

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**

**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ МИКОЛИ ВІТАЛІЙОВИЧА ЛИСЕНКА**

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

**Назарій Наталія Орестівна**

УДК: 78.083.5:[780.8:780.616.432]

**ДИСЕРТАЦІЯ  
ФОРТЕПІАННА БАЛАДА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ  
ЖАНРУ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ **Назарій Н. О.**

Науковий керівник –  
**Пилатюк Олена Борисівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор

**Львів – 2023**

## АНОТАЦІЯ

*Назарій Н. О.* Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2023.

В дисертації здійснено комплексний розгляд баладного жанру в європейській та українській фортепіанній творчості з виходом на узагальнення щодо наявних традицій, джерел, тенденцій та шляхів його еволюціонування.

Баладний жанр в музичному мистецтві розглядається в контексті різних напрямків наукових досліджень. Узагальнюючі праці з теорії цього жанру можна умовно розділити на провідні великі категорії: музично-етнографічні, музично-теоретичні, музично-історичні, праці з питань музичної семантики та герменевтичного аналізу.

Термін «балада» має численні відмінності в написанні (ballades, balats, ballets, balletys, ballads) і вживається стосовно відмінних музично-мистецьких явищ. Тому, визначення категорії балади теж різняться і залежать від приналежності до сюжетного, жанрового, структурного, драматургічного різновидів. Критерії характеристики категорії балади в музичному фольклорі чи композиторській творчості значною мірою опираються на літературознавчі та літературно-фольклористичні дослідження, однак, мають низку питомих якостей та ознак.

На підставі реалізованого дослідження низки творів баладного жанру вдалося відслідкувати шляхи еволюціонування жанру фольклорної і літературної балади в історичній проекції, зроблено спробу класифікації типологічних ознак балад різної історичної та національної генези.

Відтворення архетипових ознак обумовлюють особливості характеристики балади, зумовлені структурою літературного тексту, драматургії та архітектоніки, які екстраполюються на принципи побудови музичної форми та комплекс виразових засобів. Базовими фольклорними жанрами, які найчастіше слугували підставою для фортепіанної творчості стали: середньовічна одноголосна танцювальна пісня (balada) у романських народів, північно-французька середньовічна балада; французька придворна поліфонічна куплетна пісня з рефреном; іспанські Ballade і Romanze, німецький бенкельзанг як міська вулична пісня з ілюстраціями; англо-шотландська сюжетно-оповідна сольна або хорова куплетна пісня з численними різновидами (popular ballad, ancient ballad, ballad of tradition, traditional ballad, street ballad, stall ballad, broadside, broadsheet) з інструментальним супроводом; північна (нордична, скандинавська: фарерська, норвезька, данська, ісландська, шведська); центрально- і східнослов'янська балади. Кожен з названих різновидів наділений унікальними особливостями тематики, структури, способів формотворення, виконання. Будучи прототипом фортепіанного твору пізнаваний комплекс архетипових ознак проектується на вибір мистецького рішення.

Центральним жанром, який зумовив подальшу академізацію фольклорних засад баладного жанру стала німецька «страшна балада», яка, в свою чергу, сформувалась на підставі дослідження, перекладів, переспівів та публікації текстів скандинавських, британських та іспанських фольклорних різновидів.

Жанр балади у фортепіанній творчості займає особливе місце завдяки своїй міжвидовій природі. Найбільш масштабно в інструментальній сфері музичного мистецтва представлено різновиди баладних жанрів для фортепіано соло саме в тому виді, який започаткували у своїй творчості Фредерік Шопен та Клара Вік-Шуман. В подальшому він пройшов крізь численні трансформації й модифікації, міцно закріпився в музичному

мистецтві, доволі численно і різноманітно був представлений в доробку митців різних національних композиторських шкіл та генерацій.

Аналіз корпусу їх творів дає можливість диференціації за жанровим принципом, виконавським складом (для фортепіано соло, фортепіанних дуетів, фортепіано з оркестром), з врахуванням стильових параметрів і генезою першозразків, особливостями індивідуальних авторських рішень.

Окрім цього, можливість співставлення різновидів балади для фортепіано у митців однієї доби дозволяє прийти до узагальнень щодо впливу традицій та його масштабу в прояві індивідуального бачення, внеску кожного з митців у трактування жанру фортепіанної балади. Проте в українському музикознавстві ця жанрова сфера досі не підлягала докладному науковому розгляду.

Особливістю жанру є подальша міжвидова еволюція і трансформація, яка відбувалась шляхом: фольклорна балада – група жанрів середньовічної придворної музики – жанр європейської поезії XIX століття – академічна камерно-вокальна музика – академічна інструментальна музика (сольна, ансамблева, оркестрова). Це зумовлює необхідність спостереження проєкцій на літературні міжвидові співвідношення, поетику, стильовий діалогізм, інтертекстуальність, семіотику, типи програмності, засоби формотворення в процесі виходу у позавербальну систему засобів виразовості.

Інструментальні різновиди балади, в яких як її етнічна, так і національна природа пізнавані, але відтворені більш узагальнено чи умовно, трактуються через призму високих літературних творів чи постають в загальноєвропейському контексті. В більшості балад для фортепіано можливо виявити генезу прикладів композиторської творчості згідно фольклорного та поетичного прототипу.

Традиційно базовою для балади вважається сонатна форма поемного типу, де синтезовано кілька форм. Однак, докладний аналіз великого корпусу зразків засвідчує, що структурних різновидів значно більше.

Стильові орієнтири аналізованих балад – від раннього романтизму до постмодерну: бідермаєр, романтизм, експресіонізм, неофольклоризм, неоромантизм та ін. Твори, написані в неостилістиках, часто залучають алюзії, стилізації, полістилістики.

У випадку творів орієнтованих на посвяту видатному митцеві у твір вводяться пізнавані риси індивідуального композиторського стилю. В звертаннях композиторів до жанру меморіальної балади прослідковується низка спільних рис: особиста мотивація, зумовлена паралельною виконавською і дослідницькою діяльністю, притаманна психотипу митця схильність до меморіальної творчості, прагнення діалогу епох на рівні жанрових ознак, формотворення, тонально-гармонічного мислення, мелодичного розгортання, національно-етнічних особливостей, а також інтертекстуальних засобів, які співвідносять риси індивідуальних композиторських стилів.

Серед композицій др. п. ХХ століття є низка таких, які не мають конкретних жанрово-стильових прототипів і орієнтовані на певний комплекс базових архетипічних ознак жанру: оповідність, епічність, подієвість, картинність, контраст ліричних/споглядальних і діяльних/лиховісних образів, драматизм розвитку, трагічна кульмінація, висновок-післямова, наявність інтонаційного обрамлення.

Еволюціонування жанру фортепіанної балади має свою специфіку, оскільки опирається на власні національні фольклорні джерела, в яких значно яскравіше виражений ліричний струмінь і кордоцентрична ментальність. В українській фортепіанній творчості можемо відзначити доволі широке представництво композицій з точки зору прототипу, традицій, стилістики та засобів формотворення. Серед них є твори орієнтовані на типологічні ознаки фольклорних балад різного національно-етнічного походження як фольклорної, так і поетичної природи: фортепіанні балади Тимофія Безуглого («Дві балади на теми козацьких похідних пісень»), Кіра

Кукловського (балада-мініатюра на тему стрілецької пісні), Фелікса Блюменфельда (за прототипом німецької «страшної балади»), Миколи Вілінського та Станіслава Людкевича (балада-варіації за українським фольклорним прототипом), Федора Надененка (балада за поезією Т. Шевченка), Неоніли Лагодюк («Балада англійській королеві»).

Серед жанрових різновидів балад зустрічаються: балада-транскрипція стрілецької пісні (К. Кукловський), цикл балад (Т. Безуглий, В. Сіренко), джаз-балада (І. Бриль), балада-мініатюра у складі сюїтного циклу (К. Ейгес, С. Борткевич), балада-варіації (С. Людкевич, М. Вілінський), сонатна форма поемного типу і жанрові синтези (балади і сонати-балади І. Белзи, соната-балада Б. Лятошинського, Балада-фантазія «З глибини віків» Ігоря Тилика, балада-рапсодія «Спомин» О. Бобикевича, «Балада-токата» О. Красотова тощо.

У переліку українських митців, які звертались до жанру програмної фортепіанної балади, пропонуючи оригінальні самобутні трактування: Адам Солтис, Андрій Штогаренко, Віталій Годзяцький, Олександр Красотов, Олег Носик, Валеріан Довженко, Володимир Тилик, Валерій Квасневський, Наталія Боева, Богдан Сюта та ін.

Подальше дослідження може бути спрямоване на розкриття національної чи індивідуально-стильової специфіки жанрових різновидів балади та перспективи їх розвитку в епоху постмодерну.

**Ключові слова:** балада, поемність, жанрова система, типологічні ознаки, інтертекстуальність, парадигма композиторської творчості, музичний жанр, соціокультурні запити, художньо-інтерпретаційний дискурс, музичне мистецтво, фортепіанна творчість, фортепіанний репертуар, композитор, виконавське мистецтво, романтизм.

## ANNOTATION

Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The thesis for a scientific degree of the Doctor of Philosophy on a specialty 025 – musical art. – Lviv national Music Academy named after M.Lysenko, Lviv, 2023.

The dissertation provides a comprehensive review of the ballad genre in European and Ukrainian piano works with the aim of generalizing about existing traditions, sources, trends and ways of its evolution.

The ballad genre in musical art is considered in the context of various directions of scientific research. Summarizing works on the theory of this genre can be conventionally divided into the leading broad categories: music-ethnographic, music-theoretical, music-historical, works on musical semantics and hermeneutic analysis.

The term "ballad" has numerous differences in spelling (ballades, balats, ballets, ballets, balletys, ballads) and is used in relation to distinctive musical and artistic phenomena. Therefore, the definition of the ballad category also varies and depends on belonging to plot, genre, structural, dramaturgical varieties. The criteria for the characterization of the ballad category in musical folklore or compositional creativity are largely based on literary studies and literary-folkloristic research, however, they have a number of specific qualities and features.

On the basis of the realized study of a number of works of the ballad genre, it was possible to trace the ways of evolution of the folk and literary ballad genre in the historical projection, an attempt was made to classify the typological features of ballads of different historical and national genesis.

The reproduction of archetypal signs is determined by the characteristics of the ballad, determined by the structure of the literary text, drama and architecture,

which are extrapolated to the principles of building a musical form and a complex of expressive means. The basic folklore genres, which most often served as the basis for piano works, were: the medieval unison dance song (balada) of the Romance peoples, the northern French medieval ballad; French court polyphonic couplet song with refrain; the Spanish Ballade and Romanze, the German Benkelsang as an urban street song with illustrations; Anglo-Scottish plot-narrative solo or choral couplet song with numerous varieties (popular ballad, ancient ballad, ballad of tradition, traditional ballad, street ballad, stall ballad, broadside, broadsheet) with instrumental accompaniment; northern (Nordic, Scandinavian: Faroese, Norwegian, Danish, Icelandic, Swedish); Central and Eastern Slavic ballads. Each of the named varieties is endowed with unique features of the subject matter, structure, methods of forming, and execution. Being the prototype of a piano piece, the recognizable complex of archetypal signs is projected onto the choice of an artistic solution.

The German "scary ballad" became the central genre that led to the further academization of folklore foundations into the ballad genre, which, in turn, was formed on the basis of research, translations, re-sings and publication of texts of Scandinavian, British and Spanish folklore varieties.

The ballad genre occupies a special place in piano works due to its interspecies nature. In the instrumental sphere of musical art, the varieties of ballad genres for solo piano are presented on the largest scale, precisely in that variety that started its development in the works of Frederic Chopin and Clara Wieck-Schumann. In the future, it went through numerous transformations and modifications, firmly established itself in the art of music, quite numerous and diversely represented in the works of artists of various national composer schools and generations.

The analysis of the corpus of their works makes it possible to differentiate them according to the principle of genre, performance composition (for solo piano,



piano duets, piano with orchestra), taking into account stylistic parameters and the genesis of the originals, the features of individual authorial decisions.

In addition, the possibility of comparing the types of piano ballads by artists of the same era allows us to come to generalizations about the influence of traditions and its scale, in the manifestation of an individual vision, the contribution of each of the artists in the interpretation of the piano ballad genre. However, in Ukrainian musicology, this genre area has not yet been subject to detailed scientific consideration.

The peculiarity of the genre is the subsequent cross-species evolution and transformation, which took place in the following way: folklore ballad - a group of genres of medieval court music - a genre of European poetry of the 19th century - academic chamber and vocal music - academic instrumental music (solo, ensemble, orchestra). This necessitates the observation of projections on literary interspecies relations, poetics, stylistic dialogism, intertextuality, semiotics, types of programming, means of form formation in the process of entering the non-verbal system of means of expression.

Instrumental varieties of the ballad, in which both its ethnic and national nature are recognizable, but reproduced more generalized or conditionally, are interpreted through the prism of high literary works or appear in a pan-European context. In most of the piano ballads, it is possible to find the genesis of examples of the composer's work according to the folklore and poetic prototype.

