лінійним, він підпорядкований драматургічним завданням. Використання наративних категорій музичних зсувів структурує форму:

- *передбачення*: фортепіанний вступ, що експонує конфлікт ще до початку дії;
- *ретроспекція*: репризне проведення теми в постлюдії, що повертає слухача до витоків, але з новим трагічним досвідом;
- часта зміна темпів та метричних структур розмежовує епізоди, кожен з яких існує у власному темпоральному світі (від статичного часу епосу до кінетичного часу погоні);

Наративна стратегія твору будується на постійній зміні суб'єкта оповіді:

- *соло тенора* репрезентує суб'єктивний план, де герой отримує право на «пряму мову» і самопрезентацію;

- *хор* виступає носієм об'єктивного, колективного знання, коментуючи події з позиції свідка або «голосу народу»;
- взаємодія цих планів (солідарність у сценах втечі або контраст у сценах загибелі) створює «поліфонію», ніби особистість взаємодіє з колективом.

Партія фортепіано виходить далеко за межі акомпанементу, стаючи повноцінним *інструментальним наратором*. Вона заповнює наративні еліпси (пропуски у вербальному тексті), «договорюючи» зміст у сольних епізодах (сцена кохання); створює просторову перспективу (ілюстративність, звукозображальність, фонічне тло); формує наративний підтекст, іноді суперечачи вокальній партії (іронічний акомпанемент у характеристиці героя) або стверджуючи остаточну крапку там, де вокальна лінія залишається відкритою (фінальна тоніка).

Постійна зміна кута зору за допомогою ладо-тональних, гармонічних, темброво-фактурних контрастів, дає можливість «побачити» історію з різних боків: від загального плану сяючого героїчного образу, до крупного – особистої людської трагедії.

Підсумовуючи результати аналізу, можна визначити різновид втілення наративу в «Баладі про Опришка» Г. Верети як **мультисуб'єктну стратегію**. Її специфіка полягає у послідовному делегуванні оповідної функції різним суб'єктам через механізм тембрової персоніфікації. Глобальний голос наратора тут розщеплюється на різні голоси: колективного хорового свідка, об'єктивний інструментальний епос та суб'єктивного персонажа-наратора. Маніпулюючи їхньою взаємодією, зміною кутів зору та часовими зсувами, такий мультисуб'єктний наратор виступає абсолютним режисером слухацької уваги: він то відсторонює аудиторію на епічну дистанцію, то занурює її в епіцентр подій.

Висновки до Розділу 3

Проведений аналіз балад українських композиторів дозволив окреслити специфіку втілення наративу в музиці з вербальною основою.

1. На відміну від статичного «ліричного героя» або «образу автора», наратор у баладі здатний змінювати свою позицію в процесі розгортання твору.

У баладі «Ксеня» Ю. Мейтуса застосовано *стратегію наратора-спостерігача (об'єктивно-всезнаючого)*: оповідач випереджає сюжет, маніпулюючи жанровими топосами, знає більше за героїв і створює іронічну дистанцію між удаваною радістю весілля та реальною трагедією.

У баладі «Розстріляли трьох» Ю. Мейтуса реалізується стратегія *наратора-спостерігача (з динамічним переходом від об'єктивно-всезнаючої до емпатичної)*. Музична емпатія проявляється у тому, що наратор не дає матері «говорити» самостійно в кульмінації, перебираючи її крик на себе. Він інтонує її біль, оскільки сама героїня вже не здатна на висловлювання, після чого знову повертається до позиції відстороненого носія колективної пам'яті (епілог) або до сухого диктора хронік (епізод *Сорок другий*).

2. У масштабних полотнах, таких як «Балада про Опришка» Г. Верети, виникає *наративна мультисуб'єктність*. Завдяки механізму тембрової персоніфікації функція оповідача розподіляється між різними виконавськими силами (на відміну від «чистого» епічного твору, де оповідач зазвичай один), що відсилає до багатовимірності:

- соліст (тенор) репрезентує суб'єктивний погляд героя (внутрішній кут зору), іноді вдаючись до самовідсторонення (іллеїзм);
- хор виступає як колективний наратор («голос історії» або «натовп»), що коментує події з епічної дистанції;
- фортепіано діє як інструментальний наратор, заповнюючи смислові еліпсиси там, де вербальний текст замовкає (сцени кохання, пейзажні замальовки).

3. У «Баладі» з циклу «Мати» Ю. Мейтуса виявлено *стратегію наратора-спостерігача (з переходом у позицію наратора-персонажа)*. Через використання імітації живого мовлення, «бубоніння» наратор входить у простір дії, стаючи невидимим учасником застілля, але в моменти трагічних усвідомлень знову піднімається до рівня об'єктивного свідка.

4. Музичний наратор (партія фортепіано) володіє здатністю керувати психологічним часом сприйняття. Через деконструкцію строфічної форми (у Ю. Мейтуса) або монтажну зміну темпів (у Г. Верети) він прискорює дію в моменти афекту або зупиняє її для рефлексії. Концентрична форма в баладі «Мати» трактується не просто як архітектонічна схема, а як символ «замкненого відзеркалення», що змушує слухача переживати травму по колу.

Отже, категорія наратора є фундаментальною для аналізу баладного жанру з вербальною основою. Саме вона дозволяє пояснити, як музика трансформує поетичний текст, додаючи до нього нові смислові виміри – іронію, емпатію, передчуття та історичну пам'ять.

РОЗДІЛ 4

ІМПЛІЦИТНИЙ НАРАТИВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ БАЛАДИ

4.1. Специфіка втілення наративу в інструментальних жанрах

Перед безпосереднім зверненням до аналізу творів видається необхідним уточнити ключові аспекти методологічної концепції. Якщо у вокальній баладі (див. Розділ 3) наратив функціонує як *експліцитний* (явно виражений через вербальний текст), то в інструментальній музиці він набуває *імпліцитного* (прихованого) характеру. Тут нівелюється «вербальний оповідач», що називає імена, події та місця. Натомість композитор оперує засобами музичної мови, завдяки яким слухач реконструює сюжет на асоціативному рівні.

Специфіка наративу інструментального твору полягає у зміщенні акценту із зовнішньої подієвості на внутрішню. Як зауважує Л. Шаповалова, інструментальна музика набуває нових смислових значень саме тоді, коли «навчилася розмірковувати “про себе” своєю власною мовою (без додаткових позамузичних факторів – тексту, ритуалу, програми)» (Шаповалова, 1999 : 159). У цьому контексті музичний наратив стає інструментом *рефлексії*, яку дослідниця визначає як «феномен психологічного ототожнювання двох планів свідомості – предметного (об’єктивна реальність) та ментального (суб’єктивне)» (там само). Зазначена взаємодія об’єктивного (жанрові топоси, ілюстративність) та суб’єктивного (інтонація) чинників формує сюжет інструментальної балади.

Аналіз інструментальних балад українських композиторів дозволяє виокремити чотири ключові механізми, завдяки яким «чиста» музика набуває здатності оповідати історію:

1. Перший визначальний момент – сама назва твору «Балада». Цей елемент паратексту (за Ж. Женеттом) формує у свідомості слухача так званий «горизонт очікування». Саме слово «балада» активізує механізм жанрової пам’яті: реципієнт налаштовується на сприйняття твору не як абстрактного звукового процесу, а як історії з певним набором архетипів (герой, фатум, боротьба, трагічна розв’язка). Жанровий заголовок стає знаком, що спонукає

інтерпретувати інструментальні події (тематичні контрасти, кульмінації, паузи) як сюжетні перипетії, навіть за умови переважання ліричного елемента над епічним чи драматичним.

2. За відсутності вербальної мови інструментальна балада послуговується мовою музичної семантики. Функцію «слів» тут виконують усталені жанрові та інтонаційні формули, що мають закріплене у культурі значення:

- інтонаційні формули: *lamento* (секундові зітхання) трактуються як страждання або плач; фанфарні ходи – як героїка чи виклик; *passus duriusculus* (хроматичний хід) – як біль чи смерть;
- жанрові моделі: ритмоформули маршу, хоралу, баркароли чи тарантели змальовують «місце дії» або характеризують образи. Приміром, вторгнення ритму *dance macabre* (танець смерті) в ліричний виклад сприймається як поява демонічного антагоніста (що буде продемонстровано на прикладі Балади ор. 42 С. Борткевича). Ця семіотична система дає змогу слухачеві «читати» музику, розпізнаючи в ній сюжетні колізії.

3. В сюжеті інструментального твору персонажами стають музичні теми, тональності, фактурні пласти, навіть жанри; голосом наратора може виступати тема, тембр, інтонація. У фортепіанній баладі, завдяки її фактурній багатоплановості, різні пласти фактури можуть репрезентувати відмінні кути зору. Наприклад, мелодія може втілювати суб'єктивні переживання героя (внутрішній кут зору), тоді як нижній шар фактури змальовує об'єктивну картину природи чи фатуму (зовнішній кут зору). В ансамблевих творах відбувається чітка темброва персоніфікація. Сольний інструмент, наближений за звучанням до людського голосу, виступає у ролі оповідача (суб'єкта), а партія фортепіано створює хронотоп (середовище). Також цікаво простежити за перемиканням кута зору, тобто за зміною від загального до крупного планів, за зміною емоційного освітлення – від плавного переходу до раптового переключення. Навіть при відсутності явних ознак наратора в

інструментальному творі відчувається його стиль викладу подій, погляд на них, що і керує увагою слухача.

4. Ще одним важливим інструментом нарації є трактування музичної форми. В інструментальній баладі форма перестає бути жорсткою схемою (*A–B–A*) і підпорядковується логіці наративного часу. Композитори часто вдаються до «деформації» класичних структур заради розгортання сюжету:

- розломи форми: раптові зупинки, генеральні паузи, введення каденцій «поза часом» (як у Баладі ор. 10 С. Борткевича);
- циклічність: використання форми рондо-сонати як колового руху життя або «вічного повернення» (Балада ор. 42);
- відкриті фінали: відмова від тонічної стійкості в кінці твору як знак незавершеності історії або питання, що зависло у тиші (Балада А. Штогаренка).

Отже, інструментальна балада постає як складний тип наративу, де замість слів сюжет втілюється суто музичними засобами. Композитор керує сприйняттям слухача, координуючи його асоціації, пам'ять та відчуття часу. Розглянемо, як ці принципи реалізуються у фортепіанних та камерно-інструментальних творах українських композиторів.

4.2. Балада ор. 10 С. Борткевича: наратор-персонаж як суб'єкт музичного висловлювання

Тонально-гармонічною основою Балади ор. 10 С. Борткевича обрано *f-moll*, що стає вихідною точкою для розгортання композиційної структури, визначеної як складна тричастинна форма. Цей вибір тональної сфери аж ніяк не видається випадковим, адже у музичній семантичній традиції, закоріненій у романтичному дискурсі, *f-moll* асоціюється з граничними, трагічними або внутрішньо напруженими психологічними станами, часто набуваючи виразного відтінку фатальності та невідворотності. Такий специфічний тональний колорит закладає фундамент для елегійного, скорботного, але водночас емоційно насиченого сюжету.

Метроритмічна організація у розмірі 6/8, яка неодноразово фіксується у жанрових зразках балади, тут набуває статусу своєрідної «жанрової константи», що регулює темпоральний вимір твору. Цей розмір створює бінарну пульсацію у двох семантичних площинах: з одного боку – як дві чверті з внутрішнім поділом на три (що відсилає до характерного «пасторального» ритму і генетично тяжіє до жанрових витоків баркароли), а з іншого – як безперервний тріольний перебіг, інтегрований у дводольну систему. Подібна дуалістичність ритмічного відчуття від самого початку надає музичній структурі багатоплановості та особливої плинної темпоральності. Вже у перших тактах створюється враження просторового руху й відкритого горизонту – ніби природа постає тим відносно об'єктивним тлом, на якому згодом, згідно з законами жанру, розгортатиметься сюжет.

Початковий етап твору акцентує увагу на специфічному ритмічному розшаруванні мелодичної лінії та фонових арпеджіо (аналіз якого детальніше було представлено в Розділі 2.3). Мелодичний рельєф вибудовується на основі ритмічної моделі амфібрахія (восьма із затакту – чверть – восьма), що надає інтонаційному процесу виразної «мовленнєвої» артикуляції: ця формула семантизується як людське зітхання, де так звані «слабкі» долі немовби обрамлюють внутрішній емоційний імпульс. Партія лівої руки натомість спирається на ритмоформулу дактиля (чверть – восьма – чверть), який у цьому контексті сприймається як рівний, об'єктивний метричний крок, позбавлений афекту. У процесі діалектичної взаємодії цих двох пластів виникає прихована драматургічна напруга: на тлі стабільного, «байдужого» фону розгортається мелодія з виразною секундовою інтонацією *lamento*, що семантично зчитується як тихий, але наполегливий біль.

Ритмічна взаємодія додатково посилюється різноспрямованістю мелодичного руху. Арпеджовані висхідні лінії формують відчуття постійного підйому, хвилеподібності – це пряма алюзія на водну стихію, що актуалізує баркарольну жанрову основу як символ плинності буття. Мелодія ж, навпаки рухається переважно низхідним шляхом, окреслюючи спадні інтонації,

нерозривно пов'язані з елегійністю, внутрішнім енергетичним спадом та семантикою скорботи. У цьому знову можна побачити виразну опозицію: нижній шар фактури репрезентує «світ природи», відносно об'єктивний і майже незворушний у своїй вічності, тоді як мелодія звучить як голос ліричного героя, сповнений внутрішньої тендітності та емоційної ранимості перед лицем фатуму.

Обидва шари – і мелодія, і арпеджіо – наділені ефектом «дихання»: наявність коротких пауз створює природні цезури, додаючи висловлюванню живої людської інтонації. Попри ці мікровідступи, загальний рух лишається неперервним: він тримається на рівній пульсації четвертей і восьмих, що поступово формує відчуття м'якої, але впевненої «хореїчної» ходи. Додатковий драматургічний ефект виникає у моменти «збігу наголосів». На сильну долю такту, де синхронізуються кульмінаційні точки мелодії та фонових арпеджіо, утворюється мелодичний дисонанс – класичне затримання, що знаходить своє розв'язання лише на слабкій долі. У свідомості реципієнта складається стійке враження, ніби дія постійно призупиняється на півкроці, затримується, шукаючи можливість вивільнитися з внутрішнього «вузла» напруги.

Перша частина – яка виконує функцію фактичної експозиції головного образу – структурно складається з трьох періодів. Уже сама ця тричастинність сприймається як свідомий відхід від класичних норм: замість звичної симетрії спостерігається романтична схильність до асиметрії, що резонує з імпровізаційністю та фольклорними витоками жанру балади.

Перший період структурно вибудовується у формі двох неквадратних речень (співвідношення 5 + 3 такти), що вже саме по собі маркує відхід від нормативної симетрії. Мелодичний рух, що витікає з *III* ступеня (as^2), окреслює низхідну траєкторію діапазоном гами *f-moll* (тт. 3–5). У момент досягнення тонічної опори відбувається фактурне ущільнення: виникає верхнє дублювання у сексту, яке згодом розшаровується у повноцінне двоголосся. Хроматичний підголосок у нижньому пласті підтримує приховану напругу, яка, втім, раптово нівелюється шляхом розв'язання у унісонний звук as^1 . Таким чином, мелодичний контур замикається на *III* ступені тональності, утворюючи своєрідне інтонаційне

коло, що є іманентною ознакою ностальгічного, елегійного характеру головного образу. Дана фігура «кола», окрім цього, набуває статусу символу: це втілення руху «туди й назад», алюзія на межову екзистенційну ситуацію, що розгортається у лімінальному¹³ просторі між світом видимим і невидимим.

Характерно, що гармонічна фігурація у межах цього періоду базується на моделі класичного наростання ($t - VI - s - D7 - t$) на стійкому тонічному органному пункті. Така гармонічна послідовність, з одного боку, створює відчуття стабільності й традиційності, а з іншого – моделює образ «закритості» й «стисненості» у межах гармонічного циклу. У поєднанні з хвильовою баркарольною пульсацією, нижній шар фактури трансформується з фонового елемента у цілісний світ, у межах якого й розгортаються емоційні рухи протагоніста.

В аналізованому фрагменті особливо рельєфно проявляється зіставлення зовнішнього світу та внутрішнього переживання. Партія лівої руки репрезентує історію із *зовнішнім кутом зору*: вона конструює стабільний, об'єктивний хронотоп, майже пасторальний за своєю сутністю. Висхідні хвилі, врівноважена метричність, відчуття безперервного «дихання» природи – увесь цей комплекс звучить так ніби умовна «камера» наратора відсторонено фіксує загальний пейзаж. Мелодія ж репрезентує діаметрально протилежну площину. В її інтонаціях *lamento*, спадних лініях і тихих риторичних «зітханнях» виразно ідентифікується *внутрішній кут зору*: крізь призму цієї лінії реципієнт сприймає дійсність очима ліричного героя, відчуваючи його емоційну крихкість, екзистенційний сум і внутрішній біль. Як наслідок обидва плани – зовнішній (об'єктивний) і внутрішній (суб'єктивний) – співіснують у єдності, не нівелюючи один одного. Навпаки, вони діалектично переплітаються, створюючи складний подвійний ракурс оповіді, де природа й людська душа звучать одночасно, але кожна – зі своєї перспективи.

Лаконічне друге речення (тт. 11–16) органічно проростає з попереднього тематичного матеріалу, функціонуючи як своєрідне «відлуння» первинної

¹³ Лімінальний простір (від лат. *limen* – поріг) – зона переходу та невизначеності, граничний стан перебування між двома світами (реальним та міфологічним), що є ключовою ознакою хронотопу балади.

інтонації. Типове для експозиційного етапу гармонічне мислення та тонічний органний пункт тут урізноманітнюються шляхом відхилення у сферу паралельного мажору, де зупинка на тоніці *As-dur* сприймається як певна світла, «відкрита перспектива». Модуляційний зсув у мажор змінює не лише колористику, а й сам вектор руху. Якщо раніше мелодична лінія демонструвала фатальне тяжіння вниз, то тепер вона здійснює спробу висхідного розгортання – хвилеподібно, з дрібними спадами, але все ж з чіткою інтенцією піднятися. Це безпосередньо корелює зі зміною кута зору: музична структура на мить дистанціюється від внутрішнього, майже інтимно-камерного суму героя й спрямовується назовні.

Другий період відрізняється несподіваним вторгненням гармонії домінантного септакорду (D_7) із характерною секстою в мелодичній лінії, яка виникає із затакту (т. 10). Такий різкий драматичний акцент миттєво переносить слухове сприйняття в інший темпоральний регістр: це звучить як момент раптового спогаду, який повернувся з більшою силою. Темпоральність у цій ділянці музичного викладу відчутно роздвоюється: тиха динаміка (p) нагадує про первинний, статичний стан експозиції, тоді як гармонійні та мелодичні новації вводять відчуття нового, напруженого «теперішнього», яке ще не втратило свого генетичного зв'язку з минулим. Репризність перших лаконічних фраз створює ілюзію циклічності, проте відхилення у субдомінантову сферу, підкріплене секстовим подвоєнням мелодії та хроматичними ходами у нижньому голосі, суттєво збагачує образ, посилюючи його елегійне звучання. При цьому тотальний низхідний рух, який домінував раніше, раптово переривається «романсовими» інтонаціями висхідних секст ($f-des$ у $b-moll$, $c-as$ у $f-moll$), які функціонують як проблиски іншої, більш відкритої перспективи.