Traditionally, the sonata form of the poetic type, where several forms are synthesized, is considered the basic form of a ballad. However, a detailed analysis of a large corpus of samples proves that there are much more structural varieties.

The stylistic orientations of the analyzed ballads range from early romanticism to postmodernism: Biedermeier, romanticism, expressionism, neo-folklorism, neo-romanticism, etc. Works written in neostylistics often involve allusions, stylizations, and polystylistics.

In the case of works dedicated to a prominent artist, recognizable features of an individual composer's style are introduced into the work. A number of common features can be observed in the composers' appeals to the memorial ballad genre: personal motivation, conditioned by parallel performing and research activities, a tendency towards memorial work inherent in the psychotype of the artist, the desire for a dialogue of eras at the level of genre features, form creation, tonal-harmonic thinking, melodic development, national- ethnic features, as well as intertextual means that correlate the features of individual compositional styles.

Among the compositions of the second half of the 20th century, there are a number of those that do not have specific genre and style prototypes and are oriented towards a certain set of basic archetypal features of the genre: narrative, epic, eventful, pictorial, contrast between lyrical/contemplative and active/sinister images, dramatic development, tragic climax, conclusion-afterword, presence of intonation framing.

The evolution of the piano ballad genre has its own specificity, as it relies on its own national folklore sources, in which the lyrical stream and cordocentric mentality are much more pronounced. In Ukrainian piano creativity, we can note a fairly wide representation of compositions from the point of view of the prototype, traditions, stylistics and means of form creation.

The ballad genre occupies a special place in Ukrainian piano creativity due to its cross-species genesis. Among them are works focused on the typological features of folk ballads of different national and ethnic origins, both folkloric and poetic in nature: piano ballads by Timofii Bezugli ("Two ballads on the themes of Cossack derivative songs"), Kir Kuklovsky (a miniature ballad on the theme of a rifle song), Felix Blumenfeld (based on the prototype of the German "terrible ballad"), Mykola Vilinskyi and Stanislav Lyudkevich (ballad-variations based on the Ukrainian folklore prototype), Fedor Nadenenko (ballad based on the poetry of T. Shevchenko), Neonila Lagodyuk ("Ballad of the English Queen").

Among the genre varieties of ballads there are: a ballad-transcription of a rifle song (K. Kuklovsky), a cycle of ballads (T. Bezugliy, V. Sirenko), a jazz ballad (I. Bryl), a miniature ballad as part of a suite cycle (K. Eiges, S. Bortkevich), ballad-variations (S. Lyudkevich, M. Vilinsky), sonata form of the poetic type and genre syntheses (ballads and sonata-ballads of I. Belza, sonata-ballad of B. Lyatoshynskyi, Ballad-fantasy "From the depths of the ages" Ihor Tylyk, ballad-rhapsody "Memory" by O. Bobykevich, "Ballad-toccata" by O. Krasotov, etc.

The list of Ukrainian artists who turned to the genre of program piano ballads, offering original interpretations, includes Adam Soltys, Andriy Shtogarenko, Vitaly Hodziatskyi, Oleksandr Krasotov, Oleg Nosyk, Valerian Dovzhenko, Volodymyr Tylyk, Valeriy Kvasnevskyi, Nataliya Boyeva, Bohdan Syuta, and others.

Further research can be aimed at revealing the national or individual stylistic specifics of genre varieties of the ballad and the prospects for their development in the postmodern era.

**Key words:** ballad, poetry, genre system, typological features, intertextuality, paradigm of composer's creativity, musical genre, socio-cultural issues, artistic and interpretive discourse, musical art, piano creativity, piano repertoire, composer, performing arts, romanticism.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ З ТЕМИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Сидір Н. О. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2019. Вип. 45. С. 198–210.
2. Сидір Н. О. Стильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2020. № 4. С. 187–190.
3. Сидір Н. О. Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2021. №1(50). С. 79–90.
4. Sydir N. Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the XX Century: Stylistic and Form-building elements. Edukacja Muzyczna. 2021. № 16. P. 149–160.
5. Sydir N. Типологія і поетика фольклорної балади в проекції на її академічні музичні різновиди. AREA NAUKI. 2022. P. 128-138.

## ЗМІСТ

**Розділ 1.** Баладність як художній принцип формотворення в романтичній музиці.

1.1. Джерелознавчий, термінологічний аспекти.....21

1.2. Фольклорна та літературна балада як підстава формування музичних жанрів академічної музики.....34

**Розділ 2.** Фортепіанна балада в музичному мистецтві Європи, як вираз естетичних постулатів романтизму.

2.1. Взаємозумовленість фольклорних, літературних джерел баладного жанру і жанрових різновидів фортепіанної балади.....57

2.2. Синтезовані жанри баладного типу.....84

2.3. Балада для фортепіано з оркестром.....93

**Розділ 3.** Фортепіанна балада як складова українського музичного мистецтва.

3.1. Етапність формування баладних жанрів у фортепіанному доробку українських митців.....109

3.2. Різновиди фортепіанної балади в українському мистецтві

3.2.1. Балада в сюїтному та варіаційному циклах.....115

3.2.2. Балада як концертна п'єса.....123

3.2.3. Синтезовані жанрові моделі баладного типу.....136

Висновки.....151

Список використаних джерел.....159

Додатки.....194

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Жанр балади сягає корінням в календарно-обрядовий фольклор як синкретичне вокально-танцювальне чи театралізоване дійство. За змістом його важливою ознакою є оповідність, сюжетність. Джерелами сюжетів балад були християнські легенди, лицарські романи, античні міфи і твори грецьких та римських авторів у середньовічному переказі, так звані, «вічні» чи «бродячі» сюжети, а також справжні історичні події, стилізовані на основі готових пісенних схем. Проте, вони можуть набувати міфологічних/фантастичних, соціально-історичних/-побутових ознак. Поряд з типізацією образів і мандрівним характером сюжетів змістову складову доповнюють характеристики персонажів та їх почуття і реакції.

Жанр інструментальної балади є одним зі знакових в інструментальній музиці доби романтизму. Текстово-сюжетна природа баладного жанру обумовила його численні втілення у музичних жанрах з вербальною складовою, а далі – і сфері чисто інструментальної музики. Походячи з фольклорних джерел, він адаптувався в літературному, а невдовзі – в музичному мистецтві романтизму і продовжив успішно функціонувати в доробку митців ХХ–ХХІ століть. Жанр балади в академічному музичному мистецтві знайшов своє втілення у камерно-вокальному і хоровому мистецтві, музично-сценічних та оркестрових композиціях, творах для фортепіано, арфи, віолончелі, скрипки.

За наявності низки спільних жанрових ознак, кожне з творчих рішень є унікальним і несе в собі відбиток творчої індивідуальності автора, віддзеркалює його мистецький досвід, середовище формування, взірці та пріоритети. В композиторській творчості сучасності він не втрачає актуальності, набувши широкої шкали диференціації жанрових різновидів.

Жанр балади у фортепіанній творчості займає особливе місце, завдяки своїй міжвидовій природі. Найбільш масштабно в інструментальній сфері

музичного мистецтва представлено різновиди баладних жанрів для фортепіано соло, саме в тому їх різновиді, який бере свій початок розвитку в творчості Фредеріка Шопена і Клари Вік-Шуман. В подальшому він пройшов крізь численні трансформації й модифікації, міцно закріпився в музичному мистецтві, доволі численно і різноманітно представлений в доробку митців різних національних композиторських шкіл та генерацій.

Українська музична творчість також має доволі широке представництво досліджуваного жанру у фольклорі, поезії, найрізноманітніших жанрах академічного та естрадного музичного мистецтва. Зокрема, до створення фортепіанних балад зверталися композитори України і діаспори різних поколінь, які формувалися в середовищі відмінних музичних традицій, освітніх установок, репертуарних потреб і виконавських запитів. У переліку українських митців, у чиєму доробку представлено жанр фортепіанної балади, є Тимофій Безуглий, Константин Ейгес, Сергій Борткевич, Борис Лятошинський, Микола Вілінський, Станіслав Людкевич, Адам Солтис, Ігор Шамо, Ігор Белза, Віталій Годзяцький, Олександр Красотов, Кір Кукловський, Олег Носик, Валеріан Довженко, Володимир Тилик, Наталія Боева, Богдан Сюта та численні інші. Аналіз корпусу їх творів дає можливість диференціації за жанровим принципом, виконавським складом (для фортепіано соло, фортепіанних дуетів, фортепіано з оркестром), з врахуванням стильових параметрів і генезою першозразків, особливостями індивідуальних авторських рішень.

Окрім цього, можливість співставлення різновидів балади для фортепіано у митців однієї доби дозволяє прийти до узагальнень щодо впливу традицій та його масштабу в прояві індивідуального бачення, внеску кожного з митців в трактування жанру фортепіанної балади. Проте в українському музикознавстві ця жанрова сфера досі не підлягала докладному науковому розгляду.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами.** Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Західноєвропейська музика ХХ - ХХІ ст.: художньо-стильові тенденції, теоретичні засади» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2020-2025 роки (протокол №1 від 29.01.2020 р.).

Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол №7 від 19.10.2018р.).

**Метою** даного дослідження є комплексний розгляд баладного жанру в європейській та українській фортепіанній творчості загалом з виходом на узагальнення щодо наявних традицій, джерел, тенденцій та шляхів його еволюціонування.

Для виходу у розвитку даного жанрового різновиду необхідно вирішити наступні **завдання**:

- здійснити аналіз розробленості досліджуваної теми;
- відслідкувати шляхи еволюціонування жанру фольклорної і літературної балади в історичній проекції, здійснити спробу класифікації типологічних ознак балад різної історичної і національної генези;
- виявити генезу прикладів композиторської творчості згідно фольклорного та поетичного прототипу;
- здійснити огляд різновидів жанру балади для фортепіано, констатувати їх стильові пріоритети, драматургійні, структурні та виразові засоби;
- здійснити компаративний аналіз жанрових моделей фортепіанної балади у творчості європейських митців, визначити чинники, які



зумовлюють вибір драматургії, принципів формотворення, виразових засобів, відслідкувати, які індивідуальні риси притаманні кожному з творчих рішень,

- окреслити специфіку еволюціонування жанру балади в українській фортепіанній творчості, їх фольклорні та літературні джерела, опору на національні та європейські традиції.

**Об'єктом дослідження** виступає жанр балади та семантично-формотворчі ознаки баладності в музичному жанрі.

**Предмет дослідження:** фортепіанна балада в доробку європейських та українських композиторів у стильовому та формотворчому аспектах.

**Джерельна база дослідження.** Джерельною базою дослідження послужили твори європейських та українських композиторів для фортепіано соло та фортепіано з оркестром кінця XIX–XX століть. Для розгляду обрано приклади творчості композиторів, які співпрацювали з концертуючими піаністами і педагогами, творили для власних репертуарних потреб і тяжіли до епічності в жанровій системі.

**Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні методів:

- історичного (у розгляді традицій і новаторства, напрацювань національних композиторських шкіл та особливостей індивідуального творчого методу кожного з авторів);

- джерелознавчого (у співставленні аргументації та висновків позицій дослідників щодо інтерпретації жанру фортепіанної балади в доробку залучених до розгляду композиторів);

- ретроспективного методу – для реконструкції рис романтичних жанрових різновидів балади;

- компаративістський – для виявлення естетико-стильових, світоглядних, змістових, жанрових, драматургічних, текстологічних, особливостей творчого процесу в доробку композиторів та розкриття

особливостей втілення різновидів жанру в умовах відмінних соціо-історичних обставин;

- спеціальних методів, розроблених в культурології: інтертекстуального, феноменологічного та герменевтичного аналізу.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що в роботі вперше:

- здійснено спробу диференціації етнічних різновидів фольклорної й поетичної балад та відслідковано їх проекцію на інструментальні жанри академічної музичної культури;
- здійснено компаративне порівняння баладної творчості представників різних композиторських шкіл через синхронічний та діахронічний підходи;
- реалізовано комплексний підхід до вияву підстав звертання до жанру балади українськими митцями;
- сформовано жанрову систему різновидів фортепіанної балади в українській музиці;
- відслідковано генезу жанрових прототипів, традиції та індивідуальні риси, притаманні кожному з творчих рішень митців одного покоління, визначено чинники які зумовили вибір драматургії, принципів формотворення, виразових засобів.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в можливості використання його матеріалів в курсах історії світової та української музики, історії фортепіанного мистецтва, а також в контексті репетиційних занять у перед концертний період. Основні положення і висновки дисертації можуть бути використані для подальших досліджень жанрово-стильової еволюції, методологічного збагачення жанрової теорії.

**Особистий внесок здобувача:**

- здійснено диференціацію і типологію жанрових різновидів фортепіанної балади;

- відслідковано еволюційні процеси жанру у європейському контексті;
- введено до наукового обігу аналіз корпусу творів європейських та українських композиторів у жанрі фортепіанної балади;
- конкретизовано національні та індивідуальні особливості творчих здобутків в контексті досліджуваного жанру.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли **апробацію** на засіданні кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка і на таких наукових конференціях:

1. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 28.02.19–1.03.19). Тема доповіді: «Жанрові різновиди фортепіанної балади в доробку українських композиторів»;
2. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 22.01.21–23.01.21). Тема доповіді: «Жанр фортепіанної балади як приклад меморіальної творчості в композиторському доробку Сергія Слонімського та Михайла Степаненка».
3. I Міжнародна науково-теоретична конференція «Theory and practice of modern science: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference». (м. Краків, Польща. 23. 04. 2021). Тема доповіді: «Компаративний аналіз жанрових моделей фортепіанної балади у творчості Сергія Борткевича та Ігнаца Фрідмана»;
4. I Міжнародна спеціалізована наукова конференція «Теорія мистецтва та концепція збереження культурної спадщини, сучасні напрями дизайну та архітектури» (м. Полтава, 30. 04. 2021). Тема доповіді: «Жанр фортепіанно-оркестрової балади першої половини ХХ століття

на прикладі творів Людомира Ружицького, Бенджаміна Бріттена та Ігоря Шамо».

**Публікації.** Результати дисертації опубліковано в 5 одноосібних публікаціях, з них 3 в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові, 2 в зарубіжних наукових акредитованих виданнях:

6. Сидір Н. О. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2019. Вип. 45. С. 198–210.

7. Сидір Н. О. Стильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2020. № 4. С. 187–190.

8. Сидір Н. О. Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2021. №1(50). С. 79–90.

9. Sydir N. Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the XX Century: Stylistic and Form-building elements. Edukacja Muzyczna. 2021. № 16. P. 149–160.

10. Sydir N. Типологія і поетика фольклорної балади в проекції на її академічні музичні різновиди. AREA NAUKI. 2022. P. 128-138.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, переліку використаних джерел, що містить 353 позицій (з них 68 – іноземними мовами), з яких 45 нотографії та додатків. Загальний обсяг дисертації – 216 с., з яких 158 с. основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### Баладність як художній принцип формотворення в романтичній музиці

#### 1.1. Джерелознавчий, термінологічний аспекти

Баладний жанр в музичному мистецтві розглядається в контексті різних напрямків наукових досліджень. Узагальнюючі праці з теорії цього жанру можна умовно розділити на провідні великі категорії: музично-етнографічні, музично-теоретичні, музично-історичні, праці з питань музичної семантики та герменевтичного аналізу.

Термін «балада» має численні відмінності в написанні (ballades, balats, ballets, balletys, ballads) і вживається стосовно відмінних музично-мистецьких явищ. Тому, визначення категорії балади теж різняться і залежать від приналежності до сюжетного, жанрового, структурного, драматургічного різновидів. Критерії характеристики категорії балади в музичному фольклорі чи композиторській творчості значною мірою спираються на літературознавчі та літературно-фольклористичні дослідження, однак, мають низку питомих якостей та ознак.

Абсолютна більшість дефініцій категорії «балада» належить фольклористам та літературознавцям. При аналізі наукових досліджень суміжних сфер обрано ті, які мають приклади проекції на академічну музичну культуру і зумовили стильові та формотворчі засоби. Вузько спеціальні підходи з позицій лінгвістики, психолінгвістики, де в центрі уваги є лексико-семантичні особливості, морфологія, еволюція структури вірша, синтаксис тощо нами свідомо опускаються.

Очевидно, визначальними аспектами дослідження жанру є системи класифікації і типології. Найбільш часто застосовуваними типологічними

критеріями слугують тематика (сюжетність), естетико-еволюційний та жанрово-видовий підходи, типи характеристики персонажів, а також комплексне їх поєднання. Способи класифікації великою мірою продиктовані науковим напрямком (літературознавство, фольклористика, лінгвістика, психолінгвістика, теорія комунікації) і найчастіше обмежені певним регіональним різновидом балад, без виходу на універсалізм системи. За підставу аналізу обрано ті, які проектуються на особливості інструментальної балади як предмету дослідження.

Найбільш поширеним принципом в літературознавстві і фольклористиці (як народних, так і літературних зразків) продовжує залишатися класифікація за сюжетами, що групуються за тематичним принципом. Леонід Арінштейн робить висновок про те, що « зростаюча роль сюжету, все більш повне розкриття його потенційних можливостей якраз і було тим шляхом, яким йшов розвиток жанру балади. “Сюжетність” стає поступово тією особливою ознакою, яка виділяє баладу з-поміж інших ліричних жанрів» [3].

Так, Микола Кравцов поділяв слов'янські балади на міфічні, історичні, соціальні та сімейно-побутові [113]. Згідно літературознавчих концепцій дослідників скандинавських балад Свена Грундтвіга [257], Михайла Стебліна-Каменського [200], виділяються п'ять основних тематично-змістових типів балади: героїчні, легендарні, історичні, казкові та лицарські балади. Дослідник баладного жанру в Німеччині Вольфганг Кайзер вважаючи, що німецька балада - це виключний національно замкнений жанр поезії, що бере начало виключно з одного джерела - від давньонімецького епосу, виділяє за сюжетним критерієм сім типів: балади духів, долі, чарівні, жахів, історичні, лицарські, героїчні [272].

Найбільш послідовно це питання висвітлене в літературознавчих працях дослідників англійської (англійської та шотландської) народної та літературної балад. Так, Джордж Малькольм Лоуз виділяє вісім сюжетно-

тематичних груп: балади фантастичні, трагічні, любовні, кримінальні, «пограничні» (border), балади про війну та пригоди, балади змішаного характеру, гумористичні балади та пародії [279]. Михайло Алексєєв визначає баладу як лірико-епічну або лірико-драматичну розповідь, що має строфічну форму, призначену для співу, яка нерідко супроводжувалася грою на музичних інструментах та поділяється на історичні, легендарні, лірико-драматичні, любовні, фантастичні [3]. Ольга Мощанська виділяє дві базові групи: лірико-епічні та лірико-драматичні балади (поділяються на історичні, романтичні, героїчні) [157]. Натомість у цій же етнічній групі Альберт Фрідман виділяє п'ятнадцять тематичних різновидів: героїчна, фантастична (містична), сімейна; балада-легенда /-переказ; балада-анекдот, тощо [252].

Тобто суто тематичний підхід дає недостатньо орієнтирів для виокремлення основних рис балади уже на рівні фольклорного та літературного її різновидів. Олександр Гугнін приходиться до констатації: «Теми і сюжети балад настільки різноманітні, що за бажанням можна з більшими чи меншими підставами довільно виділити будь-яку кількість баладних груп» [49].

Змішаний (комплексний) принцип класифікації (оскільки враховується і єдність внутрішнього змісту, і тип героя, і деякі віршовані чинники) щодо англо-шотландських балад застосував Френсіс Гаммер [258]. Він виділяє драматичну баладу (dramatic ballad, вона ж choral, old, long), героїчну (heroic ballads) та «баладу ситуації» (ballads of situation). На його думку: «Балада ситуації» побудована, як правило, навколо однієї сцени або окремого епізоду, її характерною ознакою є відсутність опису чи створення характеру. Така балада включає опис дій, короткий обмін репліками, «віхи» розвитку сюжету (наприклад, «Смерть Робін Гуда»). Героїчна балада оповідає насамперед про «вигнанців» (outlaw ballads, greenwood balladry), зазвичай, більш об'ємна, насичена у плані сюжету і тяжіє до епосу; до драматичних балад належать тексти на кшталт «The Maid Freed of the Gallows», «Оттерборн» – у них дуже

мало говориться про героя поза дією, але «балади ситуації», з їхньою невігадливою структурою, взагалі про це замовчують. Історичні балади – це твори, в основі яких лежить дійсний історичний факт. Романтичні (лірико-драматичні) балади зображують людські почуття та переживання – це балади про кохання, ненависть, помсту тощо. Однак в кожному з наведених типів можуть бути присутні ознаки інших, тому подібна класифікація лише частково і відносно створює підстави для чіткої структурованої системи.

Особливо спірними і суперечливими є спроби класифікації фантастичних, містичних, легендарних, казкових балад, оскільки їх ознаки присутні в майже всіх різновидах баладного жанру. Олександр Козін справедливо зауважує, що «балада не претендує на правдиве зображення видимої об'єктивної дійсності. Її стихія – емоції, які завжди узгоджуються з холодним розумом. Тому в баладі так природно сприймається те ірреальне, ірраціональне, яке значно знизило б реалістичний ефект в іншому жанрі» [100].

Отже, змістові критерії не вичерпують умов формування всього переліку типологічних ознак баладних різновидів. Очевидною потребою є врахування естетико-історичного, етнічного, еволюційного, драматургійного та жанрового аспектів, які в комплексі взаємозв'язків та взаємовпливів творять цілісну систему шляхів видозміни та кристалізації окремих різновидів.

Щодо родової генези, варто виділити три генеральні позиції щодо фольклорної балади: одні дослідники вважають, що народна балада – це епічна пісня драматичного характеру, інші трактують її як лірико-епічний жанр, треті вбачають в ній синтез трьох родів літератури (лірика, епос, драма). Зокрема, при переході балади у високу літературу, ліричне начало починає посилюватися, а згодом стає домінуючим.

Особливістю жанру є подальша міжвидова еволюція і трансформація, яка відбувалась шляхом: фольклорна балада – група жанрів середньовічної



придворної музики – жанр європейської поезії XIX століття – академічна камерно-вокальна музика – академічна інструментальна музика (сольна, ансамблева, оркестрова). Це зумовлює необхідність спостереження проєкцій на літературні міжвидові співвідношення, поетику, стильовий діалогізм, інтертекстуальність, семіотику, типи програмності, засоби формотворення в процесі виходу у позавербальну систему засобів виразовості.

З цього огляду важливим аспектом дослідження є взаємозумовленість літературного першоджерела і музичного тексту. Їх градації окреслив Г. Ганзбург у статті «Три покоління композиторів-романтиків та їхнє ставлення до синтетичних жанрів»: «Як би далеко не зайшов процес семантизації музичного матеріалу (в ході якого фонічні елементи вбирають у себе образно-смісловий заряд словесності), музика продовжує утримувати зв'язок зі словом. Є три рівні такого зв'язку. Перший рівень (безпосередній зв'язок) проявляється у творах за участю слова, що звучить, другий рівень (опосередкований, дистанційний зв'язок) – у творах за участю вербального елемента, винесеного за межі музичного тексту (програмність), та третій рівень (прихована вербальність) – у творах з незвучним словом («чистий» інструменталізм). У всіх трьох випадках суть цього явища можна висловити однією фразою Р. Шумана: “Музичний звук є перевтіленим словом”» [38].

Важливими є положення філософських праць А. Ф. Лосєва, де створення музичного твору з текстом розглядається як творчий процес, що відбувався в кореляції один з одним, згідно чого він визначає слово та музику як понятійну та безпредметну стихії [127]. Взаємозумовленість поетичного і музичного начал послідовно висвітлює А. Михайлов в праці «Слово та музика. Музика як подія в історії слова» [149].

Важливими параметрами характеристики балади, зумовленої структурою літературного тексту є драматургія та архітектоніка, які екстраполуються на принципи побудови музичної форми. Цінними з цього огляду є низка положень філологічного дослідження Р. Дарбінян «Балада як

тип тексту (на матеріалі сучасних німецьких балад)», присвяченої текстологічним та лінгвістичним проблемам. Зокрема, трактуючи поетичний жанр з позицій лінгвостилістики, дослідниця звертає увагу на такі важливі стильові риси балади як типи тексту. Зокрема, це:

1. Індуктивна логічність, оскільки сюжет у баладі викладається з урахуванням причинно-наслідкових зв'язків;
2. Експресивність, виражена на синтаксичному та метричному рівнях;
3. Образність, яку визначають лексичні одиниці, семантичні компоненти, які пластично співвідносяться з предметами та явищами об'єктивної реальності, чітко відтворюючись у свідомості реципієнта;
4. Динамічність, яка виявляється на рівні лексики, синтаксису і метру;
5. Стрибкоподібність у зміні тимчасової форми дієслова та особи займенника в межах тексту і навіть однієї строфи. У створенні цієї стильової межі також бере участь рефрен, а на рівні архітекtonіки – нетотожні строфи в баладі.

Дослідниця виділяє такі ознаки структури:

1. наявність заголовка;
2. графічне розбиття на вірші;
3. відсутність строгої форми вірша;
4. наявність нетотожних строф [51].

Усвідомлення цих структурних особливостей орієнтує на дослідження рівнів інтертекстуальної взаємозумовленості зразків інструментального музичного мистецтва, інспірованих конкретними фольклорними, літературними чи вокальними творами.

Власне, сфера чисто інструментальної музики була предметом філософсько-естетичного осмислення діячів доби романтизму. В одній з установчих праць Едуарда Гансліка «Про музично-прекрасне: спроба переосмислення музичної естетики» виявлено тезу: «Звукові рухливі форми – єдиний і винятковий зміст та предмет музики» [39]. Мислитель відстоював

внутрішню самоцінність логічного розгортання форми у безтекстовій музиці, водночас допускав її етичне та космічно-універсальне осмислення. Беручи до уваги, що Роберт Шуман, наділений як музичним, так і літературним талантом, був витонченим майстром вокальної музики і тяжів до програмності в своїй фортепіанній творчості, важливо усвідомлювати, що його позицією щодо програмності було створення імпульсу для вільної взаємодії міжвидових форм мистецтва в першу чергу – в уяві слухача – адресата творчого акту: «...не слід зовнішні впливи та враження оцінювати надто низько. Несвідомо поряд із музичною фантазією часто діє яка-небудь ідея, поряд з вухом функціонує око, і цей завжди діяльний орган утримує відомі контури, що виникають серед звучань, які разом з розвитком музики приймають все більш виразні риси. Чим більше споріднених музиці елементів включають народжувані у звуках думки та образи, чим сильніша поетична та пластична виразність композиції, і чим, взагалі, більшу уяву та гостроту сприйняття має музикант, тим більше його твір буде надихати і захоплювати» [230].