Ці два періоди формують завершену експозицію ліричного героя: фактично, це два взаємодоповнюючі сегменти наративу, які висвітлюють різні, але взаємозалежні грані одного й того ж образу. На їхньому тлі третій період (тт. 19–26) сприймається як автономний, компактніший за обсягом, але більш виразний. Дроблення хвиль фігурації на шістнадцяті породжує відчуття

підвищеної внутрішньої напруги, своєрідної «пульсації» фактури. Триразове повторення початкової інтонації діє як наративний рефрен: кожне його проведення пропонує нову міру напруження, що поступово посилюється синкопуванням та динамічним зростанням. Подальший низхідний рух ($as-g-f$, $g-f-es$) постійно переривається стрибками на септиму. Як наслідок, лінія не розгортається плавно, а ніби «спотикається», формуючи чіткі мікропаузи у внутрішньому монологі героя. Гармонічна послідовність ($t - t_2 - S^6_5 - II^4_3 - t^4_3$) додає епізоду характерного «романтичного» забарвлення: тональна стабільність тут не утримується довго і постійно переходить у стан нестійкості та динамічного дисбалансу.

Друге речення періоду завершується у субдомінантовій зоні та поступово згасає у паралельному мажорі ($As-dur$), що створює ефект м'якого відходу, майже непомітного розчинення образу. Висхідний хроматичний підголосок у каденційній побудові ($f-fis-g-as$) заслуговує на окрему увагу: він позначає спрямованість уперед і підсилює відчуття вектора поступу протагоніста (тт. 25–26).

Усі зазначені музичні деталі формують складну взаємодію двох семантичних планів: баркарольний характер фігурацій виступає як маркер «зовнішнього» рівня – умовно об'єктивного, пейзажного середовища, тоді як елегантна мелодика репрезентує «внутрішній» рівень, пов'язаний із суб'єктивним висловлюванням. Окрім цього простежується і зміна емоційного освітлення: від м'якого плавного переходу з мінору в паралельний мажор до раптового повернення.

Водночас у першій частині рельєфно простежується й певна структурна «троїстість», питомо притаманна баладній моделі: три періоди замість традиційної квадратності; тріольна пульсація, що створює ефект розширеної темпоральності; неквадратність фраз, а також локальні хроматичні вставки, які перманентно дестабілізують тональну рівновагу. Поєднання регулярних та нерегулярних елементів, зовнішнього та внутрішнього планів формує цілісний образ експозиції, який визначає подальший розвиток твору.

Другий розділ розпочинається різким контрастом у хронотопі: спокійне *Andante cantabile* змінюється енергійнішим *Un poco più mosso*, а світлий *As-dur* (паралельний до основної *f-moll*) раптово модулює у напружений *c-moll*. Такий терцієвий зсув, типовий для романтичної гармонії, функціонує як ще один маркер багат шаровості баладної структури. Тут відбувається зміна кута зору: якщо перший розділ формувався у відносно статичному «ліричному минулому», у м'яких спогадах, то тут відкривається нова подієва площина, що діє як переломний момент сюжету, як перехід в активне «теперішнє», або минуле, що досі емоційно не відпустило.

Фактура та характер руху також зазнають суттєвих трансформацій. Низхідний елегійний рух, який виражав стан споглядання, перетворюється на висхідний, більш напружений мотив, ущільнений акордовими вертикалями.

Початкова інтонація – висхідна кварта від $V(t^6_5)$ до $I(t^5_3)$ ступеня – звучить майже як імперативний сигнал до дії (т. 27; 29); однак подальший рух до II ступеня (через зм. VII_7) одразу ж гальмується поверненням до підвищеного VII (т. 28; 30). Інтонація *lamento* (*c-h*) у цій ділянці не зникає цілком: вона діє приховано, зберігаючи семантичний зв'язок із попереднім станом. Таким чином, у другому розділі не з'являється новий «персонаж» чи антагоніст; натомість формується нова фаза розвитку протагоніста – перехід від рефлексії та споглядання до активної участі у події.

Нижній шар фактури теж зазнає певних трансформацій: хвилеподібна фігурація, закладена від початку балади, тепер розростається у масивні, хроматично насичені хвилі, що охоплюють ширший регістровий діапазон (від малої до великої октави) і розгортаються протягом двох тактів замість одного. Це важлива деталь: подія розвивається не в новому, «чужому» просторі, а в межах тієї самої художньої реальності, але з вищим ступенем напруги. Характерні деталі – залігована шістнадцята-синкопа між долями та динамічний розвиток від *p* до *mf* – створюють відчуття хвилювання, «живого дихання» простору.

Двотактова фраза, двічі проведена без фактурних чи гармонічних модифікацій, функціонує як своєрідний наративний рефрен, який окреслює стійкість перед початком масштабнішого драматургічного розгортання. За цим структурним елементом розгортається низхідна секвенція, ядро якої знову акцентує висхідний квартовий хід, проте одразу ж обрамлюється низхідним хроматичним трихордом та повторним рухом угору. У цьому проявляється квінтесенція баладної амбівалентності: зіставлення пориву та відкату, дії та рефлексії. Хвильові фігурації, які первісно слугували лише просторовим тлом, тепер трансформуються в активного учасника процесу: завдяки гармонічному прискоренню (зміна гармонічної функції кожні півтакту) вони створюють відчуття згущеного часу, темпорального прискорення, немовби наратив переходить у режим форсованого розгортання.

Перші три ланки цієї секвенції (тт. 31–33) вибудовуються у вигляді хроматичної модуляції. У вихідному *c-moll* гармонічна послідовність $t - VI^6_4 - зб.^6_4 - D_6$ трансформується у напружену ланку $II^6_5 - VII^4_3 - T_6$, послідовно проводячись у *F-dur* та *Es-dur*. У цій модуляційній динаміці знову активізується пасторальний мотив – мажорний тональний поворот через мелодичну субдомінанту, що семантично символізує проблеск світлої перспективи на тлі домінуючої хроматичної тіні. Хроматичний бас при цьому перманентно зберігає приховану напругу, утримуючи реципієнта у полі динамічного очікування. Подальший раптовий секундовий зсув переносить музичну дію до ще двох ланок у *D-dur* і *C-dur*, після чого характер хроматичного басу зазнає якісної зміни: від півтонового до тонового поступу, що переводить секвенцію у *b-moll*. Так секвенція артикулює своєрідний цілотоновий звукоряд (*F-dur – Es-dur – D-dur – C-dur – b-moll*), де між *Es-dur* та *D-dur* виникає півтоновий «злам».

Ця безперервна секвенція, не маючи структурної цезури, органічно інтегрується у новий період *appassionato*, що складається з двох речень із чітко низхідною спрямованістю (тт. 37–40). Тут проступає інтонаційний зв'язок з початковою ліричною темою, створюючи відчуття циклічності і повернення. В мелодичній лінії відбувається чергування секундових і терцієвих кроків, які

здійснюють синтез ключових вузлів балади: пасторальності (через терцієві співзвуччя та просторові відчуття) та *lamento* (через секундові «зітхання»). Дві фрази проводяться у висхідному півтоновому співвідношенні, що створює відчуття напруженого, драматично загостреного руху.

Наступний розділ розпочинається після структурної паузи, що знаменує подальше прискорення темпу (*Più Allegro*). Розвиток набуває бурхливого, майже хаотичного характеру: чітка артикуляція фраз нівелюється, а весь розділ постає як єдина гігантська хвиля, яка здійснює підйом від низького регістру (велика та мала октава) і динаміки *p* до високого регістру (друга й частково третя октава) та динаміки *f*, після чого різко спадає вниз. Масштабні висхідні хвилі формуються з коротших мотивів, які сходяться у вузлові мелодичні точки. Їхня інтонаційна природа є біполярною: з одного боку – «гостра» висхідна секунда, з іншого – низхідний жест-зітхання, що символізує боротьбу двох протилежних імпульсів.

На кульмінаційному піку загальний рух змінюється на низхідний: з'являється секвенція (тт. 45–46), в якій малосекундовий мотив *lamento* висувається на перший план. Вона підтримується хроматичним рухом у басу й повторюється октавою нижче, після чого переходить у хаотичне «кипіння» в низькому регістрі з динамічним спадом. Весь цей процес відбувається в тональності *C-dur* із численними хроматичними вкрапленнями та півтоновими «сповзаннями». Ця тональність є однойменною щодо тонального центру початкової другої частини і водночас функціонує як гармонічна домінанта основної *f-moll*, що створює потужний структурний зв'язок і підготовлює до репризи.

Особливої уваги в цьому розділі заслуговує метроритмічна організація. Висхідний рух строго спирається на чітку однотактову структуру з тріольним поділом. Однак у кульмінаційній секвенції цей ритмічний каркас починає руйнуватись: ланки, займаючи чотири шістнадцяті, руйнують метричну регулярність розміру 6/8. Завершальне «кипіння» у низькому регістрі взагалі переходить у хаотичні двозвукові інтонації, що виходять за межі тактової сітки (тт. 49–50).

Далі відбувається точний повтор усього розділу, транспонований на кварту вище – в основну тональність *f-moll*. Цей повтор набуває особливого наративного навантаження. З одного боку, він виконує функцію *ретроспекції*, повертаючи слухача до вже почутого матеріалу в новому тональному «освітленні» (зміна кута зору). З іншого, перебування в основній тональності надає йому виміру *передчуття*, оскільки воно водночас передбачає подальший розвиток і готує фінальну розв'язку. У цьому епізоді співіснують дві форми часових зсувів (передбачення та ретроспекція), створюючи багат шарову часову організацію. Тут особливо виразно виявляється ефект подвійного кута зору: з одного боку панорамна об'єктивність «стихії» (бурхливі хвилі, хаотичні рухи, ламання метрики), з іншого – суб'єктивна перспектива героя, що проступає через інтонацію *lamento*.

Повтор матеріалу супроводжується й ефектом *паралепсису*: деякі деталі (зокрема, згадане «кипіння» у низькому регістрі) вилучаються, натомість увага зміщується на нові драматургічні акценти. У підсумку секвенція завершується у *F-dur*, однойменній до субдомінантової сфери, а замість хаотичного низькорегістрового завершення відбувається перехід у наступний розділ через уповільнення (*rit.*) та прохідну гармонію *D – D₂*. Таким чином, модуляція у тональність субдомінанти закріплює подвійний характер епізоду: «повторне переповідання» й водночас відкриття нової перспективи наративного розгортання.

Саме у цьому контексті особливого значення набуває тональний план. *F-dur* традиційно несе пасторальне забарвлення, асоціюючись із природною, «наївною» сферою образності. Модуляція у субдомінантову сферу, як і використання плагальних зворотів, поглиблює пасторальні конотації, наближаючи звучання до архаїчних, фольклорних інтонаційних моделей. Таким чином, тональність та її відхилення підкреслюють образно-символічний рівень твору та виконують функцію просторового орієнтира: пасторальна семантика розгортається як своєрідний «ландшафт», у межах якого здійснюється музична нарація. Це дозволяє трактувати повтори не лише як часові зсуви, але й як засоби

просторової конкретизації музичної події, що посилює ілюстративність, зокрема у зображенні хвиль, коливальних рухів чи природних процесів.

Після короткого *rit.* розпочинається третій розділ середньої частини у попередньому темпі (*a tempo*). Його відкриває світла, лірична мелодія у верхньому голосі: вона виростає зі слабкої долі синкопованим входом і розгортається у низхідних м'яких кроках та висхідних хроматичних «повзаннях». Цей світлий характер теми виступає у контрасті з гнітючими хвилями фігурацій, побудованих на зменшених тризвуках, які лише ненадовго змінюються на мажорне забарвлення *Ges-dur*. Усе це накладається на сталий органний пункт *des*, що надає звучанню особливої статичності й водночас внутрішньої контрастної напруги.

Мелодія з'являється тричі, що є прямим відсиланням до принципу «фольклорної троїстості». При другому проведенні вона подвоюється в октаву вище; при третьому ж раптово переривається, а її залишок трансформується у секвенційну формулу. Ланки секвенції на *crescendo* піднімаються щораз вище – від *f* через *ges*, *as*, *ces* – і досягають кульмінаційної вершини на *des*.

Кульмінація, позначена *con esaltazione*, перетворюється на широку низхідну хвилю з синкопованими затриманнями, яка знову підіймається до ще вищої точки через акцентовані синкоповані октави. У цьому епізоді з'являється Неаполітанська гармонія (акорд пониженого II ступеня), яка функціонує на домінантовому басу – у третій і частково четвертій октаві, що являє собою найвищий регістровий та динамічний пік усього твору (*sfff*).

Напруження енергії в цій кульмінації досягає такого інтенсивного рівня, що музична течія «згортає» час: виникає відчуття позачасовості, закріплене каденційним акцентом *ff con brio*. Подвійні низхідні переливи кварт, квінт і секст створюють ефект мерехтіння чи дзвонових перегуків. У цей момент музичний час ніби іманентно зупиняється, а сам наратор імпліцитно виявляє свою присутність. Далі каденція поступово згасає, уповільнюючись (*dimin. e molto rall.*), і раптово обривається. Шістнадцята пауза під ферматою зависає у хронотопі.

У цьому епізоді наративна логіка розгортання набуває особливої виразності. Лірична мелодія, що має елементи світлого забарвлення, постає як «внутрішній голос», який прагне здійснити прорив крізь гнітючий гармонічний фон зменшених тризвуків. Її репетитивність (триразове проведення) формує відчуття обрядової циклічності, проте поступова трансформація у секвенційний рух викликає драматичне зростання напруги. Кульмінація на неаполітанському акорді (*Ges-dur*) стає точкою максимальної концентрації енергії, де «час» оповіді стискається: замість поступового розгортання виникає миттєвий, позачасовий спалах.

Тональна організація епізоду підкреслює його характер: неаполітанська гармонія (*Ges-dur*) виступає як «острів світла і спокою», контрастуючи з темними хвилями зменшених тризвуків та органним пунктом *des*. Цей акорд, що досягає найвищого регістрового і динамічного піку (*sfff*), підсилює драматичне зіткнення, виконуючи подвійне завдання: образно-символічне (світло проти тіні) і просторове, виступаючи ландшафтом для музичної нарації.

Особливе значення має каденційний епізод із «дзвоновими» інтонаціями, який сенсі виконує функцію метакоментаря. Тут зникає межа між подієвим часом (музичний рух як *історія*) та наративним (той, хто *розповідає*). У момент мерехтливих перегуків наратор як такий виявляє свою присутність, проте не говорить відкрито (відчутній речитатив). Завершальний обрив із паузою під ферматою підсилює ефект «зависання часу», стверджуючи ідею невизначеності й переходу. Незважаючи на всю умовність сюжету в інструментальному творі, в цьому моменті ми відчуваємо перехід від «показу» подій або розповіді про них до позачасової рефлексії.

Реприза (*Tempo I*) відтворює початковий матеріал цілком (три періоди), проте вже у трансформованому вигляді. На передній план висувається дует, позначений авторською ремаркою *espressivo, marcando le due voci (quasi duetto)*. Основний мелодичний матеріал переноситься у низький регістр (від першої до малої октави), тоді як у верхньому, де вона звучала первісно, залишаються лише її «відблиски» – запізнілі втори, що з'являються в зникають. Цей просторово й

часово розведений дует викликає асоціацію з віддаленим і недосяжним спогадом, «відлунням минулого». Це є прикладом істинної *ремінісценції*: повернення до вже відомої теми, проте у формі спогаду, а не прямої дії. У третьому періоді дует поступово зникає: підголосок розчиняється, і мелодія повертається у свою первісну реєстрову сферу.

Проте драматургія продовжує свій рух: після м'якого відхилення у паралельний мажор відбувається повернення в основну тональність. Тут перша низхідна фраза із затакту набуває особливої трагічної інтонації – у сповільненому темпі, тихо й приречено. Почергові зіставлення тоніки із септакордом *II* ступеня з пониженою квінтою (*ces*) підкреслюють атмосферу драматичного розламу.

Ключовим моментом стає останній низхідний хід (*g – f – es – des*) (тт. 126–127), який ритмічно розтягується й втрачає імпульс поступального руху. Це не кульмінація, а, навпаки, – згортання енергії, поступове вичерпання життєвої сили. Інтонаційно цей хід утворює цілотноновий тетрахорд (ігноруючи початкову малу секунду), що традиційно асоціюється з «надзвичайним», ірреальним, потойбічним виміром. На цьому тлі відбувається важливе фактурне перетворення: акорди, що раніше локалізувались у басовій основі, переходять у верхній реєстр, тоді як бас бере на себе рухому лінію. Цей цілотноновий звукоряд функціонує як своєрідний паралепсис: він не розгортає подальшої дії, а лише натякає на інший вимір, що не входить у власне наративне поле, проте постає як загроза, відчутна в драматургії твору. Хвилеподібний рух зникає, поступаючись цим статичним акордам.

Подальше уповільнення (*Meno mosso*) відкриває простір для ретроспективного повернення інтонацій із початку другої частини: висхідної кварта, низхідної секунди та висхідної терції. Фраза звучить двічі, імітуючи спробу «пригадування». Всередині вона розгортається динамічно: від поступового наростання (від *p* та *pp* до *sfp*) до зворотного затухання. Відчуття внутрішнього руху тут парадоксально поєднується із зовнішньою статикою застиглої акордової фактури.

Цей епізод також тлумачиться як *ретроспекція* однак його характер різуче відмінний від «ліричного дуету» попередньої репризи. Якщо там з'являється образ ніжного спогаду, то тепер повертається інтонація-антагоніст, що несе відбиток напруження та дії. Таким чином, повернення цих інтонацій у *Meno mosso* не створює нового тематичного антагоніста, а скоріш актуалізує нову фазу розвитку головного героя – своєрідне «відлуння» його активної дії, пережите у форматі внутрішнього досвіду. Це роздвоєння простору оповіді створює нашарування часових планів і підкреслює багатоплановість наративу.

Фінал позначений трьома акордами у темпі *Lento*, які утворюють символічну «крапку оповіді»: м'який *VI₆*, раптовий спалах одностерцієвого *E-dur* і, нарешті, тихе, приречене *f-moll*. Кожен з акордів звучить у все меншій динаміці (*p* – *pp* – *ppp*), але водночас із розширенням регістрового діапазону – від триоктавного звучання до крайньої тоніки, розгорнутої від найнижчого до найвищого регістру. Так кода поєднує в собі згасання та регістрове розширення, фінал і відчуття безмежності.

Темпоритмічна організація чітко корелює з наративною логікою твору. Початок в *Andante cantabile* відповідає експозиції «розповіді», середня частина (*Un poco più mosso*, далі *Piu allegro* із внутрішнім сповільненням) – розвитку з наростанням драматичної напруги. Каденція поза темпоритмом виступає «позачасовим» вузлом оповіді. Реприза, навпаки, розгортається у напрямку постійного уповільнення: *Tempo I* – *Meno mosso* – *Lento*. Характерні паузи між частинами чітко розмежовують окремі події, відіграючи роль розділів у наративній структурі. Так, реприза і кода не лише підсумовують музичний матеріал, а й формують завершальну фазу музичної нарації: спогад, повернення, згасання. Тут особливо виразно виявляється семантика часу: рух від події до пам'яті, від дії до рефлексії, від життя до тиші.

Незважаючи на те, що творчість С. Борткевича в цілому визначають як романтичну, і дана балада органічно тяжіє до яскраво вираженої ліричної сфери, проте ключове значення тут має сам авторський заголовок – «Балада». Визначаючи жанр твору саме так, композитор свідомо наголошує на процесі

розгортання розповіді. Наявність же розповіді неминуче передбачає присутність того, хто розповідає, – наратора. Програмна назва дає всі підстави розглядати твір крізь призму баладних закономірностей, де наративність становить фундаментальну жанрову специфіку.

Відповідно, музичний сюжет розгортається хвилеподібно, із поєднанням ліричного «минулого» та драматичного «подієвого часу». Загальний ностальгічний характер твору та відносна малоконтрастність середньої частини відіграють тут ключову концептуальну роль: хоча середина і привносить драматичне загострення, вона невідступно зберігає інтонації головної теми. Це означає, що ліричний герой жодної миті не зникає з поля зору, а оповідь не перемикається на об'єктивний показ зовнішніх подій.

Саме ця підкреслена суб'єктивність, глибоко особистісний тон та емоційна залученість не дозволяють кваліфікувати дану оповідь як позицію *наратора-спостерігача* (відсторонену розповідь зовнішнього свідка). Водночас, у музичному тексті відсутні прямі автобіографічні маркери (монограми, самоцитати), що позбавляє нас наукових підстав ототожнювати голос оповідача безпосередньо з емпіричним автором (С. Борткевичем) і стверджувати про наявність чистого *автобіографічного наратора*.

З огляду на це, застосований в баладі різновид втілення наративу відповідає стратегії *імпліцитного наратора-персонажа*. Оповідач тут виступає як іманентний ліричний герой, що розгортає оповідь про себе і переживає внутрішній конфлікт. Відсутність автобіографічних посилань чітко розмежовує його з біографічним автором, залишаючи всю рефлексію виключно в межах художнього тексту.

У творі проступають *ретроспекції*, *ремінісценції* та *випередження*, що надають часовій організації багатоплановості й відчуття глибоких внутрішніх смислових нашарувань. Особливе значення має каденція, де вперше максимально виразно і відкрито проявляється голос наратора: вона знімає сюжетне напруження й водночас інтерпретує пережиту подію з певної часової та емоційної дистанції. У результаті твір вибудовується як складна взаємодія кутів

зору, у якій нерозривно переплітаються відносно об'єктивна просторово-пейзажна перспектива (баркарольне тло), суб'єктивний внутрішній досвід героя (*lamento*) та підсумкова нараторська емоція.

4.3. Наративний архетип «Герой проти фатуму» в музичній драматургії Балади ор. 42 С. Борткевича

Якщо у ранній Баладі (ор. 10, *fis-moll*) С. Борткевича переважала глибоко лірична сюжетна лінія, то зріла Балада (ор. 42, *cis-moll*) демонструє кардинальну зміну наративної стратегії. У цьому творі композитор відмовляється від суб'єктивного споглядання на користь розгортання «справжнього» баладного сюжету. Перед нами розгортається гостродраматичний, дієвий наратив, що базується на класичному для цього жанру екзистенційному конфлікті: зіткненні героя-протагоніста з невідворотною, сліпою силою фатуму (антагоністичною сферою).

Твір реалізує архетипічну баладну схему, використовуючи для своєї реалізації своєрідну складну тричастинну форму з елементами рондо та сонати. Особливістю даної структури є домінування конфлікту між головною партією / рефреном (*A*) та центральним епізодом (*C*), через що побічна партія (*B*) залишається епізодичною та не повертається у фіналі.

Схема 5. Форма Балади ор. 42 С. Борткевича

I. Експозиційний розділ (рондо-сонатна експозиція)

- ГП (*A*) (20 т.) – головна партія / рефрен.
- ПП (*B*) (19 т.) – побічна партія / епізод перший.
- Зв'язка-перехід (4 т.)
- ГП (*A*) (18 т. + 10 т. секвенції) – головна партія / рефрен.
- *A*₁ (8 т.) – видозмінений рефрен, додаткове проведення-замикання.

II. Центральний розділ (другий епізод)

- Епізод (*C*) (32 т.) – тема-антагоніст. Вносить якісно новий конфлікт.
- ГП (*A*₁) (6 т. + 16 т. секвенції) – ілюзорний рефрен, що підкреслює рондальну природу форми.

- Епізод (C_I) (35 т.) – розвиток теми-антагоніста, що готує момент синтезу.

III. Репризний розділ (Синтезуюча реприза)

- Синтез ($A + C$) (22 т.) – реприза, побудована на взаємопроникненні головної партії та центрального епізоду. Відсутність побічної партії (B) пояснюється її драматургічним поглинанням більш активним образом-антагоністом (C).
- Кода (9 т.) – результат синтезу, фінальний смисловий підсумок.

Тональність твору – *cis-moll*. Композиція відкривається викладом головної теми (ГП (A)) в основній тональності. Тема характеризується квадратною побудовою (8 тактів), де перше речення охоплює 4 такти і вибудоване за схемою двох повторних фраз (2+2). Мелодична лінія виростає з висхідного руху по звуках акорду t^6_4 з прохідним тоном d (II ступінь). Вже у другому такті цей висхідний рух на мить ніби зупиняється на V ступені й тричі скандується, проте водночас виникає хроматичний підголосок, який продовжує напруження ходом *ais – h – his* (т. 2). Саме ця двоголосна фраза, де перетинаються зусилля основного голосу та енергія підголоска, стає провідною інтонаційною клітиною всього твору. При цьому хроматичний рух не доходить до кінцевої мети – тоніки, що створює відчуття недовомовленості й водночас генерує імпульс до другого проведення фрази, яке тепер здійснюється з точним повтором.

Гармонічна мова на цьому етапі залишається відносно класичною. У першому такті розгортається тріольний хвилеподібний рух по звуках акорду t^5_3 , тоді як у другому з'являються обриси D_7 (особливо акцентована септима) на тлі тонічного органного пункту. Таким чином, перша фраза теми характеризується як відносно стійка: тут домінує тонічна гармонія, чітко відчутний метричний поділ у вигляді четвертних тривалостей, проте водночас закладено виразне прагнення до мети. Це прагнення посилюється завдяки безперервному висхідному рухові, тріольних фігурацій та дворазовому проведенню однієї й тієї ж інтонаційної фрази. Однак на цьому шляху щоразу з'являються перешкоди: прохідний II ступінь серед тонічних звуків, хроматичний дисонуючий рух у

підголоску та звучання домінантової септими на фоні тонічного органного пункту.

Особливо значущим є статус *V* ступеня: саме з нього починається тема, і до нього ж вона безперервно прагне, стверджуючи його як смисловий центр. Це образ головного героя – рішучого, наполегливого й цілеспрямованого. Його риси підкреслює сама форма викладу: «чесність» і «правильність» втілені у квадратній побудові, прозорій гармонії та повторності фраз.

Додаткової ваги набуває початок теми у малій октаві – такий регістровий вибір підкреслює чоловічий, або, точніше «молодо-парубочий» характер образу. Він ще не сповнений величі та абсолютної могутності, але вже вирізняється прямою, сміливістю й активним рухом уперед. У цьому виявляється баладний архетип героя – молодого, але сильного духом персонажа, який постає на початку оповіді. Його енергія та рішучість спрямовані на подолання екзистенційних перешкод, і вже перші інтонаційні жести вказують на майбутню драматургічну напругу, що є наскрізною рисою баладного жанру.

Саме портрет героя стає точкою відліку сюжету: його мотиви, дії та внутрішні поривання визначають розвиток подій. Водночас фонові фігурації, що відзначаються хвилеподібним тріольним рухом, окреслюють простір, у якому герой діє – природу, середовище, «місце дії». Цей рух створює контраст із мелодією, яка уособлює голос персонажа: так виникає поліритмія як протиставлення особистості й зовнішнього світу, перших зародків конфлікту. Таким чином, вже у початкових тактах Балади закладається характерна для жанру драматургія: герой у своїй прямоті та рішучості стикається з хвилями природи, долі, часу, які можуть стати або підтримкою, або непереборною перешкодою. При цьому загальний мінорний лад створює певне емоційне освітлення, «портрет» головного героя змальований з особистим відношенням, жалем та співчуттям оповідача за майбутню трагічну розв'язку.

Нарешті, перше речення теми досягає певної мети, а саме – розв'язання у тоніку ($D_7 - t$), з якої починається друге речення (т. 9). Воно (тт. 9–16) за побудовою схоже на перше – це також дві повторні фрази. Однак тепер

наполегливий висхідний рух змінюється на нерішучий: короткі підйоми восьмих до тоніки щоразу компенсовані зворотним рухом вниз. У музичному образі з'являється новий штрих – герой вагається, сумнівається, його прямолінійна рішучість поступається місцем внутрішньому коливанню.

У структурі мелодичної лінії утворюється приховане двоголосся, нижній вектор якого рухається по низхідному хроматичному звукоряду ($h - ais - a - gis$), що знову демонструє тяжіння до V ступеня (тт. 5–6; 7–8; 13–14; 15–16) як поява прихованих тривожних передчуттів. На його тлі з'являється й експліцитно виписаний підголосок, ритмічно обернений до теми: спершу рівні четвертні по звуках тонічної терції, а згодом – ажурна хвиля по звуках висхідного мелодичного мінору ($VI\# - VII\#$) з домінантовим затриманням (секста – квінта) (тт. 5–6; 7–8; 13–14; 15–16).

При цьому гармонія фігурацій залишається ідентичною до гармонії першого речення. Ця сталість фону підкреслює контраст між зовнішнім середовищем (яке є незмінним, майже байдужим) та внутрішнім світом героя (який вже зазнає сумнівів і хитань). Саме така опозиція є одним із ключових баладних прийомів, що вибудовує подальший драматургічний конфлікт.

Після первісного викладу тема з'являється вдруге, але тепер її повторне проведення починається з повного розв'язання $D_7 - t$, що постає як досягнення локальної мети. Важливим є й регістровий зсув: тема переходить із малої у першу октаву та підсилюється октавним подвоєнням, завдяки чому її образ набуває ще більшої цілеспрямованості, енергії й сили: герой виростає з юнацької поривчастості у більш стійку, окреслену позицію.

В партії лівої руки ж відбувається свій «паралельний сюжет»: на себе звертає увагу прихований хроматичний підголосок басу, що майже дослівно повторює прихований рух із другого речення ($cis - h - ais - a - gis$) (тт. 9–10; 11–12), як настирливе нагадування, своєрідний «голосу долі», що не дозволяє темі розвиватися абсолютно вільно й гармонійно.

Після другого повного проведення тема отримує логічне завершення: цілеспрямований висхідний рух із хроматичними підголосками зрештою

приводить до низхідного тонічного закінчення. Важливо наголосити, що всі попередні побудови були розімкнені на домінантовій гармонії, і лише тепер, уперше напруга досягає повного розв'язання у тоніці. Таким чином, тут поєднується стійкість тонічної основи з нерішучим спадним рухом мелодії, що вже несе в собі зародок сумніву. Додаткові інтонаційні вкраплення – понижений *I* ступінь (*c*) та прохідні рухи (висхідний *I – II – III* і низхідний *V – IV – III*) – підкреслюють це відчуття вагання.

Отже, вся експозиція головної теми вибудовується у тричастинній формі $8 + 8 + 4$, що не лише структурно, а й змістовно відображає поступову еволюцію образу: від рішучості до сумнівів, від усталеності до внутрішніх коливань, – закладаючи драматичний фундамент баладного наративу.

Через акорд *III* ступеня (*e – gis – h*) відбувається модуляційний перехід у тональність *A-dur*, у якій розпочинається побічна партія (*B*) із новою темою (з т. 21). Цей момент відзначений подвійною тактовою рисою, а також зміною розміру, фактури та тональності, що можна трактувати як символічне «переміщення» у нове художнє середовище, тобто зміну «місця дії». Водночас поява нової теми, інший ритмічний малюнок і фактурна організація вказують на розгортання нової події або на введення нового персонажа у наративний простір твору. Разом з цим кардинально змінюється й емоційне освітлення (мінор – мажор).

Побічна партія має двочастинну будову. Перша частина починається в тональності *A-dur* і вирізняється низхідними хроматичними пасажами, що передаються з партії правої руки до партії лівої, утворюючи безперервний рух шістнадцятих. Вершини цих пасажів формують мелодію, яка починається простим кроковим рухом по *III–IV–V* ступенях і двічі повторюється, створюючи відчуття первісної визначеності. У подальшому відбувається розвиток: мелодія рухається ривками, спочатку піднімаючись до *VI (fis)* та *VII (gis)* ступенів, де відбувається затримання та тимчасове відхилення від основної тональності. Далі звучить відкат до *e*, потім тривалий підйом до *cis*; кульмінаційний момент змінюється спадом на *gis* та *fis*, що повертає слухача до тональності *E-dur*.

Цей період також розімкнений, як і попередні побудови рефрену (ГП). Тут чітко простежується наративний принцип: висхідні рухи мелодії символізують прагнення до мети, активне зусилля героя, тоді як низхідні хроматичні пасажі фігурацій передають відчуття сумнівів та перешкод на його шляху.

Розв'язанням у нову тоніку (т. 25) розпочинається наступний період. На відміну від рефрену, це вже не повторення почутого, а бурхливий розвиток теми, наче герой, збагачений першим досвідом, виходить у простір нових випробувань. Хоча побудова зберігає схожість із попереднім періодом (дві короткі повторні фрази та завершальне речення), фактура стає щільнішою й динамічнішою: мелодія посилюється октавними подвоєннями, середні голоси заповнюються акордовими шістнадцятими. Пасажі акомпанементу переростають у широкі хвилі, які наче відображають стихію, з якою герой має змагатися, – то піднімаючись, то обрушуючись вниз.

Перша частина ПП завершується проведенням лаконічних фраз другого періоду в тональності *Gis-dur* (тт. 29–30). Проте вже в останньому такті виникає знак вагання: від теми лишається лише низхідна терцієва інтонація – наче голос сумніву, який підриває попередню рішучість героя. Цей ефект посилюється поступовим затиханням (*dim.*) та сповільненням темпу.

Друга частина ПП розпочинається у тональності *E-dur*. Замість прямого проведення теми другого періоду, з'являється ритмічно невпинний розвиток, що крок за кроком напружує напругу й веде до кульмінації – домінантового акорду (D_7) основної тональності (т. 37). Це момент справжнього випробування: динаміка сягає *ff*, мелодія здіймається у третю октаву (*gis*), рух шістнадцятих трансформується у тріольні восьмі, а вся фактура стискається в акордові скандування. Герой ніби піднімається на вершину, долаючи стихію, і ця кульмінація звучить двічі: спершу в *cis-moll*, потім у *h-moll*.

Після цієї вершини настає довгий перехід, як шлях додому, поворот до головної теми. У невпинному тріольному русі формується передчуття повернення: інтонації теми виринають спершу у другій октаві, потім у першій.

Це звучить ніби дзеркально-обернене нагадування про Рефрен (ГП), де герой вперше заявив про себе.

Тривала підготовка природно вливається у ГП (А) (з т. 44), яка повторюється повністю без змін. Водночас, замість останнього заключного речення, з'являється двотактова модуляційна фраза, побудована на інтонаціях головної теми (тт. 60–61). Вона зависає на гармонії D_9 (*fis–ais–cis–e–gis*) і веде до тональності *H-dur*. Саме тут починається новий розвиток: секвенцеподібний рух, де мелодія згортається в акордові тріольні скандування, а хвилеподібні фігурації створюють фон безупинної течії. Цей розділ формує низхідну видозмінену секвенцію, що нагадує еліпсис: кожна ланка не доходить до розв'язання, а завершується у дисонуючих гармоніях. Ритміка і мелодика цієї секвенції відсилають до завершення теми першого проведення ГП, що створює ефект спогаду.

Поступово чотири ланки секвенції переходять у її видозмінений повтор: акордові скандування розріджуються, фактура стає прозорішою, дисонанси замінюються мажорними тризвуками. Перша ланка звучить у *Gis-dur*, друга – в *D-dur*, третя знову повертає в *Gis-dur*, причому весь цей процес тримається на органному пункті *gis*. Заключна фраза, яка мерехтить на тлі збільшеного септакорду від звуку *e* та тональності *Gis-dur*, двічі повторюється і розчиняється в арпеджованих переливах. Тут змальоване навколишнє середовище, яке ніби «розсіює» події, готуючи ґрунт для нового повороту сюжету.

Саме так виникає контраст: раптово постає видозмінена головна тема в тональності *gis-moll* (ГП A_1) (тт. 72–75). Початковий висхідний рух залишається впізнаваним, але замість настирливого скандування на *V* ступені з'являється м'який поворот униз і новий напрямок розвитку. Це відчуття підкреслене й гармонічно: тема звучить на тлі DD_7 , що розв'язується у D_7 із неакордовими звуками в тональності *H-dur*. Подвійний повтор останньої фрази, у поєднанні з низхідним рухом і відхиленням у паралельний мажор, трансформує первісний, цілеспрямований характер теми у більш податливий і ніжний: після зустрічі з

персонажем першого епізоду герой зазнає внутрішньої зміни, його рішучість поступається місцем м'якості, чутливості.

Проте ця нова якість ще не досягає повної завершеності. Друге проведення теми, відзначене яскравим зсувом у *es-moll*, із посиленням фактури та динаміки, створює драматичний акцент. Однак розв'язання не настає: тема зависає на домінантовій гармонії, залишаючись відкритою. Ця видозмінена тема лише народжується наприкінці Експозиції, і свій справжній розвиток вона отримає пізніше, як нова риса характеру героя або навіть новий образ, який ще не розгорнувся у повній мірі, але вже заявив про себе.

Раптовий перехід в Епізод (C) посилюється зміною темпу (*Tempo I*), динаміки (*pp*), фактури та тональності (хроматичний *B-dur*). Нарешті, всі приховані перешкоди, які переслідували головного героя з самого початку, трансформуються у масштабну, об'єктивну загрозу в цьому епізоді. Наратив розкриває новий поворот: у сюжеті з'являється антагоніст, чия присутність спершу лише відчувається здалеку. Хроматичні підголоски виходять на перший план, низхідний рух захоплює всю фактуру, м'які тріольні хвилі перетворюються на настирливий токатний рух, який нагадує ритм скачки. Такий ритм є алюзією до жанру Тарантели, яку композитори часто використовували для характеристики злих, диких і демонічних сил; він також відсилає до середньовічного *dance macabre* – дикого танцю смерті, що забирає із собою головного героя.

Характерно, що Епізод розпочинається в тихій динаміці (*pp*), далі поступово наростає, але обривається на *f* і знову ініціює свій шлях посилення. Це поступове наближення створює ілюзію далекої загрози, яка з кожною миттю стає все відчутнішою. У поєднанні з ритмом скачки ця динаміка інтерпретується як експозиція антагоністичного персонажа – умовного вершника, що поступово з'являється на горизонті. Усі музичні засоби (динаміка, ритм, поступове зростання напруження) тут не лише працюють на зображення руху, але й натякають на іншу, «потойбічну» природу антагоніста. Цей ефект глибоко укорінений у міфопоетичних витоках жанру балади, де опонент часто постає не

просто як реальний противник, а як демонічна, надприродна сила, що вторгається з-за меж звичного світу.

Тема антагоніста складається з двох частин: різкий висхідний стрибок на малу терцію з відкатом назад після довгого звуку та рівний, чеканий спуск четвертними. Друге проведення в *es-moll* посилює драматизм. Наростання фактури, занурення у низький регістр та розгортання у *ff* досягають кульмінації. Цей кульмінаційний спалах – момент безпосереднього зіткнення протагоніста з фатумом. Проте закон жанру передбачає різкий контраст: напруга відразу гасне – звучить *pp*, факура розріджується, акорди у низькому регістрі набувають характеру траурного хоралу, що переходить у тоніку й приводить до повернення ГП (A_I).