Для аналізу проєкції фольклорно-пісенних та літературних балад на музичне мистецтво важливо визначити критерії баладності в музиці, наявність типологічних характеристик, які засвідчують вказані впливи. Баладність в музичному мистецтві у багатьох дослідників трактується як синонім до поємності чи як її складова. Так, в дисертації Нелі Пастеляк «Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення» серед критеріїв цієї категорії констатовано філософсько-символічну узагальненість концепції твору, користуючись міфологією фольклорного походження, а також: «підкреслення виняткових, надзвичайних обставин дії, завдяки чому романтична поема часто зближується з баладою (як в літературі, так і в музиці); звідси особлива драматичність, експресивно-ірреальна згущеність виразу, максимальне використання можливостей, представлених використанням палітри “синтезу

мистецтв”, звукообразальність і звуконаслідувальність фактури, гармонії, тембрально-регістрової палітри музичних поем, іноді відповідно до “омузикаленості” інтонацій літературних. В українському мистецтві ця ознака художнього світогляду особливо природна і різноманітно вживана завдяки зв’язкам з легендарно-фольклорними джерелами і народно-пісенною та обрядовою символікою» [170].

Будь-які аналітичні розвідки щодо інструментальної балади неминуче вибудовують аналогії з базовою моделлю, започаткованою в творчості Фридеріка Шопена. Його творчості присвячено значний масив праць, які охоплюють аналіз психотипу особистості, характеристику рис індивідуального стилю, специфіку окремих жанрів у творчості композитора, особливості форми, засобів розвитку та окремих складових музичної виразовості, аспектів інтепретації тощо (це, зокрема, праці І. Белзи, В. Дулемби, Л. Мазеля [136], М. Друскіна, М. Томашевського, Я. Мільштейна, М. Сінявера, К. Зенкіна, В. Бордонюк, Н. Кашкадамової, О. Ніколин та ін.).

Серед тих, які заторкують один з найбільш новаторських жанрів творчості композитора – балади, а у зв’язку з ним – й питання мистецької взаємодії з поетичними текстами А. Міцкевича, є розвідки Л. Дувакіна [58], Н. Травкіної [105], А. Семеновського, І. Рижкіна, О. Балана [13], В. Конен, Є. Назайкінського, Д. Закревської, Б. Шарлітт та ін. Кожен із дослідників наводить окремі аспекти відповідності та взаємозв’язку жанрів, аналізуючи їх з точки зору образно-емоційних паралелей, особливостей функціональних призначень розділів музичної та поетичної форм, виконавської специфіки тощо.

Серед названої групи на особливу увагу заслуговує масштабне дослідження «Балади без слів Шопена та традиції інструментальної балади» Джеймса Паракіласа [295]. В цій праці жанр балади розкрито через сукупність його різновидів, сформованих у музично-творчій практиці різних

країн. Дослідник також здійснив спробу теоретичного обґрунтування жанру інструментальної балади, застосовуючи синхронічний та діахронічний підходи. Однією з найважливіших виразових складових у характеристиці жанру «балади без слів», виділених автором дослідження, є оповідальність. Звідси – його увага до різних форм оповідальності в музиці, таких як: пісенно-оповідальна стилістика, оповідальність як драматургічна домінанта баладного жанру, оповідальність як основа програмності. Саме вона, на думку Дж. Паракіласа, проектується на народнопісенні ознаки (а саме строфічність, наслідування простоти народної мови), а також на епічний тип драматургії (сюжетність, послідовність репрезентативних подій, запозичені з літературного жанру).

Працями, в яких піднімаються питання музично-теоретичної проблематики, пов'язаної з вивченням типізованого змісту інструментальної балади та методів втілення програмності є дослідження В. Цуккермана [220], Ю. Тюліна [206], Г. Балтер [14], К. Зенкіна [73].

Важливі установчі тези про міжвидові паралелі еволюції літературної та музичної балад знаходимо у збірнику праць «Дослідження про Шопена» Лео Мазеля [135]. Науковець вбачав ознаки літературного сюжету у принципах трансформації тем-«героїв», стадіальності музичного розвитку, відповідній до співвіднесення літературних персонажів (зустріч, взаємодія, рух до фіналу-катастрофи). Л. Мазель виділяє ще одну – драматургічну особливість форми, яку він визначає як «баладно-поемну»: «Загальна концепція твору полягає в активній і стрімкій подальшій трансформації контрастуючих образів, при якій вони наприкінці твору ніби переводяться в одну площину, і це призводить чи до їх злиття, синтезування, чи навпаки, до іще більш різкого катастрофічного їх зіткнення, чи, зрештою, спочатку до трагічної колізії, а потім до просвітлення і умиротворення» [136]. У статті Валентини Холопової «Про прототипи функцій музичної форми» [221] баладний жанр розглянуто з точки зору синтезуючих позицій екстра- та інтрамузичної

семантики, а поетична балада осмислена як «семантико-логічна основа» музичних форм романтизму. Однак, визначення жанрового архетипу та комплексної розробленої науково-теоретичної бази жанру інструментальної балади досі не сформовано.

З точки зору методології дослідження, важливою тенденцією в сучасному музикознавстві є оновлення позицій щодо категорії жанру. Зокрема, О. Коробова зазначає, що «жанр із категорії констатаційної перетворюється на категорію операційну» [111]. Істотним поступом в цьому напрямку стала дисертація культурологічного напрямку Ольги Бегічевої «Романтична балада у художній культурі XIX – XX ст.: типологія та поетика» [18]. В ній дослідниця розглядає баладу як соціокультурний феномен романтизму, розкриває особливості поетики жанру опираючись на потужне літературне коріння балади та її міфопоетичну природу, що дісталася їй у спадок від фольклорних попередників. Вона вказує на необхідність занурити баладу в культурологічний контекст романтизму і уявити її у вигляді явища в процесі різноманітного динамічного розвитку, але, разом з тим, явищем, що зберігає єдину жанрову цілісність.

Від зламу XIX–XX століть, якщо рапсодія з сольного твору трансформувалась в композицію для соліста з оркестром, то жанр балади набув найрізноманітніших трактувань як за складом інструментів, так і міжжанрових синтезувань. Приклади балад для фортепіано з оркестром у першій половині XX століття є порівняно нечисленними і рідко потрапляють у сферу докладного музикознавчого аналізу. Найчастіше вони згадуються в контексті узагальненої проблематики романтичного стилю, жанрів чи особливостей формотворення [18;62;170;235;290], або ж фігурують як зразки творчості окремих митців [162;166;165;259;271;286].

Одиничні приклади звертання до аналізу жанру інструментальної балади в доробку окремих європейських та українських митців можемо зустріти в монографічних працях та проблемних статтях, присвячених їх

творчості. Зокрема, цілком у площині дослідження знаходяться аспекти синтезу мистецтв у творчості Ф. Ліста, яким приділяли особливу увагу А. Кудряшов [114], Я. Мільштейн [146], К. Зенкін [75]. Проте, дослідження жанру фортепіанної балади досі не виокремлювалося в спеціальну тему.

Творчість російського композитора Сергія Слоніmsького є вельми масштабною і знаковою для сучасного російського мистецтва. Композитор зберіг інтенсивність творчої праці до останніх днів життя, а його доробок іще за життя був досліджуваним музикознавцями. Лідерство у цій сфері належить Єлені Долинській – авторці низки публікацій та монографії «Музична галактика Сергія Слоніmsького» [56] та Анні Кутиліній [117].

На рівні констатації чи лише побіжно згадуються звертання до жанру балади дослідниками творчості С. Барбера, Ш. Берію, Б. Бріттена, Г. фон Бюлова, Л. Вайнера, Е. Гріга, К. А. Допплера, А. Дювернуа, Л. Марека, М. Метнера, К. Мікулі, Б. Сметани, Ж. Тайєфер, Кс. Шарвенки, К. Шуман та низки інших митців, незалежно від їх стильових та жанрових пріоритетів. В цьому випадку основою дослідження слугують нотні видання творів, словниково-енциклопедичні видання. Важливим джерелом усвідомлення і аргументації прагнення митців звернутися в своїй творчості до досліджуваного жанру чи пошуку шляхів відтворення історичних чи композиторських стилів є інтерв'ю з журналістами і музикознавцями з актуальних питань музичного мистецтва і власної творчості, епістолярій, власні музично-критичні праці композиторів чи їх сучасників [122;191].

Незважаючи на масштабне представництво і багатство різновидів, жанр української фортепіанної балади також іще не став об'єктом спеціального дослідження. До цієї тематики українські музикознавці звертались лише епізодично. Так, жанр інструментального перекладу пісні чи парафразу на фольклорний першозразок доби бідермаєру заторкують в своїх працях Д. Андросової [6], О. Козаренка [98], О. Андріанова [5].

Баладу в контексті огляду жанрової системи фортепіанного доробку українських композиторів заторкують у своїх працях В. Клиш («Українська радянська фортепіанна музика» [96]), М. Свіридовська («Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX століття) [189]). Огляд деяких баладних жанрів з метою компаративного співставлення здійснено в дослідженнях, присвячених доробку окремих митців. Фортепіанна творчість кожного з митців досліджена в різній мірі і у різних ракурсах.

Проблематика традицій фортепіанного мистецтва Західної України висвітлена в літературі неоднорідно. Здебільшого дослідження стосуються стильових аспектів виконавських традицій краю, професіоналізації концертного процесу, розбудови фахової педагогіки. Серед них варто виділити фундаментальну працю Тереси Старух «Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки в кінці XIX і на початку XX ст. (1870-1839 рр.)». Цю генеральну лінію у різних ракурсах продовжили і розвинули праці Римми Сулим «М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків», Тетяни Куржевої «Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. - 40-і рр. XX ст.)», Л. Садової «Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністки», Оксани Дітчук «Фортепіанна культура Відня та зв'язки з нею української піаністки.» та ін. Однак питання фортепіанної творчості на рівні статичних даних і стильових ознак заторкує лише Тетяна Федчун (Львів, 2012) [208]. Ці праці є підґрунтям для трактування творчих позицій Каролі Мікулі і Людвіка Марека як галицьких композиторів-піаністів, педагогів і виконавців, які представляли піаністичні школи Ф. Шопена та Ф. Ліста. Менш докладно досліджена і творча спадщина Ігнаца Фрідмана. Окрім згаданої дисертації Т. Федчун його творчість розглядають в контексті



довідникових видань Станіслав Дибовський [245], Гарольд Шонберг [302], Алан Еванс [251].

Відносно розробленою досліджувана проблематика є лише у працях, присвячених питанням фортепіанного доробку Сергія Борткевича та Бориса Лятошинського. Категорія баладності є актуальною при розгляді творчості С. Борткевича. Провідними працями, де їй приділено увагу, є дисертації Ольги Чередниченко «Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції» (Харків, 2008) [222] і Анни Рєзник «Творчий шлях і фортепіанна спадщина С. Е. Борткевича» [177], [176], у якій здійснено пошук взаємозумовленості доробку і життєвих подій митця.

Баладність і поемність як принцип мислення в спадку Б. Лятошинського подається у працях О. Марценківської («Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства)») [138] та Н. Пастеляк («Трансформація поемності у фортепіанній творчості Б. Лятошинського»). Специфіка жанрового різновиду сонати-балади з точки зору вияву традицій романтичного музичного мистецтва, опинилась в полі розгляду Олега Безбородька [20]. Ознаки творчої самобутності стилю вивчає М. Самохвалов [181]. Документальними підставами розгляду слугують нотне видання твору та епістолярій композитора [131]. Баладний жанр також заторкується у праці Уляни Молчко «Композиторська спадщина Остапа Бобикевича у сучасних навчально-методичних виданнях» [155].

Епізодичними та принагідними є згадки в енциклопедичних гаслах, статтях і монографіях про жанр балади в доробку Т. Безуглого, М. Вілінського [163;164], М. Лисенка, С. Людкевича [90], Л. Орнштейна, М. Терещенка. Доробок М. Степаненка, як і низки інших українських митців сучасності іще комплексно не досліджувався. Напрямки його наукової, виконавської, музично-організаційної діяльності висвітлювалися лише в проблемних статтях у спеціальній фаховій періодиці [115].

Можливість здійснити комплексний розгляд шляхів еволюціонування жанру в фортепіанній композиторській традиції митців Європи та України, сформулювати його архетипічні й типологічні ознаки, вибудувати систему різновидів жанру, стильові особливості створить підґрунтя для виходу на узагальнення щодо обраного об'єкту дослідження.