ГП (A_I) починається в попередній тональності, і цим ще раз пов'язується з образом Епізоду (C) – ніби герой і його опонент залишаються в одному сюжетному просторі. Друге проведення теми виринає у *b-moll* і ще більш хвилююче звучить у високому регістрі. Замість двох повторних заключних фраз мелодія переходить у секвенцію (тт. 118–121): перша ланка спускається від *des*³ і зависає на гармонії зменшеного септакорду від *d*, що розв'язується у D_7 до *es-moll*. Таким чином, внутрішня будова ланки має низхідний характер (*des – ces – b*), проте сама секвенція висхідна – її друга ланка вже від *es*³, далі ще вище – *f*³. З цієї вершини починається трьохтактовий епізод, мелодичні обриси якого вже двічі лунали раніше – у завершенні теми з ПП (B) (тт. 27–28) та у секвенції після проведення ГП (A) (тт. 66–67). Тут проступає *ретроспекція*: минулі події повертаються у новому контексті, створюючи відчуття кола, що замикається.

Здавалося б, найвища точка – це початок цього епізоду, проте справжня кульмінація прихована далі: від *f*⁴ розливається найбільш лірична та світла частина всього твору (тт. 126–133). Цей поворот як момент просвітлення, надії, внутрішньої трансформації героя. Секвенція з попереднього розділу повторюється майже дослівно: збережені мелодія, гармонія й прозора арпеджована фактура, проте змінюється тональність (*F-dur*), регістр (середній і високий) та дрібні деталі.

Далі секвенція переходить у легкий передзвін у найвищому регістрі, що нагадує передзвін. У баладній традиції такий образ часто символізує прославлення подвигів героя, момент, коли оповідь підноситься до рівня легенди. Високі регістри, прозоре арпеджування, мажорні тональності й тиха динаміка створюють пасторальну атмосферу – музика переносить слухача від сфери дії до сфери споглядання, від зовнішнього конфлікту до внутрішнього умиротворення за допомогою зміни кута зору.

У підсумку цей передзвін виконує подвійну наративну функцію: він підсумовує драматичну подію як прославлення героя та відкриває простір для рефлексії й споглядання, що свідчить про зміну кута зору. Поступове розсіювання звуку на *dim.* (на акорді *F-dur* із хроматичними допоміжними тонами – *des, ges*) перетворюється на образ зникаючого світла. Завершує цей розділ генеральна пауза з фематою в обох партіях – прийом «зупинки часу», типовий для баладної поезії: історія зависає в очікуванні наступного розділу, залишаючи простір для уяви та невизначеності. Тут вже вихід за межі безпосередньої дії, де музика набуває рис символічного коментаря, подібного до голосу наратора.

Епізод (*C_I*) (з т. 134) розпочинається оманливо. Токатні інтонації з Епізоду (*C*) маскуються у прозорій фактурі та високому регістрі. Початок у тональності *B-dur* є розв'язанням *F-dur*-ного акорду з попереднього епізоду, що також сприяє відчуттю «полегшення» у зв'язку з приходом до локальної тональної мети. Вершини хвилеподібних фігурацій утворюють мелодію. Окремі інтонації нагадують тему з Епізоду (*C*), але загальний настрій є стриманим та дещо вичікувальним. У цьому прихованому русі криється момент баладної ілюзії: антагоніст не зникає, а лише тимчасово маскується, ховаючись за прозорістю фактури та світлим тембровим забарвленням.

Токатність партії правої руки та ліричні хвилі з мелодією в партії лівої руки розмежовуються і ритмічно – тріольність та дуольність, що генерує додаткову напругу за допомогою поліритмії. Вона ніби відтворює два плани буття – «світ

реального героя» і «світ потойбічного ворога», які співіснують паралельно й неминуче наближаються до зіткнення.

Завдяки відхиленню в акорд *VIb* ступеня, що переходить у гармонічну субдомінанту, та поверненню в мажорну тоніку створюється відчуття напруження та розслаблення ($T - D7 \rightarrow (s) VIb - s - T$). А постійний тонічний органний пункт у басу створює відчуття наближення чогось невідворотного, неминучої долі. Загальний рух мелодичної лінії малює обриси фригійського тетрахорду від *I* до *V* ступеня – *b – as – ges – f*, на першому та останньому звуках якого відбувається «просвітлення» мажорною тонікою. Другий період повторюється в тональності *Es-dur*, що також створює ефект «розв’язання» та приходу до мети, а також перегукується з тональним планом Епізоду (*C*).

Протягом всього цього епізоду (два періоди) відбувається динамічне наближення (*cresc.*), яке спочатку переривається динамікою *p* після другого періоду, після чого народжується фрагмент низхідної хроматичної гами на фоні зациклених малосекундових інтонацій у партії правої руки. Два проведення цієї гами стрімко виростають у динаміці та приводять до потужної другої частини цього епізоду. Тут ілюзії остаточно зникають.

Всі маски знято, і перед нами постає справжнє обличчя ворога – токатні секундові інтонації вириваються у високий регістр; мелодична лінія в середньому голосі перебудовується у низхідні кроки, що починаються хроматичною гамою, а далі переходять у діатоніку; динаміка переростає у *ff* з *marcatissimo*. Підтримує напругу і поліритмія – секундовим тріолям у партії правої руки відповідають розмашисті дуольні стрибки у партії лівої руки, нижні звуки яких настирливо скандують звук *gis*. Саме цей нав’язливий звук, що постійно повертається, є певним «одержимим знаком», який уособлює потойбічність антагоніста.

Тональність при цьому раптово зміщується у *cis-moll* з акцентом на Домінанті (Домінантовий органний пункт у басу, тріольні секундові фігури на звуці *gis* з невеликими мелодичними відхиленнями, початок мелодії також із цього звуку). Все це є потужним домінантовим предиктом перед репризою, який

підсилюється протилежною хроматичною гамою в партіях правої та лівої руки з акордовим заповненням, що проводиться тричі в різних регістрах (від високого до середнього).

Хроматична гама вривається у ще більш напружений епізод на *fff*, що раптовою гармонією *N6 – D7 (D-dur – Gis-dur)* оманливо «просвітлює» мінор та загрозливі хроматизми, які панували до цього. Дана гармонічна фраза нав'язливо проводиться чотири рази.

Деякого хаосу додає і зміна метру – тріольність, яка повністю заповнила всі голоси, змінюється на групування 2+1 та 1+2 (одна восьма та дві восьмі або навпаки). Це створює хитання, розгойдування, внутрішню нестабільність, ніби музика намагається вирватися з усталеного пульсу. Нарешті, три останні вигуки, які хроматично спускаються донизу секстакордами у *h-moll, A-dur, Gis-dur*, та підсилюються стрибками до звуку *gis* в обох партіях, через фермату приводять до найбільш очікуваної частини твору – синтезуючої репризи (*A + C*).

Нарешті, опозиційні полюси зустрілись у фінальній боротьбі – реприза побудована на поєднанні інтонацій ГП (*A*) та тріольного токатного ритму з Епізодів *C* та *C₁*. Цю сутичку можна інтерпретувати декількома способами: це може бути боротьба головного героя з героєм-антагоністом, зі стихійною зовнішньою силою або навіть із потойбічним началом. Проте враховуючи зародки опозиційності вже в самій головній темі (вкраплення хроматизмів, низхідні рухи, тріольність в акомпанементі) та тиху динаміку даного розділу (*p*), ця війна може бути прочитана як внутрішня – як конфлікт із власними страхами та тіньовою стороною самого героя. Додаткової схвилюваності надає і прискорення темпу – *stretto*, а відсутність сильної долі в кожній тріольній фігурі в мелодичній лінії створює відчуття нестійкості, хитання, постійної загрози падіння.

Реприза проводиться цілком (обидва періоди) та досягає кульмінації на гармонії *D9* у тональності *H-dur (fis – ais – cis – e – gis)*, яка вже з'являлась після другого проведення ГП (*A*), немов сигналізуючи про замкненість драматичного кола. Ключові точки Репризи вибудовуються у висхідному напрямку: кожен

період піднімається на октаву вище, початок третього проведення (лише перша фраза) вже сягає 2-ої та 3-ої октави і зависає у високому регістрі, а висхідне арпеджіо в басу підсилює цей злет аж до вершини на гармонії малого зменшеного секундакорду (*gis – ais – cis – e*) у *fff*. Та після цієї наднапруги відбувається стрімкий зрив вниз – раптовий пасаж від найвищого до найнижчого регістру. Це падіння звучить як крах, як миттєва втрата опори.

Настає тиша – *p*. І серед цього майже моторошного застиглого звучання тонічного тремоло в контроктаві та великій октаві починає зароджуватися головна тема. Її нове народження має величезну силу та внутрішню енергію, яка виливається у *molto cresc.* та знову приводить до гармонії *D9* від *fis*. Проте подальший висхідний пасаж звучить уже на *molto dim.*, що породжує парадоксальне відчуття: прагнення вгору не супроводжується потужним проривом, а ніби згасає, розчиняючись у власному зусиллі. Герой виснажений, його остання спроба вирватися нагору приречена на згасання.

Фінальна боротьба тоніки та гармонії малого зменшеного секундакорду підводить до трагічної розв'язки (тт. 194–196). У ритмічному та динамічному оформленні цього епізоду закладено внутрішнє протиріччя: тонічний акорд у широкому розташуванні з'являється на сильній долі, проте звучить лише чверть у *ppp*, тоді як секундакорд у тісному розташуванні, навпаки, виникає на слабкій долі, але затримується довше (половинна) і вибухає у *fff*. Така ритміко-динамічна асиметрія ще більше підсилюється залігованими тривалостями, а остаточне зміщення секундакорду на півтон угору, підкріплене появою тріольної фігури в басу, стає вирішальним у цій останній сутичці. На *sfff* цей секундакорд розв'язується в тоніку *cis-moll*, остаточно запечатує фінал.

Вся ця Кода стає справжньою театральною розв'язкою твору. Стрімкий низхідний пасаж можна трактувати як падіння героя, а поступове відродження теми в низькому регістрі – як його спробу піднятися після падіння. Проте ця надія виявляється лише останнім порухом перед фінальним ударом. Герой підіймається і приймає останню боротьбу – поперемінні «вистріли» акордів. Тонічний акорд хоч і безсилий (коротка тривалість, *ppp*), проте ще намагається

триматися завдяки своїй внутрішній стійкості (сильна доля, широке розташування). Але секундакорд, який отримує вирішальну перевагу і знищує цей останній опір, символізує перемогу смерті. Тим більше, що поруч із ним залишається ритмічний слід антагоніста – тріольна фігура в басу (останні такти), яка звучить як нагадування про те, хто здобув перемогу в цій боротьбі. Фінал звучить як трагічна загибель головного героя – не випадкова, а драматично неминуха, обумовлена всією попередньою логікою музичного розвитку.

Надзвичайно важливою є така ілюстративність фінального епізоду. Якщо в попередніх розділах балади реципієнт переважно «відчуває» внутрішні зіткнення через інтонаційні та ритмічні образи, то Кода виходить за межі суто музичної абстракції: вона перетворюється на майже зриму картину. Стрімкий низхідний пасаж ніби змальовує падіння тіла у прірву, народження теми в низькому регістрі нагадує повільне підняття, а поперемінні акордові «постріли» звучать як реальні удари в останній битві. Тут музика досягає особливої візуалізації – ми вже не лише емоційно співпереживаємо, а й «бачимо» перед очима смерть героя.

Особливу роль у драматургії балади відіграє темпоритмічна сфера, в якій закладено основний конфлікт твору. Дуольність виступає характеристикою головного героя, тоді як тріольність уособлює антагоніста. Вже у ГП їхнє протиставлення починає поступово накладатися одне на одне, що згодом призводить до виникнення поліритмії як символічного зіткнення двох протилежних сил.

Темпова організація на перший погляд видається доволі стабільною: ГП подано в темпі *Allegro moderato*, без значних відхилень. Лише в ПП з'являються невеликі *ritenuto* та повернення до основного темпу, тоді як у синтезуючій репризі напруга зростає завдяки стреті. Помітних відхилень від базового темпового рівня композитор не застосовує, проте саме зміна метричної організації формує враження драматургічного розвитку.

У ГП панує розмір 3/4, який підкреслює двочастинність руху, тоді як тріолі звучать як «чужорідний» елемент. У першому епізоді (ПП, В) домінує розмір 9/8

(з короткочасними переходами у 6/8), тобто тріольність стає основою музичного часу. Повернення ГП/рефрену знову відновлює 3/4, і цей розмір утримується до завершення твору, попри те, що в епізодах з антагоністом саме тріольний рух стає домінантним.

Кульмінація перед синтезуючою репризою виводить конфлікт у новий вимір: основою фраз стають дві восьмі у тріольному русі, що фактично виходять за межі тактової організації. Це формує певну часову деформацію – відчуття, що музичний наратив виходить за власні межі, аби максимально загострити драматичне протистояння. Таким чином, темпоритм балади артикулює межу між головним героєм та антагоністом, формує поступову динаміку загострення і у фіналі перетворюється на засіб радикальної деформації, що відображає кульмінаційну точку трагічного сюжету.

Розглянуті темпоральні виміри балади експліцитно виявляють внутрішню динаміку оповіді та послідовність трансформацій образів. Ця динаміка знаходить своє відображення в архітектоніці твору: саме модель рондо-сонати стає тією композиційною рамкою, що інтегрує лінійний сюжетний розвиток та циклічні процеси в єдине драматургічне ціле.

Вибір даної форми є вагомим змістовим чинником. Рондо-сонатність дозволяє поєднати два засадничі принципи: рондальну колоподібність, що корелює з міфопоетичною циклічністю баладного жанру, та сонатну конфліктність, яка втілює класичний сюжет боротьби героя з антагоністом. У цьому контексті форма постає як універсальна модель, де «коло» рефренів символізує не лише повернення, а й межу між реальним та потойбічним, тоді як сонатна опозиція партій розгортає поле безпосередньої драматичної боротьби.

Особливого значення набуває ієрархія тематизму. Головна партія (рефрен) виступає носієм образу головного героя та вихідною точкою наративу. Натомість Побічна партія, зіставляється з Головною за принципом монтажності. Центральний конфлікт зміщується у площину взаємодії Головної партії та Центрального епізоду (теми-антагоніста). Саме цей епізод, заміщуючи собою

традиційну розробку, стає головним рушієм трансформації: його масштабна розгорнутість та інтенсивність витісняють Побічну партію в репризному розділі.

Протягом усього твору можна простежити головні поворотні моменти та події, які вибудовують цілісний наратив. Основний конфлікт, що формує сюжет, розгортається між двома темами – темою Рефрену/ГП (головний герой) та темою Епізоду C/C_1 (антагоніст). Ядром теми Рефрену стає початкова однотактова фраза, інтонаційна «візитівка» головного героя. У повторних проведеннях Рефрену тема змінюється й трансформується, проте це ядро залишається незмінним, дозволяючи слухачеві кожного разу впізнати героя і водночас спостерігати за його розвитком. У противагу, ядром теми-антагоніста є ритмічна модель із жанровими ознаками тарантели – стрімкий, невинний тріольний рух у поєднанні з нав'язливою секундовою інтонацією. Ця ритмічна основа поступово «обростає» іншими характеристиками: діатоніка протиставляється хроматиці, висхідний рух – низхідному, ажурна поліритмія – механічній чіткості, а короткі розв'язання в тоніку – тривалій напруженій нестійкості.

Конфлікт між цими двома темами зароджується ще на початку твору, у самому Рефрені, й поступово розгортається, охоплюючи все нові площини драматургії. Його кульмінація припадає на фінал, де відбувається масштабне зіткнення головних героїв, яке розкриває справжні масштаби драматичної колізії.

Основними засобами розвитку стають повторність і варіантність: вони забезпечують «прив'язаність» слухача до тем-героїв і дозволяють вільно відстежувати їхні трансформації. Водночас, важливим засобом виступає синтез – об'єднання й нашарування протилежних тем, кульмінацією якого стає синтезуюча реприза, де теми героя та антагоніста вперше звучать разом, утворюючи напружений драматичний вузол.

Особливу увагу композитор звертає і на другорядні деталі, які виконують роль смислових маркерів. Перша з них – секвенція, інтонаційно народжена в Епізоді $B / ПП$. Вона повертається у проведеннях Рефренів / ГП. Таким чином секвенція стає знаком пам'яті про перший епізод, який більше безпосередньо не

звучить, але залишається присутнім у структурі твору, немов відгомін попередніх подій.

Друга деталь – гармонія малого зменшеного септакорду, яка вперше з'являється після другого проведення Рефрену / ГП (А), а у фіналі виходить на передній план. Спершу вона «маскується»: басовий звук *fis* надає акорду звучання домінантового нонакорду. Однак у фіналі цей акорд «оголюється» до малого зменшеного септакорду й вступає у відкрите протистояння з тонікою, ніби втілюючи руйнівну силу антагоніста.

У підсумку, в даній баладі за допомогою лише іманентно музичних засобів відтворено характерні риси літературного жанру. Як зазначає Г. Нудьга: «У баладі вся увага зосереджується на кульмінаційних етапах сюжетної канви, що виглядає нібито деяким порушенням класичної симетрії (...). Перипетійні шаблі в баладі накреслюються тільки окремими штрихами, а іноді й оминаються, щоб з особливою емоційною та драматичною силою подати основне – кульмінаційний “вибух” на найвищій точці конфліктного зіткнення характерів та пристрастей героїв. В цих місцях малюнок дається здебільшого крупними мазками, гострі кути сюжету виходять на поверхню, досягається найвища напруга дії. Основна лінія розповіді натягнена як струна, вона ось-ось обірветься. Нарешті обривається, і йде раптовий спад». (Нудьга, 1970 : 29).

Саме така драматургія – спрямована на контраст, кульмінаційне зіткнення й трагічну розв'язку – і дозволяє говорити про твір як про повноцінну музичну історію.

У порівнянні з глибоко суб'єктивною, ліричною Баладою ор. 10, Балада ор. 42 демонструє кардинальну зміну оповідної перспективи. Яскрава театральність, наочність та ефектність музичного викладу зміщують кут зору з внутрішнього (психологічного) на більш об'єктивний. Це дає всі підстави кваліфікувати різновид втілення наративу в даній баладі як стратегію *імпліцитного наратора-спостерігача (дієво-драматургічну)*, а не наратора-персонажа. Адже наратор-персонаж, будучи безпосередньою дійовою особою, обмежений виключно власним внутрішнім кутом зору і не здатний настільки

масштабно, відсторонено та об'єктивно передати нищівний образ сили-антагоніста.

Наявність яскравих містичних, потойбічних акцентів (жанрові ознаки тарантели, *danse macabre*) беззаперечно свідчить про те, що перед нами розгортається не особиста сповідь композитора, а фікційна, вигадана історія з фатальним підтекстом. Саме завдяки такій позиції позасюжетного спостерігача виникає специфічний ефект керування емоційною дистанцією: в експозиційних розділах ми відчуваємо глибоке емпатичне співчуття до головного героя, тоді як у портретних характеристиках антагоніста домінує максимальна епічна відстороненість та невблаганна об'єктивність.

Підсумовуючи результати аналізу, можемо констатувати, що специфіка функції наратора полягає в тому, що він принципово залишається поза межами зображуваного світу. Проте він виступає як прихований режисер-деміург: владно маніпулює розгортанням сюжету, безпосередньо організовує фатальне зіткнення через деконструкцію музичної форми і жорстко фіксує невідворотну перемогу смерті (фатуму) у фінальній коді. У такий спосіб, якщо музична драматургія забезпечує подієву основу боротьби, то наративна система наділяє її фатальним об'ємом, часом і об'єктивним кутом зору.