## **1.2. Фольклорна та літературна балада як підстава формування музичних жанрів академічної музики**

Балада як фольклорний жанр уособлює собою втілення «Geist eines Volkes» (народного духу, ментальних світоглядних рис) – категорії, яку обґрунтував Йоганн-Готфрід Гердер в контексті міфологічного напрямку романтичної літератури. Її основою він вважав національну героїку, національну природу та етнографічний колорит. Звідси логічно розгортається ключова для романтизму ідея самобутності кожного етносу, його неповторної своєрідності. Винятково важливими критеріями є часове та етнічне походження балад, чим зумовлена ціла низка їх типологічних ознак і особливостей. Кожен з фольклорно-етнічних різновидів балади має притаманний йому перелік сюжетних груп, міфопоетику, образно-змістові і структурні особливості. Етнічні відмінності баладного жанру як різновиду музичного народного мистецтва найчастіше розглядаються у порівнянні з літературним аналогом, як це здійснено у праці Олександра Гугніна «Народна і літературна балада: доля жанру» [49].

Еріх Зеєман вказує на сім регіонів, для музичного фольклору яких притаманні баладні жанри: скандинавський, англійський, німецький, романський, балканський, західнослов'янський, великоруський [304]. «Особливе питання – це музичний аспект жанру, який в більшій мірі буде цікавити нас внаслідок того, що, проходячи шлях багатівікової еволюції, балада то віддаляється від музики, то наближається до неї. Досить згадати,

що у одних європейських народів балада мала синкретичний вид, на що, до речі, вказує етимологія слова, висхідна до пізньолатинського кореня *ballo* – «танцювати», у інших такого зв'язку з самого початку не було. І лише в XIX столітті балада як жанр музичного мистецтва отримала «автономію» і оформилася в самостійний текстотипологічний варіант, в якому склалися особливості її художнього дискурсу», – зазначає Ольга Бегічева [18].

На підставі порівняльного аналізу еволюції її жанрових різновидів, у своїй праці дослідниця жанрових ознак балади та явищ баладності в музичному мистецтві Ольга Бегічева диференціює наступні історичні моделі балади:

1. Середньовічна одноголосна танцювальна пісня (*balada*) у романських народів як, наприклад, французька (провансальська), лірична хороводна танцювальна пісня любовного змісту, присвячена прославі весни, кохання, висміювання чоловіків-ревнивців тощо, з куплетною структурою та обов'язковим рефреном;

2. У XIII–XIV ст. північнофранцузька середньовічна балада (*balete*), один з найважливіших музично-поетичних жанрів мистецтва трубадурів і труверів (в XIV–XV ст. близький жанр – віреле), а також італійська балата (*ballata*), що втратила танцювальність і будову з рефреном;

3. У XIII–XV ст. у Франції балада (*ballade*) – поліфонічна куплетна пісня з рефреном (обов'язкова форма у її різновиді придворної поезії: три строфи на наскрізні рими, звернення до особи, якій балада присвячена);

4. У фольклорі Англії, Шотландії, Ірландії XIV–XVI ст. (*street ballad*, а також *cient ballad*, *popular ballad*, *traditional ballad*, *Child Ballad*) – сюжетно-оповідна куплетна пісня (сольна чи хорова) на сатиричному, фантастичному, легендарно-історичному, побутовому матеріалі;

5. У Німеччині 2-й половини XVIII–XIX ст. – «страшна балада», пісня для голосу і фортепіано на оповідний текст (найчастіше на текст поетичної балади). Розквіт цього різновиду професійної музичної творчості пов'язаний

з австро-німецьким романтизмом. Під його впливом жанр професійної камерно-вокальної балади поширився і в інших країнах [18].

Етнокультурні особливості жанру фольклорної вокальної балади європейського регіону розглядає Вероніка Жимолостнова у дисертаційному дослідженні «Балада й специфіка її перетворення у західноєвропейському музичному романтизмі» (Київ, 2003) [62]. Порівнюючи фольклорну та камерно-вокальну балади, авторка виокремлює такі групи як: англо-кельтська, французька, німецька та польська [63].

Видається необхідним доповнити цей перелік таким різновидами як іспанські романсеро, німецькі бенкельзанги (Bänkelsang) – щодо ренесансної традиції, а також північна (нордична, скандинавська) і східнослов'янська балади, які в добу романтизму не втратили своєї актуальності. Проте, між усіма вказаними різновидами існують численні запозичення і взаємовпливи.

Первісні балади існували як фольклорні весняні календарно-обрядові пісні, що супроводжувалися ритуальними танцями. Походження назви дослідниками виводиться від пізньолатинського «ballāre» – «танцювати», яке, у свою чергу, було запозичене римлянами у греків. Відповідно, середньовічні провансальські, італійські та старофранцузькі балади виявляють зв'язок із весняними хороводними піснями любовного змісту. Провансальське слово *balada* походить від *balare* («танцювати»), італійське *ballata* від *ballare* («танцювати»), французьке *ballade* або *ballette* перекадається буквально «танцювальна пісня». Музика, спів, танець синкретично поєднувалися й у середньовічній баладі, надаючи їй особливої композиційної завершеності. У скандинавській традиції виконання фольклорних балад також зберігало хореографічну складову аж до ХХ століття.

Формування жанру «ballade» у Франції відбувається у XIV–XV століттях. У XIV столітті Есташ Дешан (Eustache Deschamps, 1340–1406), автор 1175 балад, у своїй праці «Мистецтво складати пісні, балади, віреле і рондо» («L'Art de dictier et de chansons, ballades, virelais et rondeaulx», 1392) –



Народні балади Англії і Шотландії (в XIV–XVI ст.) побутували під назвою *songs, tales* або *ditties*. Ці терміни стосувалися усного (не лише співаного) жанру, який в сучасному літературознавстві визначається як *popular ballad, ancient ballad, ballad of tradition, traditional ballad*. Починаючи з XVI ст. термін *ballad* (*street ballad, stall ballad*, а також *broadside* чи *broadsheet*) застосовувався до жанру, подібного до німецького бенкельзанга: анонімних віршів на актуальні теми сьогодення, які поширювалися у вигляді друківаних листків на міських вулицях. В англійських баладах використовується «баладна строфа» (*ballad stanza*), поширена в англійській народній поезії. Це – чотиривірш, в якому чергуються рядки чотиристопного і тристопного ямба з римуванням за схемою *abac* (з варіантами), із збільшеним числом рим. Поети також відмовляються від «посилки» (*envoi*). Число строф зростає з трьох до 10-20. У XVII–XVIII ст. терміном «*ballad*» позначали будь-яку відому пісню, незалежно від того була вона запозичена з друківаних джерел чи виступала як стародавня пісня оповідного характеру, що передавалася усним шляхом. Дослідник названих жанрів, літературознавець М. Алексєєв визначає англійську та шотландську балади як лірико-епічну або лірико-драматичну розповідь, що має строфічну форму, призначена для співу, що нерідко супроводжувалася грою на музичних інструментах [3].

Популярність цього жанру засвідчують п'єси У. Шекспіра, алюзії до сучасних їм балад містять драми письменників елизаветинської доби Джона Сельдена, Бена Джонсона. Віддзеркалення рис цього жанру можна спостерігати й у творчості англійських поетів пізнішого часу, таких як А. Ланг, А. Суїнберн, У. Хенлі, Е. Госс, Г. К. Честертон.

Натомість шлях до австро-німецької романтичної поетичної балади бере початок від скандинавських та британських фольклорних різновидів, у яких переважає міфологічна сюжетна складова, а також від іспанських романсів. Іспанські жанри *Ballade* і *Romanze* (у XVIII–XIX ст. ці поняття не

виокремлювалися) досліджував Рамон Менендес Підаль, який обґрунтував процес поглинання ліричних різновидів формами, притаманними старовинному епосу [141]. У своїй праці «Арабська поезія та поезія європейська» він прийшов до висновку, що «в концепції куртуазного кохання арабсько-андалузька поезія була попередницею лірики Провансу та інших романських країн і слугувала їм зразком щодо специфічної форми, з чим пов'язаний збіг всіх семи різновидів строфи з унісонною репризою в арабсько-андалузькій та романській поезії» [141]. Очевидно, іспанський романс зумовив проникнення іспанської тематики і орієнталізму в європейську літературу. Сам Й. Г. Гердер переклав за іспанськими і французькими джерелами великий цикл романсів про Сіда. Досліджували іспанські романи також Й. В. Гете, Ф. Шлегель, А. Шлегель, Я. Грім, Г. В. Ф. Гегель; багато з поетів-перекладачів згодом самі писали балади у вигляді романсів (Л. Уланд, К. Brentano, Г. Гайне).

Наприкінці XVIII століття великою популярністю користувалася збірка Джеймса Макферсона «Поєми Оссіана» (повна авторська назва: «*Fingal, an ancient epic poem, in six books: together with several other poems, composed by Ossian the son of Fingal. Transl. from the Galic language, by James Macpherson*»). London, 1762) [283], стилізована під старовинний кельтський епос на підставі вільного переспіву давніх шотландських балад.

Найдосконалішими з поетичної точки зору стали переклади-переспіви сера Вальтера Скотта, який на початку XIX століття уклав збірку «Пісні шотландського кордону» (повна назва: «*Minstrelsy of the Scottish Border: Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland; With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition*», 1802-1803) [303]. Спільно з іншими дослідниками поет протягом дев'яти років збирав, перекладав та опрацьовував шотландські народні пісні. В останню версію збірки увійшло 96 історичних та романтичних балад, вона

користувалась великою популярністю і невдовзі була перекладена німецькою, датською та шведською мовами.

Іншим вагомими явищем літератури стала праця єпископа Томаса Персі «Реліквії давньої англійської поезії» («Reliques of Ancient English Poetry», 1765), укладена на підставі давніх рукописів з записами фольклорних зразків, яка включала 183 балади. Вона здійснила великий вплив на формування баладного стилю мовлення, багатого на епітети, метфори та звороти куртуазної лицарської лірики. Її доповнення та перевидання зумовило появу збірки «Англійські та шотландські популярні балади» Френсіса Джеймса Чайлда (1882–1898). Перелік доповнюють також популярні видання: збірник балад і пісень про Робін Гуда у двох томах (1795) Джозефа Рітсона (Joseph Ritson). Літературними обробками фольклорних зразків та оригінальними поетичними творами, які сформувалися під їх впливом стали збірки шотландських пісень і балад «Бесіди за чашкою чаю» («Tea-Table Miscellany», 1724-1732) Аллана Рамзея (Allan Ramsay), «Робін Гуд» («Robin Hood») Джозефа Рітсона (Joseph Ritson), «Сказання про старого моряка» («The Rime of the Ancient Mariner») Семюеля Тейлора Кольріджа (Samuel Taylor Coleridge), «Галловейська легенда» / «Вересовий трунок» («A Galloway Legend») Роберта Льюїса Белфюра Стівенсона (Robert Louis Balfour Stevenson) та їх російськомовні переклади Гавриїла Каменева, Олександра Пушкіна, Василя Жуковського.

Еволюцію англійської і шотландської балад, їх генезу, подібність та відмінності від інших епічних і ліричних жанрів, систематизацію їх тематичних груп та виразових засобів, середовища виникнення та виконавські особливості досліджували Лоурі Чарлз Уімберлі [306], Уолтер Морріс Гарт [260], Віктор Жирмунський [65] та ін. Розгляд англійської балади на широкому тлі творчості народів Європи, її генезу, подібність та відмінності з іншими епічними і ліричними жанрами, зв'язок з



дійсністю, виконавський контекст, а також питання поезики здійснили В. Дж. Ентвісл, Х. Дж. Кенінсбергер, Б. М. Хей, Е. Р. Роджерс, Б. Р. Джонсон.

Підсумовуючи їх позиції, слід відзначити характерні ознаки англо-шотландського різновиду балади:

1. балада – це короткий твір лірико-епічного або лірико-драматичного змісту пісенної (строфічної) будови. Окремо І. Оузбі [294] зазначає, що балада значно відрізняється від віршів і оповідань тим, що співається чи виконується солістом з музичним супроводом;

2. Їй притаманні чітко виражений сюжет і об'єктивна манера викладу змісту. Зокрема, М. Дж. Ходгарт [264] акцентує на відмові від деталізації і розгорнутих епічних описів. В. М. Гарт, що традиційна балада - «пісня про один епізод» [260]. А. Олрік [293] зазначає, що елементи сюжету ясні і гранично стислі.

3. Дж. Г. Х. Джералд і М. Х. Кін [273] констатують, що балада може містити передачу особистих переживань героїв, нести ліричне начало, в ній знижена роль суб'єкта оповідання (оповідача-коментатора) чи його відсутність;

4. Одним з основних типів викладу змісту є діалогічність (Дж. Г. Х. Джералд і ін.);

5. Композиції балади притаманні структурні повторення (сольний заспів, хоровий рефрен). Зокрема, Ф. Б. Гаммер, Р. Петерсен, Ф. Г. Андерсен виділяють два види повторень: статичні і динамічні. Перші лише відтворюють частину тексту з метою підкреслити головну ідею; динамічні повторення вводять нову думку, на яку і переміщається акцент.

6. Ритмічною базою служить танець-похід (хорнпайп, жига).

В музичному мистецтві Британії винятково широко представлено жанр балади в творчості Фредеріка Гаймена Коуена (Frederic Humen Cowen), автора понад 300 вокальних творів, в зв'язку з чим він отримав титул «англійського Шуберта». В його доробку є композиції від вуличних балад до

зразків високого академічного жанру, зокрема «Border Ballad» на текст В. Скотта. Звертається він і до фортепіанного різновиду (цикл «Lied ohne worte»).

Баладні жанри для різних складів фігурують у творчості Ернеста Уокера. Це «6 двоголосних пісень» для жіночих голосів та фортепіано ор. 2 на слова Роберта Герріка, Вільяма Шекспіра та Персі Біші Шеллі, «6 пісень» для голосу та фортепіано, ор. 3 на слова Вільяма Шекспіра, Роберта Бернса, Альфреда, лорда Теннісона, Генріха Гайне та Карла Кандідуса, оркестрова «Фантазія-варіації на тему норфолкської народної пісні», ор. 45 (оригінальна версія для фортепіано в 4 руки), Балада для скрипки та фортепіано ор. 6, Балада для віолончелі та фортепіано ор. 11 № 1. Одним з найбільш яскравих прикладів інструментального різновиду жанру є «Шотландська балада» для двох солюючих фортепіано та великого симфонічного оркестру Бенджаміна Бріттена на фольклорні теми («Dundee», «Turn Ye to Me», «Flowers of the Forest»).

Особливими рисами відзначається північна (нордична або скандинавська балада), якій притаманний власний колорит (nordiske tone). Цей термін, на думку дослідника Л. Згари: «...доволі часто зустрічається в датській літературі про музику, швидше за все, він вказує на пісенну простоту тематизму, строгість і навіть аскетичність мелодичного рисунка, якусь баладну сутінковість колориту» [74].

Риси, етимологію, періодизацію жанру північної балади, поширеної в Скандинавії (мова про особливості фарерських, норвезьких, данських, ісландських, шведських народних балад) класифікував Б. Йонсон [269], спираючись на більш ранні дослідження, які здійснили Ніколай Фредерік Северін (Свен) Грундтвіг і Аксель Ольрік [257]. Вони виділяють часові рамки становлення жанру, змістові групи (героїчні, легендарні, історичні, казкові, лицарські, жартівливі), притаманне їм виконавське середовище і структурні особливості. Зокрема, звертають увагу на елементи танцю у виконанні балад

(гуртовий спів у хороводі з повторними партерними кроками), та на два різновиди строф: дво- і чотирирядкові з рефреном, їх акцентуацію і силабіку. Сутність тексту баладного стилю полягає у великій кількості постійних епітетів та інших стереотипних виразів ( у баладах дівчина зазвичай «красива», земля – «чорна», гай – «зелений», кучері – «золоті», вовк – «сірий», плащ – «чорний», руки – «білі» і т. п.).

Характерними ознаками різновиду є:

1. трагічний характер,
2. типізація, узагальнення образів головних героїв (нерідко без конкретних імен);
3. наявність барда, скальда – як оповідача-коментатора, через його образ втілюється перетин героїчного минулого і трагічного сьогодення, присутня поетична символіка арфи;
4. героїка і патетика воїнської доблесті, виражена в етапах і складових оповіді: героїчний чин; пісня про батьківщину; смерть героя (забуття); відродження воїна; тризна; пісня про подвиги;
5. краса і велич суворого північного пейзажу (образи природи вступають у взаємодію з персонажами служать не лише тлом, але й непрямою характеристикою персонажів);
6. проста пісенна мелодика;
7. у поетичному тексті спостерігається використання Balladstanzas – чотиривірша, у якому чергуються рядки чотиристопного та тристопного ямба з римуванням за схемою abac.

На підставі поетичних балад постали вокальні композиції Едварда Гріга (зокрема балада «На Монте-Пінчіо», вокальна балада «Самотній» («В полоні гір») для баритону й струнного оркестру з двома валторнами на текст стародавньої народної пісні зі збірки Ланнстада, «Романси й балади» на слова А. Мунка ор. 9 для голосу й фортепіано; «Balladen om Vjørnen» ор. 47

Карла Нільсена; цикли «4 пісні і балади» оп.107, оп. 109, «4 Gamle danske romanser» («4 давні данські романси») оп. 39 Крістіана Августа Сіндінга.

Інструментальні камерно-ансамблеві зразки представляють «Нордична балада» для віолончелі та фортепіано оп. 105 К. Сіндінга, «Балада» № 2 з циклу «4 п'єси» оп. 43 для скрипки і фортепіано, «Нордична балада» для арфи Ф. Пеніца, оркестрові – концертна увертюра «Восени» (на основі балади «Осіньна буря») Е. Гріга, «Балада» з оркестрової сюїти «Карелія» Я. Сібеліуса, «Балада» для оркестру С. Ляпунова, «Нордична балада» Г. Паркера для оркестру, «Нордична балада» для оркестру Г. Бунка, цикл із трьох «Нордичних балад» для оркестру А. Бакса.

Фортепіанні твори цієї групи репрезентують: героїчна балада «На Доврській горі в Норвегії» («Paa Dovrefjeld I Norge») з циклу «25 норвезьких пісень і танців» та «Балада на норвезьку тему у формі варіацій» оп. 24 для фортепіано Е. Гріга, «Нордична балада» з фортепіанного циклу «Акварелі» М. Рegera, «Північна балада пам'яті Гріга» для фортепіано С. Слонімського.

Цей різновид літературного опрацювання фольклорного баладного жанру послужив підґрунтям для німецької романтичної балади, яку в літературознавстві іменують також «страшною». Під впливом напрацювань Дж. Макферсона і Т. Персі німецький поет та літературознавець Йоганн Готфрід Гердер з кінця 1760-х років почав перекладати шотландські та скандинавські балади, а згодом і пісні інших народів. У 1778 році він випустив збірку народних пісень, до якої увійшли пісні народів Європи (англійські, іспанські, грецькі, шотландські, скандинавські, литовські, естонські), перекладені німецькою мовою. Пізніше збірка отримала іншу назву — «Голоси народів у піснях». У передмові до неї він зазначав: «За мовою, за тоном і змістом ці старовинні пісні являють справжнє мислення свого племені, або наче самий стовбур, серцевину нації. Хто мало чи зовсім нічого не бачить у них, показує тим самим, що не має з нею нічого спільного. Хто нехтує ними і не відчуває їх, той показує, що він так загруз у

порожньому наслідуванні всього іноземного, так заплутався в невагомій мішурі чужоземного маскараду, що розучився цінувати і відчувати все те, що становить тіло нації. Отже, він – штучно прищеплений заморський пагін або листок, що самотньо кружляє в повітрі, відірвавшись від гілки, тобто віртуоз для всіх часів, скроєний за найновішим смаком!» [43]. Ці позиції Гердера демонструють прагнення до прояву в літературі національного начала на противагу пануючим тенденціям слідування, перш за все, проти анакреонтичній поезії і поезії рококо, що панувала тоді в німецькій літературі, орієнтованій на французькі зразки і нехтувала зверненням до народних витоків власної національної традиції.

Об'єднавши навколо своєї ідеї групу однодумців (т. зв. «гердерівський» чи «гейдельберзький гурток»), він звернувся до неї із закликом збирати та записувати також і німецькі народні пісні. Першим на нього відгукнувся молодий Й. В. Гете, який влітку 1771 р. в Ельзасі записав 12 народних балад разом з мелодіями.

Проекція фольклорного жанру балади на літературу зумовила зацікавлення цим жанром поетів і письменників як з літературного, так і з літературознавчого аспектів. Так Й. В. Гете виокремлюючи баладу серед усіх фольклорних жанрів, вважав її зародком поезії та первісною національною формою поетичної творчості. Характеризуючи її, окрім виділених фольклористами питомих ознак, вказував на необхідність поєднання в ній трьох основних родів мистецтва слова: лірики, епіки і драми.

Одним з найважливіших фольклорно-етнічних типів, який здійснив потужний вплив на академічну музичну культуру стала «страшна» німецька балада. Її головним героєм (чи героїнею), що знаходиться в конфлікті з зовнішнім світом нерідко є прибулець з потойбіччя: вершник-привид, загиблий воїн, лицар, русалка, вісник смерті. Героїня – ангельський ідеал, невинна жертва, недосягнена мрія чи причина трагічних подій.

Приклади літературних алюзій «страшної балади» знаходимо в поетичній творчості митців різних націй: «Дикий Мисливець» («Der wilde Jäger»), «Ленора» («Lenore»), Готфріда Августа Бюргера, «Гренадери» Гайнріха Гайне, «Нічний огляд» («Die nächtliche Heerschau») та «Корабель привидів» («Das Geisterschiff») Йозефа Крістіана фон Цедліца, «Гвін, король Норвегії» («Gwin, king of Norway») Уільяма Блейка, «Романс про іспанську жандармерію» («Romance de la Guardia Civil Española») Федеріко Гарсія Лорки. Сюди ж можна віднести російськомовні переклади та оригінальні твори Василя Жуковського та Михайла Лермонтова.

Подібний тип баладності притаманний камерно-вокальним композиціям: низці мелодекламацій Роберта Шумана та Ференца Ліста, вокальним баладам Франца Шуберта, Йогана Готфріда Карла Льеове, Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса, Арнольда Шенберга, Отторіно Респігі, Олексія Верстовського, Михайла Глінки, Олександра Даргомижського, Модеста Мусоргського; кантатно-ораторіальним та хоровим творам баладного типу Роберта Шумана, Антоніна Дворжака.

Окрім творів, в основу яких покладено віршовані тексти, поетику цього баладного жанру можна спостерігати у симфонічних опусах Сезара Франка, Йозефа Йоахіма Раффа, Анрі Дюпарка, Петра Чайковського, Джекєва Гольбрука, Фрідріха Хегара, Жана-Поля Ертеля, віолончельних – Ернста Фабріціуса, Франтішка Неруди.

Численними є приклади втілення окресленого різновиду у фортепіанних баладах Ф. Ліста, Й. Брамса, К. Таузіга, А. Гензельта, К. Анзорге, А. Мєро, Е. Бланше (№ 1, ор. 29), Й. Венявського (ор. 31), А. Рубінштейна («Ленора»), Ф. Блюменфельда та ін. Їм притаманні наявність вступу оповідного характеру (епічного зачину), мінорні лади, використання засобів звуконаслідувань та музичного живопису (скачки, дикого танцю, фанфарні, закличні і ламентозні інтонації), часто зустрічається варіаційна

форма, опора на тарантелу, токату, інфернальне скерцо. Ритмічною основою в музичних версіях є синтез маршу, маршу-ходу, лендлера й драйера.

В основу праці Ю. Смірнова «Східнослов'янські балади і близькі їм форми (Досвід покажчика сюжетів і версій)» [196] покладено достовірні записи, відібрані з урахуванням їх різноманіття. Систематизація проведена за темами, паралельними формами (сюжетами-дублями), сюжетними типами та їх контамінаціями, версіями і варіантами. Вплив жанру фольклорної балади у східнослов'янських народів на літературу доби романтизму відслідковує Н. Петрухіна [172].

Слід враховувати також наявність «бродячих сюжетів» і архетипних символів та образної системи. Так, наприклад, чеська балада «Весільні сорочки» («Svatební košile») має відмінності не лише в Чехії, але інваріанти в творчості романтиків XIX століття в інших країнах Європи. Аналогічний сюжет ми знаходимо у відомій вищезгаданій баладі «Ленора» («Lenore») Г. Бюргера, у вільному перекладі В. Жуковського (балади «Світлана», 1813 та «Людмила», 1808), в баладі Адама Міцкевича «Втеча» («Uciezka», 1831).

Зокрема, щодо жанру російської літературної балади, важливим спостереженням є положення дисертаційного дослідження Олени Дмитрієвої: «Англійська літературна балада запозичує з народної традиції різні елементи, починаючи від сюжетів і закінчуючи специфічною мовою. Переклади англійської літературної балади російською послужили стимулом до появи російської літературної балади, яка, своєю чергою, імітує не російську народну баладу, а західно-європейський варіант її форми. У результаті російська літературна балада успадкувала багато елементів літературної балади західноєвропейського зразка, зокрема, англійської. Переклади англійських балад поетів-романтиків, представників “Озерної школи”, і навіть авторів, ідейно близьких їй, зіграли колосальну роль розвитку російської баладності і прискоренні літературного процесу в Росії» [55]. Окремо дослідниця вказує на переважання трагедійної змістової природи

російської балади, доповненої епічними елементами на противагу іронії та сатири вуличної англійської балади та історико-епічному спрямуванню літературної [55].

Порівнюючи національні ознаки фольклорних баладних різновидів Г. Нудьга зауважує: «Варто відзначити, що балади народів Європи, маючи багато спільного, одночасно в своєму загалі відрізняються специфічними національними рисами, які виявляються в першу чергу в еквіваленті названих вище трьох елементів художнього вислову [*мова про ліричне, драматичне і епічне начала* – Н. С.]. Англійська балада має більше нахилу до епічності та історичної фантастики. До неї близько стоїть німецька, що не раз наближається до ліропоеми, а в сюжетах більше єднається з легендами і переказами. Російська романтична балада початку ХІХ століття зазнала впливу німецької і англійської літератур, вона також у багатьох випадках межує з ліропоемою, а епічне начало займає у ній значне місце. Що ж до української балади, особливо народної, то в ній досить сильним виступає ліричний струмінь, і, мабуть, більше, як у баладах інших народів. Це позначилося і на літературній баладі» [167].