4.4. Стратегія тембрової персоніфікації музичної оповіді на прикладі Балади А. Штогаренка (пам'яті М. В. Лисенка)

Балада А. Штогаренка (присвячена пам'яті М. Лисенка) репрезентує унікальний тип тембрового наративу, де роль оповідача виконує сольний інструмент (віолончель), наділений якостями людського голосу. На відміну від фортепіанних балад, де наратив є імпліцитним, тут відбувається чітка персоніфікація: віолончель виступає як суб'єкт (наратор), а фортепіано – як середовище.

Вже перші такти фортепіанного вступу окреслюють наративну інтенцію твору. Звучання *d-moll* як тональний центр постає початковою точкою музичного роздуму, що ще не набув форми оповіді. Вступ – короткий, чотиритактовий – не

утворює стабільної квадратної побудови, а натомість порушує її баркарольною тріольною пульсацією у розмірі 9/8.

З появою мелодії у віолончелі музичний час зазнає зміщення: тридольний розмір змінюється на 6/8 – умовно дводольний, але збережена тріольна пульсація створює відчуття «потрійного дихання» всередині подвійної форми. Це ритмічне накладання можна розглядати як символ подвійності баладного наративу – реального та уявного, теперішнього й минулого. У цьому «змішаному» часі народжується голос віолончелі, який уособлює власне голос оповідача. Троїстість руху – ритмічна, семантична, символічна – апелює до фольклорного джерела балади, де тричастинна структура є універсальним способом формування поетичного міфу.

Партія фортепіано формує інший рівень наративу – тональний простір між реальним і позареальним світом. Поєднання низхідних октавних «крапель» звуку *a* (з характерним ритмом чверть – восьма) та м'яких, дисонуючих септакордових нашарувань у тональності *Des-dur* ($D_2 - II_7^4 - D_7^4$) формує звуковий рельєф, у якому співіснують дві часові і просторові площини. Ці октавні краплі, що утримуються на домінантовому тоні основної тональності *d-moll*, звучать прозоро й трохи тужливо; натомість бемольні септакорди додають світлого відтінку, але у своєму півтоновому співвідношенні (*d-moll* – *Des-dur*) нагадують тривожне попередження. Тональність *d-moll*, як втілення реального, земного, «людського» виміру, протиставляється *Des-dur* – гармонічній сфері іншого, підсвідомого, ніби «віддзеркаленого» світу. Варто зазначити, що у вступі відсутня справжня тоніка: домінантові краплі не ведуть до розв'язання, а гармонії *Des-dur* залишаються без функціонального завершення. Таким чином увесь епізод перебуває у стані тональної підвішеності, що формує *liminal* – проміжний, межовий простір. Саме тут починає вибудовуватися наративна топологія твору: зіткнення *d-moll* і *Des-dur* маркує межу між реальним і позареальним виміром оповіді, у якій музика ніби зависає між земним і трансцендентним. Такий стан гармонічної хиткості суголосний думці Л. Шаповалової, яка визначає психологічні підстави рефлексії через «гранично гостре переживання двоїстої

природи буття», зокрема опозицій «внутрішнього – зовнішнього», «реального – містичного» (Шаповалова, 1999 : 155). У баладі А. Штогаренка це «двосвіття» реалізується буквально через політональне накладання шарів фактури, створюючи ефект присутності в обох вимірах одночасно.

Усе це разом – хвилеподібність руху, остінатність домінанти, троїстість метроритму, гармонічна напруга – створює відчуття *передбачення* того, що ще не сталося, але вже відчувається у музичній структурі. Тут музика не просто розгортає події, а ніби *знає* їх наперед, утворюючи на рівні фактури образ неминучості, долі, що наближається.

Характерний вибір тембру – віолончель, м'який, теплий і «людський» інструмент – задає подальший наративний вектор твору. Перший звук *a* звучить як глибокий вдих, а стрибок угору до *d* – як порив, спроба прорвати невидиму межу. Проте рух негайно зупиняється й повертається до вихідної точки: голос, що прагне злетіти, стикається з опором невидимої сили. Подальший низхідний жест до нижньої тоніки створює відчуття покори, а друга фраза, що розгортається від *f* через *a* до *c* і знову повертається до *f*, окреслює замкнене коло – ніби символічну орбіту між земним і потойбічним, магічну фігуру єднання двох світів. Так формується перший контур наративної топології: у вертикальному вимірі відчувається прагнення піднятися, а в горизонтальному – замикання руху, перетворення його на оберт.

У цей момент у фортепіанній фактурі домінантові краплі *a* поєднуються з м'якими акордовими заповненнями, але під цією поверхнею починає діяти нова сила. У низькому регістрі зароджуються хроматичні повзання (тт. 7–8, 9–10 та 11–12), спершу приховані в гармоніях, потім – виступаючі на передній план і подвоєні октавами. Це звучання набуває ознак прихованого голосу – антагоніста людського тембру віолончелі. Воно ніби нагадує, що баланс двох світів – крихкий, а реальність поступово втрачає опору. Дисонансні згущення в акомпанементі зрушують тональний фокус: домінантовий *a* втрачає функціональну стійкість, стаючи межею між двома просторами. Звукова вісь

реального світу, на якій тримався вступ, поступово ковзає у темряву іншого виміру.

Цей перехід відбивається й у голосі віолончелі. У 17-му такті з'являється перше півтонове повзання (*d-es*), що в наступному такті трансформується в *cis* – символічно «звужений» інтервал, який уже не має звичного розв'язання. Подальший рух ($c \rightarrow b - c \rightarrow a$) постійно сповзає, щоразу втрачаючи опору. Саме з цього руху виростає тема-спомин (тт. 20–23) – цитата М. Лисенка, яка постає як відлуння, що проривається крізь художній світ. Звучання *fis* вносить мажорне забарвлення в низхідну тему, створюючи «просвітлення», що підтримується гармонічною опорою на *D-dur* в акомпанементі.

В акомпанементі тим часом народжуються трелі, які можна сприймати як «природний хор», голос світу поза людським. Вони ніби приймають на себе функцію об'єктивного наратора – безсловесного, але всезнаючого, який коментує події ззовні, з іншого рівня звучання.

Поступові тональні відхилення та зсуви, що створюють відчуття «блукання» у гармонічному просторі, сходяться до єдиного центру – домінантової осі, гармонії *D₇*. Характерно, що останні два такти першої частини фактурно розріджуються і сходяться (тт. 23–24): ущільнені акордами «краплі» повертаються у своє октавне положення, але з секундовим напруженням (*g-a*), тоді як у басу та партії віолончелі з'являється зустрічний рух (*e-d-cis / cis-d-e*). Зустріч двох напрямів на домінановій основі малює «замкнене коло»: музика знову повертається до своєї початкової невизначеності, але вже на іншому, на рівні смислу.

Домінантові приготування та поступове динамічне наростання (*cresc.*) органічно трансформуються у другий розділ *Poco più mosso e rubato*. Раптове тональне зміщення до *Cis-dur* формує контрастний стик, проте відсутність паузи і суцільність динамічної лінії забезпечують відчуття безперервності потоку. Домінантовий акорд *a-cis-e-g* набуває подвійного функціонального значення: з одного боку, він виконує традиційну роль підготовки кадансового завершення, з іншого – може бути енгармонічно переосмислений як збільшений акорд

(«хибний» D_7), що відкриває нову просторову площину тональності *Cis-dur*. Таким чином, звук *cis* виступає семантичним маркером переходу, «точкою стику» між двома наративними площинами: у партії віолончелі він утримується у малій октаві наприкінці першої частини, а з початком другої переміщується в першу октаву.

Зміна темпу має символічне значення. Спокійне *Moderato e semplice* першої частини моделює зосереджену, відсторонену розповідь, де голос віолончелі постає як *голос наратора*, який «оповідає» події з дистанції. Рівномірний пульс, лінійна мелодика і відсутність драматичних контрастів утверджують часову стабільність, притаманну відстороненій оповіді. Натомість *Roco più mosso e rubato* порушує цей баланс: рух стає нерівномірним, а часовий потік – більш суб'єктивним. Тут відбувається зміщення кута зору – з об'єктивного спостереження до внутрішнього переживання, коли музика ніби «перемикає» оповідь із зовнішнього коментаря на внутрішній досвід.

Цей розділ вирізняється підкресленою напруженістю як на рівні фактури, так і на рівні інтонаційної організації. Енергійне *marcato* у партії віолончелі та ущільнені акордові скандування акомпанементу формують драматичну насиченість музичного викладу. Початкові, світлі за тембровим забарвленням секстакорди *Cis-dur* поступово втрачають прозорість, обростаючи дисонансами, що досягають кульмінаційної щільності у тактах 29–30, де гармонічна маса концентрується в нонакордових скупченнях і матеріалізується у вигляді кластерних утворень.

Внутрішня організація цього епізоду демонструє цікаву суперечність між зовнішньою метричною симетрією та змістовною асиметрією. Період поділений на чотиритактові фрази, проте їх не чотири, а три, що створює порушення очікуваної метричної квадратності. Ця троїстість набуває особливого значення, адже вона підкреслена і на рівні ритму: характерні для першого розділу *зітхання* (співвідношення четвертна – восьма), що мали вираз м'якого дихального імпульсу, тепер перетворюються на скандування восьмими у розмірі 6/8. Попри зовнішню дводольність цього метра, його внутрішня структура асиметрична:

перша доля подовжена четвертною з крапкою, після якої розгортаються три фігури по три восьмі. Метричний рисунок ніби «розгойдується» всередині такту, що нагадує постійне напруження та відчуття нестабільної рівноваги.

Кожна фраза у партії віолончелі розпочинається довгим звуком, із якого «вирастає» виразна, майже риторична мелодія. Перші дві фрази постають від звука *cis*, третя – ще вище, від *e*. Поступовий інтонаційний рух угору створює відчуття передчуття розв'язання, що відкладається на подальший етап драматургії.

Поступове зникнення дієзів і перехід до *F-dur* (паралельного мажору) у 35-му такті становить точку наративної розрядки. Музичний виклад «просвітлюється», гармонічна вертикаль розширюється, а попередня дисонансна напруга начебто вичерпується. Проте подієвий процес не зупиняється, а продовжує розгортання у новій фазі.

Новий епізод виникає на динаміці *f*, однак замість очікуваного спадання енергія продовжує наростати. Віолончель підіймається до першої октави, де звучання набуває експресивної напруги (тт. 45–47): спершу звучить a^I , далі – as^I – b^I , і раптом (*sub. p*) лінія зупиняється у трелі на h^I .

Акордові скандування в акомпанементі поступово розріджуються у висхідно-низхідні арпеджійні рухи, що надає фактурі баркарольної гнучкості. У 38-му такті різке *fis* у басу в поєднанні зі світлим *D7* (*F-dur*) утворює зіткнення двох планів, світлого й тіньового, що втілює баладний принцип подвійного смислу.

Подальша гармонічна еволюція посилює відчуття блукання в лабіринті тональностей: альтерація *c–cis* приводить спочатку до відчуття переходу в *d-moll* (тт. 39–40), далі – до зменшеного септакорду, який функціонує як домінанта по відношенню до *C-dur* (або як подвійна домінанта паралельної тональності). Проте замість очікуваного кадансового розв'язання ця послідовність раптово зміщується на один такт у дієзну сферу – *Fis-dur* (т. 42), після чого повертається назад у *d-moll*, але вже у формі зменшеного септакорду II ступеня. І знову – без традиційного розв'язання: замість нього відбувається перехід у бемольну сферу

через малий зменшений септакорд від *d* до *Des-dur* з додатковим тоном *es*. Важливо не тільки те, куди гармонія рухається, а й те, чого вона не робить: відмова від розв'язання перетворює гармонічні імпульси на відкриті питання – ніби оповідь навмисно уникає завершення. Це свідоме затримування діалектики напруга/розрядка: слухач постійно очікує каденційного вирішення, але його не надають, і це створює стан тривалої напруженості та невизначеності, що підсилюється поступовим *cresc. molto*.

Раптове *sub. p* (т. 47) знаменує початок нового епізоду – післядії. Три такти трелі на *h¹* у партії віолончелі поступово переходять у низхідні рухи із «зітханнями» (*h-ais*, *g-fis*), які далі знову підіймаються у легкі, майже імпровізаційні звороти з мордентами. Поступове наростання динаміки (*p – mf – p*) формує дихальний ритм оповіді, у якому відбивається чергування спогаду й емоційного сплеску.

В акомпанементі фактура ущільнюється, проте з'являється новий параметр – ритмічна асиметрія. Бас починає звучати синкоповано, відділяючись від акордових мас верхніх голосів. Ритмічна модель *восьма – чверть* у басу нагадує ямбічний віршовий розмір, тоді як верхні голоси формують структуру *чверть – восьма*, подібну до хорей. Ця взаємодія двох ритмічних площин створює діалог – співіснування двох ритмів, двох «голосів» оповіді, що символізують баладну двоплановість: між дією й роздумом, між зовнішнім і внутрішнім.

Акорди партії правої руки, які починаються з прозорого великого септакорду від *c*, поступово «повзають» у секундових співвідношеннях, набуваючи інтонаційного відтінку *lamento*. Ритм довга–коротка підсилює вираз жалю, а бас у першій октаві «зависає» на остінатній фігурі низхідної малої сексти (*g-h*).

Коли віолончельна мелодія знову підіймається, акордові ущільнення розсіюються в октави. Звуки *cis* ніби «зависають» у повітрі, далі починається хроматичне «повзання» (*cis-d-dis-d-cis-c*). У басу остінато зберігає рухливу основу, проте коливається між великою й малою секстами (*gis-h*, *g-h*), що створює звукове миготіння мажорного й мінорного світів.

Цей неквадратний період довжиною в одинадцять тактів (два речення – шість і п'ять тактів) повторюється з такту 58, однак зі змінами, що мають семантичне значення. Перше речення цього періоду відтворюється майже дослівно, проте ритмічна фігура баса зазнає зміщення на одну восьму вперед: *пауза – восьма – восьма*. У результаті змінюється метрична перспектива: на сильній долі звучить лише акорд партії правої руки, тоді як бас «мовчить», утворюючи ефект затриманого дихання. Подальші дві восьмі у слабких долях не формують очікуваного тяжіння до сильної долі, тому відчуття метричної опори розмивається.

Мелодія віолончелі теж зазнає суттєвих змін. Початкова тритактова трель, що раніше виконувала функцію імпульсу або прологу, тепер відсутня: замість неї одразу вступає низхідна мелодія, що набуває самостійного розвитку й більше не повертається до вихідного тематичного зерна. Таким чином формується зсув між горизонталями акомпанементу й партії соліста – ритмічний і семантичний розрив між тим, що *мало би повторитися*, і тим, що *звучить інакше*.

Це створює ефект *ретроспективного повтору із зміною кута зору*: подія повторюється, але не тотожно – її «інтонаційна пам'ять» змінена. Це стан *після події*, коли наратив повертається до пережитого матеріалу, але вже крізь призму досвіду, що його трансформував.

Цікаві зміни простежуються в динамічній лінії повтору. Якщо під час першого проведення партії віолончелі й фортепіано розвивалися синхронно – обидві починали від *p sub.*, далі віолончель досягала *mf* і знову поверталася до *mp*, тоді як фортепіано залишалося більш рівним у межах *p*, то в повторі баланс динамічних планів зазнає суттєвого порушення. Партія фортепіано зберігає стриманий рівень звучання (*p* з невеликими *crescendo*), тоді як віолончель вступає одразу з *f*, демонструючи виразний динамічний розрив між голосами. Повтор першого речення таким чином відбувається у стані асинхрону: те, що раніше було узгоджено, тепер існує у внутрішній розбіжності.

Варто зазначити, що на початку твору співвідношення динамічних відтінків між інструментами було лише умовно відмінним – партія віолончелі

звучала всього на один рівень гучніше за фортепіано (наприклад, *tr* проти *p*), зберігаючи загальний баланс ансамблю. Саме після горизонтального зсуву, описаного вище, виникає не тільки ритмічне, а й динамічне розщеплення фактури. Цей горизонтальний (а отже просторовий) зсув супроводжується появою нової динамічної конфігурації, що руйнує попередню рівновагу ансамблю. Такий комплекс горизонтального й динамічного роз'єднання як *розлом художнього простору*, момент, коли музичний виклад ніби «показує» власну наративну природу: тут можна *відчувати присутність наратора*, який уже не приховується за подією, а сам стає частиною її звучання, виявляючи суб'єктивний кут зору через порушення фактурної симетрії. Але повноцінно він себе покаже пізніше.

У другому реченні, натомість, відбувається відновлення рівноваги. Обидві партії – після різноспрямованого розвитку – поступово вирівнюються, досягаючи динамічного *mf*, і саме в цій точці «сходяться», відновлюючи враження єдності.

Партія лівої руки в цьому епізоді нарешті знаходить «точку опори»: сильна доля повертається на своє місце, а звучання набуває ваги завдяки ущільненню фактури дисонансними акордами. Відбувається своєрідне «переливання» ритмічних функцій між голосами: модель чверть – восьма, що раніше належала партії правої руки, тепер переходить до баса, тоді як партія правої руки укрупнюється до чверті з крапкою, фіксуючи один акорд на долю.

Гармонічна логіка продовжує «повзати» у межах дрібних інтонаційних переміщень: від акордів *E-dur* на початку другого речення – до малого зменшеного септакорду від *c* (а точніше, його обернення), що підсвічує тризвук *es-moll*. Домінує принцип секундового зсуву як в акордових послідовностях, так і в мелодичній лінії віолончелі, яка немовби «топчеться» на місці, поступово спускаючись униз. Цей низхідний рух, ослаблений динамічним *sub. p*, завершується у низькому регістрі, де формується нова тональна площина – *A-dur*, мажорна домінанта.

Звідси починається новий, найбільш напружений виток розвитку. У партії правої руки та віолончелі з'являється тремоло, яке нагадує нервове тремтіння,

тоді як бас розгортає октавні кроки, чиї короткі фрази інтонаційно апелюють до початкових зворотів секвенції *Dies irae* (*a – gis – a – fis*). Символічно це можна тлумачити як алюзію на мотив фатуму.

Особливо показовим є зміщення метричності у басовій лінії: ритм чверть – восьма – восьма – чверть фактично трансформує розмір 6/8 у 3/4, створюючи дзеркальну симетрію між початком і завершенням фрази. Такий ефект не лише руйнує стабільність метричного ґрунту, але й відкриває поліметричний простір, у якому ліворуч і праворуч від музичного тексту ніби існують різні часові шари. Метрична двоїстість може бути сприйнята і як алюзія на українську народну пісню «Щедрик», у якій подібне ритмічне співвідношення 6/8 – 3/4 набуває особливої, ритуально-закличної енергії.

На цьому тлі відбувається виразна диференціація фактури: партію лівої руки, що втрачає спільний пульс з іншими партіями, наче «відкинуто» в інший метричний вимір, тоді як партія правої руки та віолончель об'єднуються у спільному русі. Їхнє тремоло формує єдину лінію, а у 71-му такті верхні звуки тремоло в партії фортепіано дублюють мелодичну лінію віолончелі в унісон, після чого знову розходяться. Наростаюче *cresc. molto* перетворює цей момент на кульмінаційний, де поліметрія, темброва симетрія та гармонічна напруга зливаються в єдиний експресивний потік.

Ця однотактова фраза, яка містить алюзію на інтонаційний зворот «Щедрика», тричі повторюється в басу: двічі від *a* і один раз від *gis*, при цьому останнє проведення має мажорне забарвлення *E-dur*. Така троїстість є ознакою фольклорного мислення (ритуально-циклічна структура, триєдність мотиву), а також формує внутрішню символіку повтору – тричі повторена подія, що ніби набуває заклинального характеру. Замість очікуваного четвертого проведення з'являється лише короткий, але енергетично насичений низхідний квартовий хід *cis – gis*, який функціонує як місцева кульмінація, що концентрує напруження у стислому просторі.