Романтизм в літературах східнослов'янських народів розвинувся доволі синхронно з рештою Європи: У Польщі він помітно виявився вже у творчості письменників в перші роки ХІХ ст., в Україні 10–40-х рр., в Росії – в 10–30-х рр., в країнах Балканії – в 30–40-х рр., у Чехії – в 40–50-х рр. Його утвердженню передували підготовчі процеси у фольклористиці та філології.

Вивчення національного фольклору стало істотною ідеологічною складовою епохи становлення самосвідомості для чехів та в період втрати державності поляками. Водночас саме він був найважливішим джерелом натхнення для митців-романтиків. Знакові представники їх національних романтичних шкіл – Карел Яромир Ербен і Адам Міцкевич зверталися до жанру народної балади, що доводить важливість цього жанру для літератури романтизму. Завдяки їх творчості жанр усталився в літературі обох народів,



кристалізувалися засоби майстерності стилізації народної творчості. У своїх баладах поети використовувалися як мотиви, зафіксовані збирачами фольклору (К. В. Вуйчицьким, А. Ю. Глинським, О. Кольбергом), так і сюжети, знайомі їм з дитинства. Сюжети, які надихнули А. Міцкевича – це розповіді його няні, пов'язані з озером, що знаходилося неподалік.

У 1822 р. у Вільнюсі вийшов друком перший том збірки А. Міцкевича «Поезія» («Poezje»), з окремим розділом «Балади та романси» («Ballady i romanse») здебільшого на фольклорні сюжети. Передмовою до видання стала власна проблемна стаття А. Міцкевича «Про романтичну поезію» («O poezji romantycznej»), в якій здійснено узагальнюючий екскурс в характеристику жанру європейської балади [287].

Більшість балад, написаних К. Я. Ербеном, склали його єдину поетичну збірку «Букет народних переказів» («Kytice z pověstí národních», 1853), який містить 13 балад, написаних протягом 20 років його життя, а також кілька коротких пісень («Písňe»), доданих вже у другому виданні та авторські примітки. Перша балада, написана для збірника «Полуденниця» («Polednice» 1833), багатократно друкувалась у різних журналах, оскільки користувалась незмінною увагою читачів. У збірнику представлені епічно-фантастичні твори («Водяник»/«Vodník»), історичні перекази, легенди («Голубок»/«Holoubek»), казки («Золотая прялка»/«Zlatý kolovrat»). Чотири з них послужили програмним підґрунтям для створення симфонічних поем Антоніна Дворжака.

Характеризуючи особливості слов'янської літературної балади, дослідники зазначають, що для авторів був важливий не лише сам трагічний конфлікт, але і його причини, його проживання людиною. Відповідальність завжди лягає на особу, яка перетнула той чи інший кордон у міжособистісних відносинах [276].

В історії українського музичного мистецтва на жанр фольклорної балади першими звернули увагу етнографи. Серед них А. Коціпінський

(«Пісні, думки і шумки руського народу...»), А. Маркевич, О. Потебня («Українські пісні, видані коштом О. Балдіної», видані у Санкт-Петербурзі у 1864 році), О. Рубець («216 народных украинских напевов», Москва, 1872 рік). Особлива заслуга в дослідженні музичного епосу належить М. Лисенкові і П. Сокальському. Однією з фундаментальних праць Миколи Лисенка як вченого-фольклориста була «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» (Київ, 1874 рік). Петро Сокальський є автором праці «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки».

Серед українських фольклористів одним з перших звернувся до дослідження балади зачинатель модерної української історіографії Михайло Максимович, класифікуючи його зразки як твори на межі пісенного і літературного жанрів. Він відносив до балад твори приватного змісту, які описують домашні події, жіночі розповідні пісні і трактував їх як нижчий епічний жанр (порівняно з думами) [318]. Дефініцію жанру зустрічаємо в праці Філарета Колесси «Українська усна словесність» – своєрідній першій хрестоматії усно-поетичних текстів, яка також містить нарис курсу фольклору. Він дає наступне визначення: «Балади це ліро-епічні сумовиті пісні про незвичайні події, життєві конфлікти (зудари) з трагічним завершенням» [105]. Проте, воно ще не охоплює усіх необхідних характеристик жанру.

Велику увагу приділив жанру балади у своїх дослідженнях Степан Мишанич, професор кафедри філологічних дисциплін Мукачівського державного університету, завідувач кафедри іноземних мов та перекладу Закарпатського інституту підприємництва ВНЗ «Україна» у Хусті, упорядник фольклорних збірок «Пісні Поділля» (1976), «З гір Карпатських» (1981), «Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич» (1982), «Народні думи» (1986), «Калинова сопілка» (1989, 1988, у співавторстві з О. Ю. Бріциною та

Г. В. Довженок), «Змієві вали» (1992). В своїх працях він співставляє результати вітчизняних і зарубіжних досліджень міфологічного напрямку (в контексті категорій міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика), розглядає спільнослов'янську та національну своєрідність низки епічних жанрів (зокрема, українського і південнослов'янських народів). Серед жанрів аналізував думи, балади, казкову прозу, плачі, їх проекцію на літературну творчість Тараса Шевченка, Володимира Сосюри, Василя Стуса.

У своїй розгорнутій вступній статті до збірки текстів фольклорних українських балад карпатського регіону дослідник констатує, що термін «балада» не фольклорного походження. Жанр в народі частіше іменується піснею, «довгою співанкою» чи «великою гуцулкою» (що викликає яскраві паралелі з народними назвами англійських балад). Як термін щодо визначення ліро-епічних народних пісень вживається від початку ХІХ століття, і введений в обіг дослідниками-фольклористами [153]. Дослідник вважає, що в регіоні наявні балади, що засвідчують спільний східнослов'янський корінь національних середовищ (чехів, словаків, поляків, угорців, румун, молдаван) і взаємини між ними. Вони представляють собою найрізноманітніші за часом виникнення зразки: «від найдавніших зі значним ступенем фантастики, в яких відчутний відгомін відносин родової громади, антопоморфних і анімістичних уявлень наших предків, до найновіших, створених слідом за недавньою локальною подією» [153].

Музично-фольклорний різновид української балади в східнослов'янському й загальнослов'янському контекстах, його тематичні групи, інтонаційно-структурні особливості висвітлено в праці «Українська народна балада» Олексія Дея [53]. В монографії автор аналізує сюжети й поетику жанру, а також розкриває роль народних балад в сюжетному збагаченні художньої літератури.

Узагальнюючи положення різних досліджень, можна виділити наступні спільні ознаки:

1. родинно-побутові, соціально-побутові, історичні, міфологічні сюжети з яскравими драматичними колізіями та елементами фантастики;
2. герої – харизматичні, пристрасні особистості з високими етичними ідеалами;
3. оповідач не лише коментує чи відтінює події, але й звертається до персонажів;
4. яскравий національний колорит, сцени з особистого, родинного чи суспільного життя;
5. моралізаторський епілог або символічна метаморфоза в його якості.

Літературні особливості української балади формувалися як під впливом фольклорних досліджень, так і поетичних перекладів європейських авторів. Г. Нудьга зазначає: «Якщо французька балада XIV–XV ст. мала свою чітко визначену канонічну форму, якщо певні формальні ознаки (типовий розмір, типова строфа, постійний рефрен) частково були закріплені за англійською і німецькою баладами кінця XVIII – початку XIX століття, то нічого постійного і канонічного з формального боку не мала і не має балада українська – народна і літературна. Жанрові ознаки її треба шукати не в формі, а в тому матеріалі, що вкладається в рамки сюжету, і способі поетичної інтерпретації» [167].

Зокрема, в українській літературі балада стала одним з найбільш ранніх за часом виникнення романтичним жанром, що утвердився в першу чергу на противагу культивування української літературної мови здебільшого в бурлескних жанрах і завдяки яскраво вираженому національному началу. Він формувався у кореляції з польськими, російськими та німецькими літературними впливами.

До формування баладного жанру долучилась своєю творчістю Маруся Чурай, авторка низки фольклоризованих пісень. Серед її автобіографічних творів баладного жанру – «Стелися, стелися, зелений гороше», «Чи ти, милий», «Ой не ходи, Грицю». На початку XIX ст. цю пісню-баладу було

перекладено німецькою, французькою та польською мовами. Її мелодію, як вже згадувалося, використав Ф. Ліст у своїй фортепіанній «Українській баладі». Сюжет останньої балади мав великий вплив на літературну творчість: він послужив основою повістей «Маруся, малоросійська Сапфо» О. Шаховського (1839), «У неділю рано зілля копала...» О. Кобилянської (1909), роману у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко (1979, 1983).

Жанр поетичної балади в Україні сформувався в творчості Петра Гулака-Артемівського, Амвросія Метлинського, Миколи Костомарова, Левка Боровиковського, Маркіяна Шашкевича та ін. (поряд з цим фольклорні балади послужили основою для оповідань, романів, драм, трагедій). Фольклорні зразки надихнули на створення поетичних творів Л. Боровиковського «Чарівниця» (літературна трансформація пісні-балади «Ой не ходи, Грицю»), «Убійство», «Бандурист», «Гайдамаки», «Вивідка» (пісня про отруєння сестрою брата), «Перекотиполе» А. Метлинського, «Брат з сестрою», «Явір, тополя, береза» М. Костомарова та ін.

До сюжетів українських балад зверталися й інші європейські поети-романтики: «Okropna puzsesa» Юліана Немцевича написана за українською народною піснею «Ой летіла стріла», «Molodoc» відтворює зміст балади «Ой на горі вогонь горить». Цю ж групу представляють «Чати» («Czaty») Адама Міцкевича, «Русалка» О. Пушкіна, «Дезертир» («Der Deserteur») Анастасіуса Гріна. Натомість європейські літературні впливи позначилися на поетичних перекладах і переспівах П. Гулака-Артемівського (А. Міцкевича, Й.-В. Гете), П. Білецького-Носенка (Г. А. Бюргера); І. Франка (О. Пушкіна), П. Грабовського (Р. Соуті) [Нудьга Г. А. Українська балада, с. 26]. В подальшому цей жанр широко репрезентований в історії української літератури, зокрема в доробку Т. Шевченка («Причинна», «Тополя», «Лілея», «Утоплена»), С. Руданського («Тополя», «Два трупи», «Вечорниці», «Упир»), Б. Грінченка («Смерть отамана», «Ярина»), І. Франка (збірка «Баляди і розкази»), М. Вороного (збірка «Балади і легенди»), Є. Маланюка («Варязька

балада»), І. Драча (збірка «Балади буднів», твори «Балада про соняшник», «Балада ДНК», «Орлина балада»), І. Жиленко (збірка «Буковинські балади») та ін.

Жанр балади займає особливе місце в українському академічному музичному мистецтві від поч. ХІХ століття до сучасності. Його широко представлено у сфері камерно-вокальної музики (а також сфері рок-музики та естради). У радянський період особливо актуальним стає жанр балади в монументальних виконавських складах, вокально-симфонічних жанрах, представляючи здебільшого ідеологічно-ангажовані твори репрезентативного типу. Яскравими прикладами можуть послужити: балада «Про каналські роботи» для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру А. Штогаренка, «Балада про Донбас» та «Балада про Чорне море» М. Жербіна, «Балада про героя» Д. Задора, кантата «Балада про ветеранів» для мішаного хору, солістів та оркестру В. Губи, «Балада про Дніпро» для баса і симфонічного оркестру М. Скорика, «Балада про безсмертя» для баритона, мішаного хору та великого симфонічного оркестру О. Яковчука.

Натомість у добу незалежності України через цей жанр втілюються вагомі історичні чи національно-знакові теми: старосвітська балада «Із янголом на плечі» на сл. І. Малковича для сопрано та симфонічного оркестру Н. Боєвої, вокально-симфонічна балада «Голодомор», балада-реквієм «Небесна сотня» Р. Демчишина та ін. Зустрічаються різновиди жанру для камерних складів («Балада» для капели (тріо) бандуристів на народні тексти В. Тиможинського); в оперних різновидах (моноопера для баритона Г. Жуковського «Волзька балада», «Альпійська балада» В. Губаренка, музична вистава «Балада про королівський бутерброд» О. Таганова).

Жанрові різновиди інструментальної балади мають значно скромніше представництво. Серед них: «Драматична балада» В. Губи і «Балада» ор. 20 Л. Ревуцького, 2 сонати-балади І. Белзи (усі твори – для віолончелі і фортепіано), «Народна балада» для бандури А. Коломійця, оркестрові опуси:

симфонічна балада «Гражина» Б. Лятошинського, «Балада про героїв» Г. Глазетова, «Балада» А. Золкіна тощо. Доволі різноманітно в цій підгрупі представлено й фортепіанні композиції, орієнтовані на типологічні ознаки фольклорних балад різного національно-етнічного походження як фольклорної, так і поетичної природи, твори різних жанрових ознак і форм.