У цей момент вертикальний простір фактури розширюється до максимальної амплітуди: бас спускається у глибину, тоді як партія віолончелі

піднімається у верхній регістр до h^1 , створюючи протяжну інтонаційну арку між полюсами регістру. В поєднанні з акордами правої руки виникає звучання малого мінорного септакорду ($cis - e - gis - h$), розгорнутого у широкому діапазоні. Цей акорд, насичений гармонічною напругою, не розв'язується – навпаки, він обривається, залишаючи слухача в стані очікування.

Подальший рух розпочинає новий цикл секвенційного повторення – тепер від fis , із динамікою, що знову розгортається від p до f , і врешті доходить до септакорду від ais . Розв'язання постійно відкладається: замість катарсису – вічне повернення напруги, що формує баладну спіральність розвитку.

Лише після другого проведення квартовий хід у басу нарешті продовжується, ведучи до звуку cis на потужному ff , підсиленому порожніми октавами в усіх регістрах – від cis контроктави до cis третьої октави. Тут гармонічна вага поєднується з тембровою оголеністю. Пауза віолончелі у цей момент посилює враження відсторонення: наратор, який досі вів розвиток, раптом замовкає.

В цей момент відкривається простір, у якому музичний виклад зупиняється й з'являється «мовчання» як змістова категорія. Через акорд $h-moll$ з доданим тоном cis здійснюється перехід до нового епізоду – *Poco meno mosso e risoluto*, що відкриває наступний рівень розвитку.

Чотири такти кульмінаційного епізоду нагадують домінантовий предикт сонатної форми. Однак на відміну від класичного зразка, де перед репризою час зазвичай стискається, а темп прискорюється, тут відбувається протилежне: *poco meno mosso* ніби «відтягує» час, створюючи ефект внутрішнього напруження через його розтягнення. Відмітка *risoluto* свідчить не стільки про рішучість руху, скільки про зібраність енергії, наче спробу подолати часовий опір, який перешкоджає розв'язанню.

Дві двотактові фрази акомпанементу нагадують вступні фанфари: вперше з'являється пунктирний ритм (восьма з крапкою – шістнадцята – восьма), який надає музиці рис урочистості та «ритуальної» експресії. Початковий $a-moll$ зі світлим fis створює обманне враження повернення до основної тональності,

однак уже наприкінці першого такту це враження розвіюється – дієзні нагромадження й повторне утвердження *Cis-dur* із дисонуючими акордовими напластуваннями повертають музику до її хроматично напруженого простору. Перший октавний *cis* у басу, який спершу сприймається як розв'язання, поступово перетворюється на гулкий органний пункт, що ритмічно нагадує про себе кожні два такти, утримуючи напругу й створюючи відчуття незворушної опори серед розхитаної гармонічної вертикалі.

Вперше від початку твору у партії віолончелі з'являються паузи – цілих чотири такти. До цього моменту її звучання було безперервним (не враховуючи вступ), тож така раптова тиша набуває значення драматичної паузи. Після чотиритактових фанфар акомпанементу нарешті вступає віолончель, але її мелодія радше нагадує скандування, наполегливе промовляння: кожний звук акцентовано спускається вниз по тонах і півтонах.

У фактурі відбувається і напластування, і розширення простору: на сильній долі залишається лише гулкий бас *cis*, потроєний октавами, тоді як на другу долю нашаровуються акорди середнього та низького регістрів. Усередині цих акордів проходить мелодія віолончелі разом із партією фортепіано в унісон, що додатково підсилюється нижньою октавою – таким чином кожен звук отримує вагу і акцентну виразність. Загальний рух сповільнюється до тривалостей четвертних з крапками.

Дві низхідні фрази віолончелі переходять у довгу трель на *fis*, після якої з'являються широкі перегуки між басом і акордами на *tr*. Тут основу становлять «пусті» інтонації: октави *cis* у басу, відкриті тризвуки без терції – спершу від *f*, потім від *gis*. У момент звучання «порожніх» акордів *F-dur/moll* віолончель підтримує їх рухом *f* – *c*, а під час переходу до *gis* у ній з'являється терцієве заповнення *h*, що надає акорду мінорного відтінку. Вся ця ділянка поступово згасає – від *f* до *tr*, утворюючи спад динамічної хвилі.

Після цього віолончель знову зникає – тепер на три такти. Її мовчання знаменує межу між кульмінаційним розділом і репризою. У фактурі акомпанементу зберігається трьохоктавний бас *cis* з акордовим напластуванням,

але до нього повертаються октавні «краплі» з першої частини балади. Вони знову спускаються з вершини, але цього разу не розчиняються, а «завмирають» у вихідному регістрі як застигле відлуння. Усе зависає на *dim.* та *rit.*

Починається точна реприза в *Tempo I*, у якій повторюється майже все без змін – за винятком партії віолончелі, що звучить на октаву вище, у першій октаві. Така зміна регістру має темброве та семантичне значення: наратор ніби підноситься над історією, споглядаючи пережите з дистанції. Реприза постає як не буквальне повернення, а як «переозвучення» – той самий текст, але іншим голосом, у зміненій перспективі.

Точно повторюється й епізод *Piu mosso e rubato*, проте з переходом у розділ *F-dur* напрям «дзеркального» повтору змінюється. Тепер цей епізод позначений новими вказівками – *Meno mosso e risoluto*, що відсилає до попереднього кульмінаційного епізоду перед репризою. Так структура твору набуває циклічної зімкненості: нове стає відлунням старого, але вже в іншому часовому вимірі.

Починається цей розділ, на відміну від первісного звучання, з *sub. p* в акомпанементі, тоді як партія віолончелі органічно переходить у *cresc.* до *f*. У цьому місці знову проявляється прийом динамічного розламу – вже знайомий контраст, коли один голос стримується, а інший наростає. Акомпанемент при цьому не повертається до баркарольних коливальних рухів, як на початку, а зберігає рівне «скандування» гармонічних вертикалей восьмими, нарешті узгоджуючи партії правої та лівої руки в єдину метричну сітку.

Проте вже з другого такту гармонія звертає в інше русло. Мелодія віолончелі не повертається до попереднього тематизму, а впевнено крокує висхідними й низхідними квартово-квінтовими інтонаціями. Особливо привертають увагу синкоповані кроки партії віолончелі (тт. 133–137), які руйнують відчуття метричної стабільності та знову створюють горизонтальний зсув щодо акомпанементу. Тут знову формується розлам художнього світу, але тепер він сприймається як підготовка до справжньої появи *наратора*. Цей момент підсилюється позначеннями *poco a poco cresc.* і *rall.*, що поступово

розтягують музичний час, ніби сповільнюючи хід оповіді перед кульмінаційним зверненням.

Синкоповані кроки віолончелі переходять у довгу низхідну гамоподібну лінію, яка починається від f^2 , а від d^2 формується виразна синкопована структура, що утворює фригійський тетрахорд ($d-c-b-a$). Саме останній, домінантовий ступінь цього тетрахорду (a) стає вихідною точкою для подальшого віолончельного речитативу.

Попри діатонічність руху партії віолончелі, акомпанемент продовжує свій шлях через дієзні та бемольні тональності, ніби позначаючи межу між «реальним» і «умовним» звуковим простором. Остання гармонічна зупинка – обернення малого мінорного септакорду від ges на басу des (sff) – перегукується з початковим напластуванням бемольного акомпанементу та прозорим, чистим $d-moll$ у партії віолончелі. Такий перегук утворює замкнення смислового кола: твір повертається до витoku, але вже після пройденого драматичного шляху.

Соло віолончелі (т. 138–143) є повноцінною появою наратора, який до цього моменту лише приховано «промовляв» крізь розриви фактури, темброві зсуви, метричні дисонанси та динамічні контрасти. Якщо раніше «погляд зі сторони» лише відчувався – як своєрідна присутність свідомості, що спостерігає за подіями зсередини музичного світу, – то тепер цей погляд виступає явно і відкрито. З мовчання фортепіано народжується голос, що несе у собі узагальнення, коментар, осмислення всього попереднього – наче моралізаторський висновок, властивий фіналам баладного типу.

Віолончель виступає тут не як учасник дії, а як наратор, який повертається до витoku – до теми М. Лисенка, але в іншому ракурсі. Її мотив, що рухається вниз–вгору, повторюється з нав'язливою інтонаційною послідовністю, створюючи ефект кола, «вічного повернення» пережитого. Збільшена секунда між f і gis додає ладової нестійкості, коли оповідач дивиться на подію з відстані, вже знаючи її фінал. Ладова неусталеність ($a-moll$ із зависанням на f) втілює саме цю межову позицію – між дійсністю події та її спогадом.

Цей момент переходу від події до її осмислення відповідає механізму *музичної рефлексії*, описаному Л. Шаповаловою: «саме дійство винесено за рамки сюжету», натомість рефлексивний образ постає як «реакція на дійство... роздум про нього», де «логіка споминів переводить лірико-психологічний план у драматичний» (Шаповалова, 1999 : 160). Соло віолончелі у кодї якраз і реалізує цю логіку спомину: реальна драма завершилася, залишилася лише її ментальна проекція у свідомості наратора.

Окрім цього, поєднання речитативу з цитатою М. Лисенка розриває тканину художнього світу і виводить рефлексію вже на зовнішній рівень. Саме тут межа між оповідачем і автором стирається, і ми можемо відчутти авторський коментар.

Після вступу акомпанементу фортепіано і віолончель ритмічно розмежовуються: діалог перетворюється на антифонію двох світів – реального (фортепіанного, об'єктивного) і рефлексивного (віолончельного, суб'єктивного). Вони сходяться лише в останньому акорді – у фінальній тональності, де досягається видима гармонія, але не остаточна розв'язка. Поліфонічна взаємодія обох голосів нагадує внутрішній монолог, де пам'ять, спогад і коментар переплітаються.

Колоподібні рухи віолончелі навколо *f*, звужені до секундових інтервалів (*es-f-ges-f*) – це згасання голосу, який поступово вичерпує енергію висловлювання. У фригійському трихорді (*f-es-d*), що спускається донизу і «зависає» на три такти, чутно останнє слово оповідача – м'яке, але фінальне.

Акомпанемент завершує історію на *fis*-малій мінорній гармонії з терцієвим затриманням (*a*). Останні арпеджіо *D-dur* у фортепіано – це ілюзія просвітлення, в якій ще бринить тінь напруженого *g* у фінальній тоніці. Саме це *g* порушує оманливий спокій і нагадує про трагічний підтекст твору: гармонія досягнута лише зовні, але всередині залишається незгаслий неспокій.

Таким нараторський фінал виконує дві функції: *сміслову* – підсумовує й узагальнює подію, перетворюючи індивідуальне переживання на коментар, близький до епілогу в літературній баладі; *структурну* – завершує процес

«збирання» художнього світу після попередніх «розколів», фіксуючи остаточне розмежування між дією (нарративною подією) і її тлумаченням.

Фінальний *D-dur*, освітлений, але нестійкий, звучить як відкритий знак, не крапка, а двокрапка після монологу наратора, що запрошує до подальшого внутрішнього осмислення.

Отже, Балада пам'яті М. Лисенка А. Штогаренка репрезентує унікальну модель тембрового наративу, де ключову роль відіграє чітка персоніфікація оповідних функцій. Фортепіанна партія формує багатовимірний художній часопростір твору – лімінальне (межове) середовище, у якому співіснують і взаємодіють реальний (земний) та трансцендентний (позареальний) виміри. Натомість віолончель діє як живий, безпосередній суб'єкт-оповідач, наділений якостями людського голосу.

Розвиток музичного сюжету розгортається через гнучку зміну кута зору: від об'єктивного споглядання до глибокого внутрішнього переживання, що проявляється у фактурних, метричних та динамічних розламах між двома інструментами. Проте найважливіша змістова трансформація відбувається у фінальній коді. Тут віолончель остаточно відсторонюється від активного емоційного процесу і відкрито бере на себе функцію узагальнюючого коментатора. Завдяки введенню музичної цитати М. Лисенка, оповідач розриває замкнені межі художнього світу, переводячи рефлексію з внутрішньотекстового на екстратекстуальний (авторський) рівень.

Підсумовуючи результати аналізу, ми можемо класифікувати різновид втілення наративу в даній баладі як ***стратегію персоніфікованого наратора-персонажа (з переходом у метанаратив)***. Звучання віолончелі виступає тут іманентним ліричним суб'єктом, який розгортає оповідь-переживання зсередини музичного світу. Проте у фіналі цей наратор-персонаж долає власну суб'єктивність: використовуючи метатекстуальну цитату, він виходить за межі сюжету в площину епілогу-коментаря, остаточно фіксуючи нездоланне розмежування між самою подією та пам'яттю про неї.

Висновки до Розділу 4

Дослідження інструментальних балад українських композиторів (С. Борткевича, А. Штогаренка) дозволило розкрити механізми функціонування імпліцитного (прихованого) наративу. Відсутність слова компенсується семантикою засобів музичної мови, здатних моделювати сюжет, час, простір та суб'єктний кут зору.

Узагальнення результатів аналізу дозволяє виділити такі ключові закономірності втілення наративу в інструментальному творі:

1. Композитори використовують усталені жанрові моделі як семантичні коди, що замінюють слова та формують конкретні типи оповіді:

- У Баладі ор. 10 С. Борткевича реалізується **стратегія імпліцитного наратора-персонажа**. Конфлікт будується на взаємодії жанрових топосів: *баркарола* в акомпанементі маркує об'єктивне природне середовище, тоді як інтонації *lamento* в мелодії озвучують суб'єктивний стан ліричного героя.
- У Баладі ор. 42 С. Борткевича втілюється **стратегія імпліцитного наратора-спостерігача**. Вторгнення ритмів *тарантели* та *токати* однозначно зчитується як поява демонічного антагоніста, що переводить конфлікт у площину архетипового протистояння героя і фатуму, яке контролюється невидимим наратором-деміургом.

2. На матеріалі фортепіанних балад виявлено одночасне існування двох кутів зору в різних фактурних пластах:

- *зовнішній кут зору*: об'єктивний погляд «камери» (пейзажний фон, стабільний метр);
- *внутрішній кут зору*: суб'єктивний погляд героя (мелодичні «зітхання», ритмічні зсуви). Така дворівнева оптика дозволяє створювати об'ємний художній світ, де внутрішня драма розгортається на тлі байдужої вічності природи.

3. Аналіз Балади для віолончелі А. Штогаренка довів, що в ансамблевій музиці реалізується *персоніфікована наративна стратегія*, де функцію наратора виконує тембр:

- віолончель виступає як персоніфікований оповідач (ліричний суб'єкт), наділений «людською» інтонацією та здатністю до рефлексії;
- фортепіано формує часопросторове середовище (об'єкт).

Кульмінацією цієї стратегії стає фінальний монолог віолончелі, який трактується як вихід у *метанаратив*: автор через наратора промовляє до слухача, підсумовуючи трагедію вже після завершення подій.

4. На прикладі твору А. Штогаренка виявлено прийом лімінального простору. Гармонічна політональність вступу (*d-moll* на фоні *Des-dur*) та ритмічна хиткість інтерпретуються як створення межової зони між реальним світом і потойбіччям. Музичний наратив тут балансує на грані буття і небуття, моделюючи стан переходу.

5. Доведено, що архітектоніка інструментальної балади підпорядковується не сталим схемам, а логіці сюжету.

У Баладі ор. 42 С. Борткевича форма рондо-сонати переосмислюється як модель замкненого кола. Кожне повернення рефрену наближає трагічний фінал, перетворюючи структуру твору на пастку для героя.

Фінальна кода твору демонструє ефект музичної візуалізації: засобами фактури і регістрів композитор наочно «малює» картину загибелі героя (падіння у прірву), роблячи смерть зримою подією.

6. Наратив інструментального твору вільно оперує категоріями сюжетного та психологічного часу. Використання прийомів *передбачення*, *ретроспекції*, *ремінісценції* та риторичного прийому *паралепсису* дозволяє перетворити лінійний музичний виклад на складну часову конструкцію, де минуле, теперішнє і майбутнє існують одночасно.

Таким чином, у Розділі 4 підтверджено, що інструментальна музика володіє потужним наративним потенціалом. Відсутність слова не обмежує зміст, а навпаки – розширює його, дозволяючи виразити невимовне: межові стани

свідомості, архетипові конфлікти та екзистенційний досвід смерті, який у вербальному тексті завжди залишається лише описом, а в музиці стає безпосереднім переживанням.

ВИСНОВКИ

Здійснення системного дослідження наративу в музиці, розробка наративного методу аналізу музичного твору та апробація його на матеріалі вокальних та інструментальних балад українських композиторів дало підстави для наступних узагальнень.

1. Наратив є міждисциплінарним феноменом у просторі сучасної гуманітаристики, зміст якого виходить за межі простої «сюжетності» (зображення подій); наратив також функціонує як універсальна онтологічна категорія – спосіб структурування людського досвіду та організації часу (П. Рікер, Дж. Брунер). Дослідження літературознавчої наратології (Ж. Женетт, В. Шмід) виявило розгалужений категоріальний апарат і склало умови для відповідної адаптації її положень до аналізу музичних текстів.

2. У зарубіжному музикознавстві сформувалися наукові напрямки наратології: семіотичний (Е. Тарасті, М. Грабоч), теорія експресивних жанрів (Р. Хаттен) та теорія наративних архетипів (Б. Альмен). Зазначені концепції доводять, що музика здатна втілювати оповідь на іманентному рівні – через систему ізотопій, маркованість структур та трансформацію ієрархічних зв'язків. У вітчизняному музикознавстві цей напрям представлений фрагментарно.

3. Аналіз співвідношення понять *музична драматургія* та *музичний наратив* довів, що драматургія відповідає за динаміку та архітектоніку становлення музичних образів (погляд на твір як на *об'єкт*), тоді як наратив визначає стратегію передачі музичних подій та позицію суб'єкта висловлювання (погляд на твір як на *дискурс*). Наративний метод не заперечує складовим теорії музичної драматургії, а поглиблює її та розширює практичні можливості шляхом введення наративних механізмів аналізу: «хто говорить?», «з якого кута зору?» та «в якому часі і де?».

4. Запропоновано наративний метод аналізу музичного твору (драматургії), що базується на взаємодії трьох параметрів:

- семантичного: ідентифікація суб'єктів (наратора, персонажів) та жанрових топосів;

- хронотопічного: аналіз часових трансформацій (*випередження та ретроспекції*) та просторової локалізації подій;
- дискурсивного: визначення способів висловлювання (*опосередкована розповідь / пряма мова*) та типів кутів зору (*внутрішнього – суб'єктивного, зовнішнього – об'єктивного*).

Надано дефініцію **наративу в музиці** як ієрархічного поняття, яке складається з наступних рівнів:

1) архетипове явище в музиці, укорінене в історії культури, фольклорних джерелах та синтетичних видах мистецтва від давнини до сьогодення;

2) наукова категорія, що визначає оповідність в музиці;

3) специфічний принцип організації музичного цілого, заснований на тлумаченні подієвого ряду крізь призму кута зору (зовнішнього або внутрішнього) оповідача та втіленні через систему семантичних, хронотопічних та дискурсивних засобів.

Наративний метод аналізу музичного твору – це дослідницька стратегія, що спрямована на виявлення механізмів смислоутворення через досягнення специфіки взаємодії трьох параметрів: семантичного, хронотопічного та дискурсивного.

5. Наратор – центральний елемент музичної оповіді, іманентний суб'єкт твору, «голос», що організовує час і простір.

Виокремлено три різновиди наратора за характером та функцією його проявів:

- *наратор-спостерігач* – позасюжетний наратор на епічній дистанції з об'єктивним викладом подій;
- *наратор-персонаж* – безпосередній учасник із трансляцією суб'єктивного емоційного переживання;
- *автобіографічний наратор* – автор-оповідач як головний герой власної історії з імпліцитним чи експліцитним автобіографічним підтекстом.

У центрі такого аналітичного підходу незмінно перебуває наратор. Метод концентрує увагу на тому, *як саме* оповідач транслює події та які аспекти

музичного сюжету стають об'єктом його рефлексії. Ключовим критерієм тут постає ступінь *зануреності* або *відстороненості* суб'єкта висловлювання. Збереження епічної дистанції та відстороненість формують об'єктивний модус оповіді, тоді як максимальна зануреність оповідача у подієвий потік переводить наратив у площину ліричної сповіді чи драми.

Специфічна перевага музичного мистецтва перед літературним – безпосередня акустична матеріалізація наратора за допомогою тембрової персоніфікації. Наслідок цього процесу – наративна *мультисуб'єктність*: розщеплення оповідної функції на кілька автономних суб'єктів, здатних діяти одночасно або по черзі. Гнучкий інструмент керування кутом зору та емоційною дистанцією не прив'язаний жорстко до певного типу наратора. *Ключова специфіка втілення наративу в музиці – динамічне «перемикання» кутів зору.* Здатність музичного тексту миттєво долати епічну дистанцію – своєрідна компенсація відсутності вербальної конкретики та умова створення унікального ефекту емоційної співучасті, недосяжного для суто літературного викладу

6. Балада є синтетичним жанром, що поєднує епічну фабульність, драматичний конфлікт та ліричну рефлексію; і є оптимальним жанром для дослідження музичного наративу. Генеза балади (від танцювальної пісні до інструментальної поеми) сформувала унікальну структуру «подвійного кодування», де зовнішній сюжет завжди співіснує з внутрішнім психологічним підтекстом.

7. Специфіка *експліцитного* наратива реалізується через взаємодію вербального та музичного параметрів. У вокальних баладах (Ю. Мейтус, Г. Верета) виявлено його ключові механізми, а саме:

- деконструкція поетичної форми: музичний ритм часто руйнує віршовану симетрію заради психологічної правди;
- музична емпатія: функціонування наратора-спостерігача, який формально знаходиться поза сюжетом, але емоційно ототожнюється з персонажами в моменти кульмінації;

- часові маніпуляції: використання *передбачення* (вступ, що експонує трагедію до слів) та концентричної форми як моделі замкненого часу (*ретроспекції*).

8. В інструментальних баладах (Б. Лятошинського, М. Вілінського, С. Борткевича, А. Штогаренко, Л. Ревуцького) відсутність слова компенсується семантикою музичної мови. Наратив формується також специфічними музичними засобами – через одночасне існування різних кутів зору в фактурі (наприклад, об’єктивний акомпанемент-стихія та суб’єктивна мелодія-рефлексія); наративізацію форми (трактування класичних структур як архетипів); темброву персоніфікацію; візуалізацію фіналу.

9. На основі аналітичних спостережень визначено різновиди втілення наративу в жанрі балади (див. Додаток Б; Таблиця 1) що зумовлені оповідною позицією та кутом зору наратора, а саме:

- стратегія наратора-спостерігача (об’єктивно-всезнаюча та з переходом від об’єктивно-всезнаючої до емпатичної);
- стратегія наратора-спостерігача з відхиленням у позицію наратора-персонажа;
- мультисуб’єктна стратегія;
- стратегії імпліцитного наратора-спостерігача та імпліцитного наратора-персонажа;
- стратегія персоніфікованого наратора-персонажа (з переходом у метанаратив).

Узагальнюючи викладене, слід підкреслити, що запропонований наративний метод аналізу відкриває нові перспективи для інтерпретації музичних творів. Він дозволяє розкрити багатовимірні хронотопічні грані твору, перетворюючи партитуру на об’ємний, живий комунікативний процес, де композитор через наратора веде безперервний діалог зі слухачем. Апробація цього підходу на матеріалі українських вокальних та інструментальних балад засвідчила його герменевтичний потенціал: метод дає ключ до розшифрування

прихованих змістів, психологічних підтекстів та національних архетипів, що можуть збагатити сучасне музикознавство та виконавську практику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ТОВ «С.А.М.», 46, 154–165.
2. Анфілова, С. Г. (2022). Роль музичного компонента в хореографічній концепції С. Лифаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (64), 142–163.
3. Анфілова, С. Г. (2024). «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса: англійський наголос у романтичній темі. *Аспекти історичного музикознавства*, (36), 81–103.
4. Аристотель. (1967). *Поетика*. Мистецтво.
5. Артеменко, А. П., Артеменко, Я. І. (2014). Онтологія топосу. *Наукові записки. Серія «Філософія»*. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 15, 84–87.
6. Астрахан, Н. І. (2021). Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми : навч. посіб. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 296 с.
7. Барт, Р. (1987). Вступ у структурний аналіз оповідних текстів. URL: <https://studfile.net/preview/9893315/> (дата звернення: 20.01.2026).
8. Безбородько, О. А. (2018). Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Наукові горизонти композиторської школи Геннадія Ляшенка*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 122, 110–124.
9. Беліченко, Н. М. (1992). *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

- 10.Беліченко, Н. М. (2017). Неімітаційна поліфонія в аспекті музичної логіки. *Paradigmata poznání*. Praha : Vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 4, 14–24. <https://doi.org/10.24045/pp.2017.4.3>
- 11.Белоєнко, О. (2020). Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти. Збірник статей VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції Мистецька освіта: пошуки та відкриття*. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 1, 20–24.
- 12.Борисенко, М. Ю. (2023). Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: Авторський концерт Сергія Турнеєва (2023). *Аспекти історичного музикознавства*, (31), 87–132. <https://doi.org/10.34064/khnum2-31.05>
- 13.Борисенко, М. Ю., & Левченко, А. А. (2024). Принципи композиторського втілення монограми ВАСН у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та Валентина Бібіка: досвід компаративного аналізу. *Аспекти історичного музикознавства*, (37), 75–115. <https://doi.org/10.34064/khnum2-37.05>
14. Бремон, К. (1983). Структурне вивчення оповідних текстів після В. Пропа. URL: <https://ru.scribd.com/document/535228629/> (дата звернення: 20.01.2026).
15. Вавшко, І. В. (2019). *Музична поетика рок-балади* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
16. Верменич, Я. В. (2013). Локально-регіональні рівні вітчизняного наративу. *Український історичний журнал*. Київ : Інститут історії України НАН України, 5, 4–23.
17. Вишинський, В. (2016). Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 361–367.
18. Волков, А. (ред.). (2001). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 636 с.

19. Вороновська, О. В. (2020). Музичний жест в науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 30, 1, 57–64. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-9>
20. Галич, О. А., та ін. (2001). Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти. Київ : Либідь, 486 с.
21. Гарькавий, Є. М. (2023). Підходи НАТО до формування наративів. *Політичне життя*. Вінниця : ВТЕІ ДТЕУ, 4, 102–107. <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2023.4.14>
22. Говорухіна, Н. (2007). Взаємодія музики та слова як основа формотворення в камерно-вокальному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 20, 56–67.
23. Горюхіна, Н. А. (1985). Поетичність музики. *Нариси з питань музичного стилю та форми*. Київ : Музична Україна, 26–37.
24. Гребенюк, Т. В. (2010). *Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, реценція* : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 423 с.
25. Греймас, А.-Ж. (1991). Роздуми про актантні моделі. URL: <https://tiei.ru/wp-content/uploads/Razmyishleniya-ob-aktantnyih-modelyah.pdf> (дата звернення: 20.01.2025).
26. Гук, О.-М. І., Бехта, І. А. (2020). Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 11 (87), 430–435. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92>
27. Дей, О. І., Ясенчук, А. Ю. (упоряд.). (1988). Балади. Родинно-побутові стосунки. Київ : Наукова думка, 528 с.
28. Джигун, Л. (2018). Образ реальних персонажів і образ автора мемуарів як синкретичне явище. *Філологічний дискурс*, (7), 57–67.
29. Ділі, Дж. (2000). Основи семіотики. Львів : Арсенал, 232 с.

30. Дьяковська, Г. (2017). Наратив як складова дискурсивної реальності. *Схід. Маріуполь* : Український культурологічний центр, 5 (151), 70–73.
[https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.5\(151\).116518](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.5(151).116518)
31. Єременко, О. Р. (2004). *Українська балада XIX століття (історія жанру)*. Суми : Мрія-1, 216 с.
32. Женетт, Ж. (1998). *Фігури* : у 2 т. URL: <https://www.academia.edu/8587172/> (дата звернення: 20.01.2026).
33. Захарчук, О. С. (2010). Ярема Якуб'як про втілення Шевченкового слова в музиці Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича. *Музичне мистецтво : наукові записки*. Донецьк : Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, 1, 39–43.
34. Зварич, А. (2012). Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (42), 14–21.
35. Зварич, А. (2015). Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 42, 14–22.
36. Зикун, Н. І., Бессараб, А. О., Пономаренко, Л. Г. (2020). Наратив як контентна основа міжнародних стратегічних комунікацій. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 1 (41), 4–11. [https://doi.org/10.32840/cpu2219-8741/2020.1\(41\).1](https://doi.org/10.32840/cpu2219-8741/2020.1(41).1)
37. Зливков, В. Л. (б. д.). Наративна ідентичність особистості. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/718189/1/%D0%97%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BA%D0%BE%D0%B2.pdf> (дата звернення: 08.08.2025).
38. Іваницький, А. (1990). *Українська народна музична творчість*. Київ : Музична Україна, 336 с.
39. Івко, А. (2008). *Подієві аспекти музичної форми XX століття* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

40. Ігнатченко, Г. І. (1984). *Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів)* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
41. Ігнатченко, І. Г. (2003). *Автодескриптивний текст у музиці та метод його дослідження у творчості І. С. Баха* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
42. Кагановська, О. М. (1999). Кореляція точок зору оповідача і персонажа в рамках інтенціонального аспекту семантики художнього тексту. *Культура народів Причорномор'я*. Сімферополь : Міжвузівський центр «Крим», 8, 134–137. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/94291> (дата звернення: 26.08.2025).
43. Капленко, О. (2003). Наратив як модель світу: структурна побудова і проекція на художній текст. *Слово і Час*. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 11, 10–16.
44. Качмар, М. (2014). Метаморфоза в українських народних баладах: генетично-функціональний аспект. *Народознавчі зошити*. Львів : Інститут народознавства НАН України, 4 (118), 741–747.
45. Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1*. Київ : ВЦ «Академія», 608 с.
46. Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2*. Київ : ВЦ «Академія», 624 с.
47. Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови* (Українознавча бібліотека НТШ, Число 15). Наукове товариство ім. Шевченка.
48. Копейцева, Л. П. (2009). Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*, (58), 168–173.

49. Кочнєв, В. Г. (2022). Структурно-композиційні особливості фортепіанної сонати Ф. Ліста h-moll: до проблеми музичної драматургії. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 34, 2, 178–188. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-15>
50. Кравцов, Т. С. (1984). *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків*. Музична Україна.
51. Кравченко, В. (2009). Основні параметри та механізми смислотворення в музично-вербальному творі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 26, 27–35.
52. Кулас, П. (2007). Ідентичність у контексті наративу. *Вісник Львівського університету. Серія соціологічна*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 1, 22–38.
53. Курбан, О. (2021). Бойові наративи в системі сучасних геополітичних інформаційних війн (досвід російсько-української гібридної інформаційної війни 2014–2021 рр.). *Синопис: текст, контекст, медіа*. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 27 (3), 149–158. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.4>
54. Лебідь, Н. (2022). Наративи війни в українських ЗМІ в умовах повномасштабного вторгнення Росії. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Київ : ТНУ імені В. І. Вернадського, 33 (72), 5, 2, 295–300. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2022.5-2/49>
55. Лисюк, С. (2011). Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса : Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 18 с.
56. Ліщук-Торчинська, Т. (2011). Герменевтичне розуміння наративу як темпорального дискурсу особливого роду у філософії Поля Рікера.

- Людинознавчі студії. Серія: Філософія. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 24, 51–63.*
57. Лю Ся. (2019). Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 18, 230–242. <https://doi.org/10.34064/khnum2-1813>
 58. Лю Ся. (2020). Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 21, 123–136. <https://doi.org/10.34064/khnum2-2108>
 59. Лю Ся. (2021). Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики : дис. ... д-ра філософії. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
 60. Максимець, В., Москальов, Д. (2019). Наратор і хронотоп у прозі Цань Сюе. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 1 (25), 68–71.
 61. Марценківська, О. (2018). Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство*. Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 57, 45–59. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.05>
 62. Мацевко-Бекерська, Л. (2009). Наратологічна проекція концепту «герой». *Питання літературознавства*. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 78, 278–292.
 63. Мельникова-Курганова, О. С. (2023). Пропагандистські наративи в політичних комунікаціях. *Матеріали Міжнародної науково-технічної конференції «Авіа-2023»*. Київ : Національний авіаційний університет, 28.66–28.69.
 64. Мороз, Р. А. (2010). Наративи в психологічній теорії і практиці. *Проблеми сучасної психології*. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 8, 719–727.

65. Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник*. Київ : [б. в.], 134 с.
66. Москаленко, В. (2021). *Інтерпретація музичного твору. Робоча програма з навчальної дисципліни для аспірантів*. Київ : НМАУ імені І. П. Чайковського, 29 с.
67. Назарій, Н. О. (2023). *Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру : дис. ... д-ра філософії*. Львів : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.
68. Нечаєнко, Т., Лішафай, О. (2021). Музична драматургія в аудіовізуальному просторі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 40, 191–195.
<https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250370>
69. Ніколаєвська, Ю. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія*. Харків : Факт, 576 с.
70. Ніколаєвська, Ю. В. (2001). Про художню природу символу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 7, 17–22.
71. Нудьга, Г. А. (1970). *Українська балада*. Київ : Дніпро, 258 с.
72. Омельченко, В. (2001). Музична драматургія: кордони поняття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 7, 39–46.
73. Омельченко, В. (2002). Поняття аконфліктності в категоріальному апараті сучасного музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 9, 49–58.
74. Орлова, О. (2020). Образ автора у дзеркальних проекціях твору. *Філологічні науки*, (32), 38–40. <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.32.202447>
75. Очеретовська, Н. (2012). До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

- практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 34, 183–193.
76. Очеретовська, Н. (2014). Наукова концепція Т. С. Кравцова про багатомірність інтонаційного в музичному мисленні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (39), 6–16.
 77. П'ятницька-Позднякова, І. (2012). Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (42), 22–35.
 78. П'ятницька-Позднякова, І. (2015). Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 42, 22–35.
 79. Падалко, В. О. (2023). Жанрово-стильове різноманіття інтерпретацій поетичних текстів українських класиків у музичному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 1, 332–336.
<https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277732>
 80. Папуша, І. В. (2005). Що таке наратологія. *Наративні виміри літератури : матеріали міжнародної наукової конференції з наратології (Тернопіль, 23–24 жовтня 2003 р.)*. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 16, 29–42.
 81. Полстуха, І. (2014). Мімезис та дієгезис у структурі художнього тексту (на матеріалі «Природного роману» Г. Господинова). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 19, 113–118.
 82. Полтавцева, Г. Б. (1998). *Епос та епічне в музиці* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Московська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.

83. Полтавцева, Г. Б. (2003). Риторико-структурні ресурси музичної форми (М. Глінка «Вальс-фантазія», опит-2). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (11), 222–232.
84. Полтавцева, Г. Б. (2005). Методологічні правила структурно-риторичного аналізу музичного тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (15), 189–194.
85. Пономаревський, С. До проблеми класифікації та функціонування народної балади на Чернігівщині. *Електронна бібліотека НАПН України*. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/2836/1/9.Pdf> (дата звернення: 27.08.2025).
86. Постовойтова, С. О., & Коханник, І. М. (2024). Структурний метод аналізу фуги: новітні підходи і можливості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (140), 154–170. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318657>
87. Потебня, О. (1985). *Естетика і поетика слова*. Київ : Мистецтво, 302 с.
88. Приходько, І. М. (2002). Музична мова як термін і структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 9, 163–168.
89. Приходько, О. (2014). Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. *Interdisciplinary Studies in Musicology*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 463–470. <https://doi.org/10.18778/7969-107-4.41>
90. Просалова, В. А. (2014). *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія*. Донецьк : ДонНУ, 154 с.
91. Пясковський, І. (2003). *Поліфонія*. Київ : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 242 с.
92. Рева-Лєвшакова, Л. В. (2022). Наративні стратегії Вольфа Шміда. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 33 (72), 6 (2), 39–43. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.2/07>

93. Римар, Н. Ю. (2019). Наратологія як галузь сучасного літературознавства: теоретичний огляд. *Молодий вчений*. Херсон : Гельветика, 6.1 (70.1), 54–58.
<https://doi.org/10.32839/2304-5809.2019.6.1.13>
94. Рікер, П. (1998). *Час і розповідь*. Т. 1, 313 с. URL: <https://www.academia.edu/8587671/> (дата звернення: 20.03.2025).
95. Романець, Д. О. (2021). *Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця XX – XXI століть* : дис. ... д-ра філософії. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, [рукопис].
96. Савчук, Р. (уклад.). (2019). *Основи наратології : хрестоматія до дисципліни (вибрані статті)*. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 40 с.
97. Савчук, Р. І. (2015). Історія становлення наратології: від античної поетики до нових наративних практик студіювання художнього тексту. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Серія: Філологія. Педагогіка. Психологія*. Київ : Київський національний лінгвістичний університет, 30, 261–270.
98. Самойленко, О. (2017). *Лекції з музичної семіології*.
<http://www.musikology.com.ua>
99. Самойленко, О. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції*. Видавничий дім «Гельветика».
100. Самойленко, О. І. (2002). *Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу*. Астропринт.
101. Самойленко, О. І., Осадча, С. В. (2020). Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : collective monograph*. Riga : Izdevniecība “Baltija Publishing”, 436–457. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.25>
102. Сараєва, О. В. (2024). Теорія наративу Юлії Крістевої. *Культурологічний альманах*. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2 (10), 258–263.

103. Седлецький, Ю. В. (2021). *Наративний аналіз музичного твору на прикладі «Страстей за Йоанном» Й. С. Баха BWV 245* : атестац. робота освіт. рівня «Бакалавр». Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 71 с.
104. Семигіна, Т. В. (2020). Дослухаючись до розповідей: наративні дослідження у соціальній роботі. *Korszerű műszerek és algoritmusai tapasztalati és elméleti tudományos kutatási : materials of the international scientific-practical conference*. Budapest : European Scientific Platform, 2, 115–118.
105. Середюк, І. (2020). Аспекти експлікації власного семіотичного поля автора в музичному творі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 1(30), 229–235. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212249>
106. Сидір, Н. (2021). Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1 (50), 79–90. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233120
107. Скрипник, Г., Калениченко, А., & Степанченко, Г. (Ред.). (2006). *Українська музична енциклопедія*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
108. Снитко, О. С. (2020). Стратегічні наративи у системі механізмів протидії інформаційним впливам. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 40, 99–118. DOI: <https://doi.org/10.17721/APULTP.2020.40.99-118>.
109. Снитко, О. С., Гречка, С. О. (2022). “Битва наративів” у сучасному медіапросторі України. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 44, 86–117. DOI: <https://doi.org/10.17721/APULTP.2022.44.86-117>
110. Собчук, О. (2012, 13 лютого). Чому наратологія популярна? [Historians.in.ua. https://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-](https://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-)

[kolonka/134-oleh-sobchuk-chomu-naratolohiia-populiarna](https://doi.org/10.31558/2519-2949.2022.3.13) (дата звернення: 26.08.2025).

111. Соколовська, С. Ф. (2013). Образ автора у художньому творі. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*, (71), 222–226.
112. Стеблина, Н. О. (2022). Конструювання кризового наративу в українських медіа під час повномасштабного вторгнення РФ. *Політичне життя*, 3, 105–112. <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2022.3.13>
113. Степурко, В. (2023). Творчі наративи сучасних українських композиторів як предмет музикознавчого аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 281–287.
114. Степурко, В., & Бардашевська, Я. (2018). Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2(11), 141–145.
115. Сухленко, І. (2015). Часова організація музичного твору: виконавський аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (42), 334–344.
116. Тележкіна, О. О. (2017). Хіазм як мовностилістичний прийом у віршовій оповіді (на матеріалі української поезії II половини – початку XXI століття). *Лінгвістичні дослідження*, (46), 130–137.
117. Ткачук, О. (2002). *Наратологічний словник*. Астон. 173 с.
118. Ткачук, О. (2003). Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття. *Слово і Час*, (11), 17–24.
119. Удовиченко, М. (2012). Особливості організації музичного часу та його виразові можливості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (36), 212–223.
120. Фрайт, О. В. (2021). *Музично-вербальна еміненність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства* [Автореф. дис. д-ра

мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. Рукопис.

121. Хараман, Н. О. (2014). Образ автора як текстотвірна категорія. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*, (5), 224–229. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/7060>
122. Харенко, А. (2019). Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (55), 155–169. <https://doi.org/10.34064/khnum1-5511>
123. Хе, В. (2018). Баладність як музично-мовна модальність в фортепіанній творчості Ф. Шопена. *Музичне мистецтво і культура*, 27(1), 173–183. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-1-173-183>
124. Хе, В. (2020). *Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід* (Дис. канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
125. Цурканенко, І. (2014). «Обрій подій» як музикознавчий концепт. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (40), 490–498.
126. Шаповалова, Л. (2009). Теория жанра в музыкознании: ставшая и становящаяся. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (25), 225–230.
127. Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (40), 11–32.
128. Шаповалова, Л. В. (1999). Рефлексія як образ людини (постановка проблеми). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (4), 152–162.

129. Шаповалова, Л. В. (2001). Знаки і символи рефлексії в музиці Валентина Сільвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (6), 83–91.
130. Шаповалова, Л. В. (2003). Музыка. Свідомість. Рефлексія. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (11), 266–271.
131. Шаповалова, Л. В. (2008). *Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості* (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
132. Шаповалова, Л. В. (2008). *Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості* (Дис. докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
133. Шаповалова, Л., & Лю, Д. (2025). Хорова бахіана як актуальна стратегія українського мистецтва (інтерпретологічний коментар). *Аспекти історичного музикознавства*, (38), 331–348.
134. Шмід, В. (2003). *Наратологія*. Мови слов'янської культури.
135. Яворський, Б. (1972). *Спогади, статті, листування* (І. С. Рабинович, Упоряд.; Т. 1). Радянський композитор.
136. Яворський, Б. (1986). *Вибрані праці* (І. С. Рабинович, Упоряд.; Т. 2, Ч. 1). Радянський композитор.
137. Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press.
138. Almén, B. (2003). Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 47(1), 1–39. <https://www.jstor.org/stable/30041082>
139. Almén, B. (2004). Narrative and Topic. *Indiana Theory Review*, 25, 1–38. <https://www.jstor.org/stable/24045280>
140. Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Indiana University Press.

141. Antović, M. (2015). Metaphor in Music or Metaphor About Music: A Contribution to the Cooperation of Cognitive Linguistics and Cognitive Musicology. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2566258>
142. Artemieva, V., Bezborodko, O., Ivannikov, T., Kokhanyk, I., & Redya, V. (2023). Chamber Cantata in the work of Jean-Philippe Rameau (the stage of the formation of the composer). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), 132–134. <https://www.magnanimitas.cz/13-02-xxxviii>
143. Berger, P., & Luckmann, T. (2000). Społeczne tworzenie rzeczywistości. W: *Rozum, słowo, dzieje* (S. 65–76).
144. Bruner, J. (1990). Życie jako narracja. *Kwartalnik Pedagogiczny*, (4), 3–17.
145. Chernyavska, M., Anfilova, S., & Voskoboinikov, Y. (2025). Media Representation in Contemporary Academic Piano Performance: Alexandre Tharaud's phenomenon. *STUDIA UBB MUSICA*, 70(2), 241–263. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.2.12>
146. Chernyavska, M., Savchenko, H., & Borysenko, M. (2025). Situatedness generated by war: Artistic reaction of Kharkiv musicians to the military aggression and its consequences. *Art, Design & Communication in Higher Education*, 24(1), 77–94. https://doi.org/10.1386/adch_00109_1
147. Dean, R. (2010). *Musical dramaturgy in late nineteenth and early twentieth-century theatre on the British stage* [Doctoral dissertation, University of Lincoln]. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/41575979_Musical_Dramaturgy_in_Late_Nineteenth_and_Early_Twentieth-Century_Theatre_on_the_British_Stage
148. Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil.
149. Giddens, A. (2001). *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

150. Grabócz, M. (1999). Paul Ricœur's theories of narrative and their relevance for musical narrativity (R. McClelland, Transl.). *Indiana Theory Review*, 20(2), 19–39. <https://www.jstor.org/stable/24045435>
151. Grabócz, M. (2004). *Zene és narrativitás*. Jelenkor Kiadó.
152. Grabócz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. L'Harmattan. <https://journals.openedition.org/filigrane/589>
153. Grabócz, M. (2015). *An introduction to theories and practice of musical signification and narratology*. <https://real.mtak.hu/128646/1/N23vagy22-Grabocz-AnIntroductiontoTheoriesandPractice-Wroclaw2016-versiondu10mai2015.pdf>
154. Grabócz, M. (2018). Musical semiotics today: Theories of the signified and examples of narrative strategies. W: *Interpretacje dzieła muzycznego: W kręgu semantyki = Interpreting musical works: From a semantic perspective* (s. 1–23). Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego. <http://real.mtak.hu/id/eprint/131116>
155. Grabócz, M. (2020). From music signification to musical narrativity: Concepts and analyses. In E. Sheinberg & W. Dougherty (Eds.), *The Routledge handbook of music signification* (pp. 197–206). Routledge. http://real.mtak.hu/128863/1/N6-RoutledgearticlePROOFSGraboczFebruary20209780815376453_.pdf
156. Hair, G. (2001). Dramatic narrative and musical narrativity in Gillian Whitehead's "Hotspur". In L. Kouvaras, R. Martin, & G. Hair (Eds.), *Loose canons: Papers from the National Festival of Women's Music* (pp. 159–171). <http://eprints.gla.ac.uk/archive/00002785/>
157. Hatten, R. (1991). On narrativity in music: Expressive genres and levels of discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98. <http://www.jstor.org/stable/24045351>
158. Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005zts>

159. Huron, D. (2008). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. MIT Press.
160. Husserl, E. (1989). Nastawienie nauk przyrodniczych i humanistycznych. W: *Fenomenologia i socjologia* (s. 53–74). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
161. Jahn, M. (2005). *Narratology: A guide to the theory of narrative* (Version 1.8). English Department, University of Cologne. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>
162. Kim, H. H. (2023). Convention and representation in music. *Philosophers' Imprint*, 23(5), 1–12. <https://doi.org/10.3998/phimp.2363>
163. Klein, M. (2009). Ironic narrative, ironic reading. *Journal of Music Theory*, 53(1), 95–136. <https://doi.org/10.1215/00222909-2009-022>
164. Klein, M. (2018). Chopin fragments: Narrative voice in the First Ballade. *19th-Century Music*, 42(1), 30–52. <https://doi.org/10.1525/ncm.2018.42.1.30>
165. Kokhanyk, I., & Postovoitova, S. (2024). A large polyphonic cycle in the piano works of Ukrainian composers of the twentieth and early twenty-first centuries: The issue of integrity. *STUDIA UBB MUSICA*, 69(2), 227–240. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.2.16>
166. Littlefield, R., & Neumeyer, D. (1992). Rewriting Schenker: Narrative—history—ideology. *Music Theory Spectrum*, 14(1), 38–65. <https://www.jstor.org/stable/746080>
167. Lyotard, J.-F. (1997). *Kondycja ponowoczesna: Raport o stanie wiedzy*. Fundacja Aletheia.
168. Mailman, J. B. (2013). Agency, determinism, focal time frames, and processive minimalist music. In M. Klein & N. Reyland (Eds.), *Music and narrative since 1900* (pp. 125–144). Indiana University Press.
169. Maus, F. E. (1991). Music as narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1–34. <https://www.jstor.org/stable/24045349>
170. Miskimmon, A., O'Loughlin, B., & Roselle, L. (2013). *Strategic narratives: Communication power and the new world order*. Routledge.

171. Narration (n.). (n.d.). In *Online Etymology Dictionary*.
https://web.archive.org/web/20190501173140/https://www.etymonline.com/word/narration?ref=etymonline_crossreference
172. Nattiez, J.-J. (1990). Can one speak of narrativity in music? (K. Ellis, Trans.). *Journal of the Royal Musical Association*, 115(2), 240–257.
<https://www.jstor.org/stable/766438>
173. Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music* (C. Abbate, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1987).
174. Nattiez, J.-J. (2011). La narrativisation de la musique. *Cahiers de Narratologie*, (21), 1–19. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6467>
175. Nattiez, J.-J., & Dunsby, J. (2000). Linguistic models and the analysis of musical structures. *Rivista Italiana di Musicologia*, 35(1/2), 379–410.
<https://www.jstor.org/stable/24323748>.
176. Nünning, A. (2010). Narratologie ou narratologies? Un état des lieux des développements récents: propositions pour de futurs usages du terme. Dans J. Pier & F. Berthelot (Eds.), *Narratologies contemporaines: Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse de récit* (pp. 15–44). Éditions des archives contemporaines.
177. Ojala, J. (2009). *Space in musical semiosis: An abductive theory of the musical composition process* (Acta Semiotica Fennica XXXIII; Approaches to Musical Semiotics 12). International Semiotics Institute at Imatra; Semiotic Society of Finland.
178. Osadcha, S., Zhao, R., Wu, Y., Sai, C., & Yang, H. (2023). Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(1), 81–83.
<https://doi.org/10.33543/1301328183>
179. Parakilas, J. (1992). *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Amadeus Press.
180. Popović Mladenović, T. (2023). The story of the ballad in music. *New Sound*. <https://www.researchgate.net/publication/370150853>

181. Prince, G. (1987). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.). University of Nebraska Press.
182. Rink, J. (1994). Chopin's ballades and the dialectic: Analysis in historical perspective. *Music Analysis*, 13(1), 99–115. <http://www.jstor.org/stable/854282>.
183. Rosner, K. (2003). *Narracja, tożsamość, czas*. Universitas.
184. Samoilenko, O., Osadcha, S., Chernoiwanenko, A., & Ovsyannikova-Trel, O. (2021). The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of “new simplicity”). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 197–203. <https://doi.org/10.33543/110221197203>
185. Samoilenko, O., Osadcha, S., Chernoiwanenko, A., Grybynenko, J., & Ovsyannikova-Trel, O. (2022). Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12(1), 190–192. <https://doi.org/10.33543/120125190192>
186. Schmid, W. (2013). *Elemente der Narratologie*. De Gruyter Studium. <https://doi.org/10.1515/9783110350975>
187. Schütz, A. (1985). Don Kichot i problem rzeczywistości. *Literatura na Świecie*, (2), 269–284.
188. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>
189. Shapovalova, L., Chernoiwanenko, A., Bondar, I., Filatova, O., & Murza, S. (2024). The influence of genre and species characteristics on musical and performing interpretation. *Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 17(33), 169–184. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.241>
190. Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2. *Die Musikforschung*, 58(4), 361–375. <https://www.jstor.org/stable/41125823>

191. Tarasti, E. (1986). Music models through ages: A semiotic interpretation. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17(1), 3–28.
<https://www.jstor.org/stable/836621>.
192. Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.
193. Todorov, Tz. (1969). *Grammaire du « Décaméron »*. Mouton.
194. WCG. (n.d.). *Wiedererkennungswert*. Retrieved August 22, 2025, from
<https://www.wcg.de/glossar/wiedererkennungswert/>
195. Wieneke, J. (2007). Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik. *Die Musikforschung*, 60(2), 156–157.
<https://www.jstor.org/stable/41126138>

ДОДАТОК А (схеми і нотні приклади)

Приклад 1. С. Борткевич, Балада ор. 10 (1–5 тт.)

U – U (амфібрахій)



– U U (дактиль)

Приклад 2. М. Вілінський, Балада у формі варіацій на українську народну тему, ор. 4 (132–139 тт.)



Приклад 3. С. Борткевич, Балада ор. 42 (163–168 тт.)

Приклад 4. Ю. Мейтус, Балада «Відвідало сиву матір» з вокального циклу «Мати» (47–57 тт.)

Темпо 1 $\text{♩} = 80$

На сто_лі пи_ро_ги, ска_тер_ти_ни пі_лоч_ка, сім дівчат о_жи_бо_вы_е, а сто_лы_ду_бо_вы_е, семь дівчат о_жи_

_да_ють, кож_на — як со_пі_лоч_ка, кож_на — як со_пі_лоч_ка. да_ють, в пляс пой_ти го_то_вы_е, в пляс пой_ти го_то_вы_е,

Приклад 5. Балада В. Коротича «Розстріляли трьох» (строфи 3–5).

Потім мати до них прийшла,
 По доріжці пробігла глухо
 { І до старшого – до орла –
 Щось казала, а той не слухав.
 До середнього – той мовчить.
 До молодшого – теж не чує.
 Тільки танк на шляху гарчить,
 Тільки небо грозу віщує,
 Тільки шляхом бредє війна... }
 Сорок другий. В Криму фашисти.
 Мати плаче. Кричить вона:
 «Не для смерті, синочку, ріс ти,
 Не для смерті!»

Приклад 6. Балада В. Коротича «Розстріляли трьох» (строфи 5–6).

Тільки шляхом бредє війна...
Meno mosso
 ||Сорок другий. В Криму фашисти.||
Agitato molto
 { Мати плаче. Кричить вона:
 «Не для смерті, синочку, ріс ти,
 Не для смерті!»
 Жінка дивиться вбивцям вслід.
Adagio
 ||Поруч – діти, і мертві красиві.
 Війни котяться по землі.
 Плачуть матері. Сиві – сиві...|| }

Приклад 7. Ю. Мейтус, Балада «Розстріляли трьох» (1–3 тт.)

Tempo rubato ♩ = 84

fff

8

3

220.

Приклад 8. Ю. Мейтус, Балада «Розстріляли трьох» (62–66 тт.)

mp *espress. molto* *ten.* 3 *p* *pp*

Пла_ чуть ма_те_рі. Си_ві- си_ві...

pp *ppp* *subito fff* 3

8

Приклад 9. Ю. Мейтус, Балада «Розстріляли трьох» (1–3 тт.)

Tempo rubato ♩ = 84

fff

8

3

Fis f Fis Fis Fis

F E (Fes) F F

Приклад 10. Ю. Мейтус, Балада «Розстріляли трьох» (50–55 тт.)

b-moll

во-на: «Не для смер-ті, си-ноч-ку, ріс ти,

Fis-dur
e-moll

Fis-dur
e-moll

F-dur
es-moll

p parlando
не для смерті!»

Жін-ка ди-вить-ся вбив-цям

Fis-dur
e-moll

p

ДОДАТОК Б (таблиця)

Таблиця 1. Різновиди втілення наративу в музиці

(на прикладі жанру балади)

Назва твору	Хронотоп	Кут зору	Специфіка функції наратора	Наративна стратегія
«Ксеня» (Ю. Мейтус)	Зіткнення історично-побутового часу з психологічним часом раптової трагедії	Зовнішній (історичне тло) на <i>ff</i> різко змінюється на внутрішню (крупний план) на <i>p</i>	Наратор перебуває повністю поза дією, але демонструє вищий рівень обізнаності за вербальний текст, маніпулюючи майбутнім через жанрові топоси (передбачення)	Стратегія наратора-спостерігача (об'єктивно-всезнаючого)
«Розстріляли трьох» (Ю. Мейтус)	Деконструкція лінійного часу: перехід від минулого (хроніка) до теперішнього (емпатія) та позачасового	Динамічне скорочення епічної дистанції: від відстороненого диктора (зовнішня) до повного злиття з психологічним болем персонажа	Наратор формально перебуває поза світом твору (гетеродієгетичний), але емоційно інтегрується в нього, інтонаційно «проживаючи» біль матері та перетворюючись на голос колективної пам'яті	Стратегія наратора-спостерігача (від об'єктивно-всезнаючого до емпатичного)
Балада з циклу «Мати» (Ю. Мейтус)	Замкнений час дзеркальної форми. Точка симетрії (усвідомлення втрати) розколює побутовий простір	Імітація зовнішньої побутової бесіди взаємодіє із внутрішнім інструментальним передчуттям трагедії	Наратор залишається поза дією, проте роздвоює свій голос: він транслює кут зору персонажів (імітуючи їх голос музичними засобами), паралельно конструюючи трагічний зміст через інструментальну партію	Стратегія наратора-спостерігача (з переходом у позицію наратора-персонажа)
«Балада про Опришка» (Г. Верета)	Багатошаровий: міфологічний (вічний) час героя стикається з кінетичним часом боротьби та траурним фіналом	Кінематографічний монтаж: різке перемикання між хоральною епічністю, імітацією мовлення натовпу та суб'єктивним кутом зору протагоніста	Делегування оповідної функції різним суб'єктам через темброву персоніфікацію (хоровий свідок, інструментальний епос, персонаж-наратор)	Мульти-суб'єктна

Балада ор. 10 (С. Бортке- вич)	Лімінальний (межовий) простір: екзистенційне перебування між вічністю природи та плинністю людського буття	Подвійна: зовнішня об'єктивна перспектива (баркарольна стабільність пейзажу) та внутрішня суб'єктивна (<i>lamento</i>)	Наратор виступає як іманентний ліричний герой, що переживає внутрішній конфлікт. Відсутність автобіографічних маркерів розмежовує його з емпіричним автором, залишаючи рефлексію в межах тексту	Стратегія імпліцитного наратора- персонажа
Балада ор. 42 (С. Бортке- вич)	Спрямований час боротьби, що завершується фатальним зламом у точці кульмінації	Контрастна: протиставлення цілеспрямованості протагоніста (внутрішня) та невідворотного наступу фатуму (зовнішня об'єктивна)	Наратор виступає як прихований режисер- деміург: він організовує фатальне зіткнення через деконструкцію форми, фіксує перемогу смерті в коді	Стратегія імпліцитного наратора- спостерігача
Балада пам'яті М. Лисенка (А. Штога- ренко)	Двосвіття: паралельне співіснування реального (земного) виміру та позареального (трансценден- тного)	Елементи політональності/полім етрії: коливання на межі світів; у фіналі оптика виходить за межі сюжету	Чітка темброва персоніфікація: віолончель діє як живий суб'єкт-оповідач. У коді цей оповідач розриває межі твору метатекстуальною цитатою	Стратегія персоніфікованог о наратора- персонажа (з переходом у метанаратив)