### **Висновки до 1 розділу**

Жанр балади у фольклорі народів Європи наділений специфічними рисами тематики, образності, поетики, символіки, структури. У процесі розгортання еволюційних процесів вивчення і поширення жанру фольклорної балади в добу романтизму її питомі ознаки екстраполювалися на літературну поетичну творчість. Фольклорними баладами є лірико-епічні твори з розгорненим гостро-драматичним та трагічним сюжетом, часто з елементами фантастики. В них відтворюються виняткові події, фатальні збіги обставин в особистому та суспільному житті, побутові та любовні драми. Нерідко у казково-фантастичній чи міфічній формі втілюються народна мораль і філософія, повір'я та прикмети. Основна ознака жанру – сюжетність, оповідальність, втілена у пісенній формі. Викладу притаманна афористичність, інтонаційна яскравість, з точки зору форми: строфічність з повторенням приспіву чи другої частини строфи.

До універсальних ознак жанру поза етнічними ознаками слід віднести наступні:

1. наявність послідовної сюжетності з елементами містики, яка розгортається до фіналу-катастрофи;
2. виокремлення базової події без деталізації і коментарів-пояснень;
3. чергування оповідності і діалогу;
4. наявність яскраво, але лаконічно охарактеризованих героя, його коханої та антигероя;
5. участь у викладі сюжету оповідача, який доповнює або відтіняє дію, контраст експресії діалогів і нейтральності тону оповіді-коментаря;

6. дія постає рельєфом на тлі особливого, фантастичного, таємничого краєвиду, змалюванню якого приділено особливу увагу;

7. обрамлення оповіді прологом та епілогом-підсумком.

У XIX столітті дослідження жанру фольклорної балади спроектувалося на її стилізацію в літературі, а згодом відбулося її утвердження як жанру професійного камерно-вокального та інструментального мистецтва, де вона сформувалась і набула питомих жанрових, образних та структурних ознак.

Особливості художнього дискурсу романтичної балади найбільш показово виявили себе саме у музичному мистецтві романтизму. Під його впливом жанр професійної камерно-вокальної балади поширився і в інших країнах. Розквіт цього різновиду професійної музичної творчості в кожній з країн набуває самобутніх національних рис, а також залучає до своїх засобів найяскравіші напрацювання інших традицій. Наступними стали її втілення у жанрах академічної музики: хорові академічні композиції, музично-сценічні твори, де в основі лежало художнє поетичне слово, стилізоване у фольклорному стилі. Черговим етапом еволюційного розвитку жанру стали його інструментальні різновиди, в яких як його етнічна, так і національна природа пізнавані, але відтворені більш узагальнено чи умовно, трактуються через призму високих літературних творів чи постають в загальноєвропейському контексті. Ці процеси потребують окремого наукового аналізу. За наявності низки спільних жанрових ознак, кожне з творчих рішень є унікальним і несе в собі відбиток творчої індивідуальності автора, віддзеркалює його мистецький досвід, середовище формування, взірці та пріоритети. Цим зумовлені численні жанрові різновиди і синтезування та багатство формотворчих засобів такого багатогранного і об'ємного феномену як фортепіанна балада.



## РОЗДІЛ 2.

### Фортепіанна балада в музичному мистецтві Європи як вираз естетичних постулатів романтизму

#### 2.1. Взаємозумовленість фольклорних, літературних джерел баладного жанру і жанрових різновидів фортепіанної балади

Термін «балада» (точніше «балада без слів») був вперше використаний Фридеріком Шопеном (Балада № 1 g-moll, op. 23, 1835–1836) і Кларою Вік (Балада d-moll з циклу «6 Soirées musicales», op. 6 № 4, 1834–1836) для позначення одночастинної фортепіанної п'єси, композиційний план якої вказує на наявність прихованої літературної програми. Неодмінно слід згадати, що попередниками фортепіанної балади стали рапсодії і фантазії чеських композиторів, які працювали у Відні паралельно до представників віденської класичної школи - Вацлава Томашека (Václav Jan Křtitel Tomášek) і Яна Воржішка (Jan Václav Voříšek). Цей жанр виявився вельми актуальним для музичного мистецтва від 1830-х років до початку ХХ століття, проте, інтерес до нього не спадає і до наших днів.

Дослідники романтичних тенденцій синтезу мистецтв у музиці нерідко проводять паралелі між творами поемного, рапсодичного і баладного плану. І справді, підстави для цього є: поема – жанр, наділений літературною програмністю, подієвістю, живописною картинністю; рапсодії притаманне поєднання епічної оповідності, маршовості і танцювальності, національна самобутність і звуконаслідування. Поряд із цим, жанр балади більш окреслений і стабільний щодо специфіки жанрових ознак, незважаючи на багатство наявних в музичному мистецтві різновидів.

Жанри балади та рапсодії, які утвердилися в фортепіанному мистецтві романтизму крізь призму творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста, отримали широкий і багатогранний подальший розвиток та численні приклади

трансформацій жанрової моделі. Зокрема, жанр фортепіанної балади розвинули і збагатили своєю творчістю Ф. Куллак, Й. Брамс, М. Метнер, Е. Гріг, М. Понсе, О. Ружицький, Ф. Бузоні, К. Дебюссі, Г. Форте у другій половині ХХ століття їх доповнили балади А. Біч (США), М. Верхейла, С. Губайдуліної (Росія - Німеччина), Д. Еверетта (США), О. Ейгеса (Росія), Е. Івейзена (США), А. Караманова, Д. Кривицького (Україна), Ф. Малкольма (Великобританія), К. Сааріахо (Фінляндія), С. Слонімського (Росія) та ін., що свідчить про продуктивність реалізації узагальнення через жанр в умовах міжвидових зв'язків.

Одним з поширених різновидів жанру є **балада-транскрипція (балада-парафраз)**. Фортепіанні переклади популярних вокальних творів (народних пісень, модних романсів, улюблених оперних арій) у ХІХ столітті склали доволі численну групу фортепіанного репертуару, призначену для побутового та салонного музикування. Нерідко такі твори видавалися з підстрічниками – даючи можливість виконувати їх як зі співом, так і в суто інструментальній версії. Однак, у доробку музикантів світового рівня цей жанр набув нових функцій та якісних характеристик.

Одним з найбільш послідовних митців-романтиків, в чий творчості синтез мистецтв представлено винятково багатогранно, є Ференц Ліст. Дослідники відзначають «літературність» його музичних засобів у найрізноманітніших проявах: алюзії до великих віршованих і прозових літературних творів («Соната після прочитання Данте», «Сонети Петрарки»), введення поетичних епіграфів, де музика розгортає осмислення поетичної ідеї (цикл «Роки мандрівок»), програмні назви, транскрипції вокальних творів, де точно зберігається музичне прочитання поетичного тексту («Поетичні та релігійні гармонії», слова різдвяних пісень в циклі «Біля різдвяної ялинки»), ноктюрни «Мрії кохання» як власні романси, пісні та вокальні твори інших композиторів), відповідність ритміки й синтаксису мелодики програмних п'єс поетичним епіграфам. Проте, композитор не

тільки не заперечував, але й декларував винятковий потенціал музики у розкритті змісту: «Нехай позбавить нас небо від кожного, хто в запалі суперечки про необхідність, виправданість і переваги програми до музичного твору надумав би зрікатися старої віри, стверджуючи, що божественне мистецтво існує не саме по собі, що воно не в змозі задовольнитися самим собою і не спалахує від іскри Божої, що воно цінне лише як втілення думки, як щось, що посилює вплив слова! Якби заради відновлення істини знадобилося відмовитися від будь-якої програмності, ми віддали б перевагу, без сумніву, дати виснажитися одному з найбагатших джерел музики, ніж перерізати її життєвий нерв, заперечуючи її самодостатнє існування!» [122].

Щодо жанру балади в доробку митця слід виділити дві моделі. Перша – це балада-парафраз, яка спирається на запозичений фольклорний матеріал. Такою є «Українська балада» з циклу «Колоски Воронинців», присвяченого Марії Сан-Вітгенштейн, доньці його коханої, Кароліни, яка володіла маєтком у Воронинцях. За інтонаційну основу було взято лірико-драматичну родинно-побутову українську баладу (ймовірно авторства Марусі Чурай) «Ой, не ходи, Грицю».

Форма цього твору – вільні варіації з декламаційно-імпровізаційним вступом, в якому зароджується тема, і трагічною кодою-посткриптомом. Тема твору має виклад «пісні без слів» з членуванням на заспів і двічі варіантно повторений та дещо модифікований відносно фольклорного першозразка приспів (A1). Подальший розвиток веде до змін контрастних емоційних станів: широкої палітри ліричних емоцій (*grazioso con malinconia, dolce*), схвильованості, експресії, бурхливого драматизму, підкреслених пасажними формулами акомпанементу та мелодичного розвитку із залученням популярної в лістівську добу техніки *brillante* (подібні засоби зустрічаємо й у парафразі «Ріголетто») (A2). Композитор приділив увагу відтворенню мовних інтонацій, вводячи відповідні ремарки у доповнення до змін фактурного викладу (*assai recitando, accentato assai*).

Передкульмінаційна побудова в найбільшій мірі вирізняється тональними зміщеннями і декламаційністю інтонацій, розвиваючи перший мотив приспіву. Остинатні тривожні звуконаслідування кипіння (тремоло в басу – «зілля варила») низкою сміливих тональних зміщень підводять до трагічного хоралу та імпровізаційного монологу-висновку (*mesto marcato, assai la melodia*). Без сумніву, композитор знав зміст твору і вибудовував драматургію розвитку, слідуючи сюжету балади. Він зберіг строфічну будову твору, збагативши її варіаційністю, узагодженою з розгортанням змісту, імпровізаційними зв'язками-осмисленнями, засобами картинності, звукообразності, емоційної театральності мелодичного висловлювання, а також додав обрамлення вступом і кодою-постскриптомом.

Іншим показовим прикладом цього типу є лістівська фортепіанна транскрипція «Балади» Сенти з 2 дії опери Р. Вагнера «Летючий голандець». Цей твір характеристичний з огляду на послідовну зацікавленість Ф. Ліста – піаніста-віртуоза, музичного критика і диригента творчістю Р. Вагнера. У період своєї праці придворним капелмейстером у Ваймарі (1848–1861) Ф. Ліст підготував виконання низки визначних творів оперної й симфонічної класики та найновіших композицій сучасників, серед яких прем'єра опери «Лоенгрін» Р. Вагнера (1850). У 1853 році він провів вагнерівський тиждень, під час якого були виконані опери «Летючий голандець», «Тангейзер» та «Лоенгрін».

В цей же період він активно виступав з музично-критичними публікаціями, в яких декларувалося утвердження нових принципів романтичного мистецтва (книга «Ф. Шопен», 1850; статті «Берліоз та його симфонія “Гарольд”», «Роберт Шуман», «“Летючий голандець” Р. Вагнера»), став співзасновником організації «Нововеймарської спілки» та «Загальнонімецької музичної спілки» (разом з такими музичними діячами як І. Рафф, П. Корнеліус, К. Таузіг, Г. фон Бюлов та багатьма іншими).

Звертання композитора до жанру транскрипції, в яких він переосмислював крізь призму свого естетичного світогляду артефакти музики минулого і сучасності як відомо, мали кілька цілей, однією з них була просвітницька функція, прагнення привернути увагу публіки до недостатньо відомих творів різних стилів, епох і жанрів, які мають високу мистецьку вартість. Інше завдання, яке ставив собі Ф. Ліст, – побудувати художній діалог з видатними митцями – попередниками і сучасниками, створити своєрідний власний «художній коментар» до розмаїтих зразків музичного мистецтва. Серед численних перекладів фрагментів опер композиторів різних національних шкіл є фортепіанні транскрипції фрагментів з «Перся нібелунгів», «Лоенгріна», «Тангейзера», «Нюрнберзьких майстерзингерів», «Трістана та Ізольди», «Летючого голландця» Р. Вагнера. З останньої композитор здійснив переклад хорової пісні пряль та балади Сенти.

Вибір фрагменту з опери Р. Вагнера споріднює його з логікою оперного парафраза «Ріголетто» Дж. Верді: розкриття головної ідеї всього твору через ключовий епізод – перехрестя драматургічних ліній головних персонажів. Драматична балада Сенти «Чи зустрічали в морі корабель» – один із центральних номерів не лише 2 дії, але й опери в цілому. Це другий (після монологу Голландця) епізод в опері, де викладено зміст легенди, розкрито історію і трагедію головного героя. Цей номер є ключовим для твору з сюжетної та ідейно-тематичної точки зору, тому що вся дія «Летючого голландця» є по суті продовженням та завершенням історії, переказаної Сентою.

Вибір жанру вихідного номеру головної героїні не випадковий: вслід за Р. Вагнером, Ф. Ліст зберігає в ньому характер наскрізної розповіді, скерованої до присутніх слухачок (дівчат-пряль), строфічну пісенну структуру, наростання драматизму до коди-кульмінації. Балада Сенти в найбільшій мірі відповідає рисам епічної балади завдяки переважаючій розповіді від третьої особи (оповідача) та відсутності діалогів персонажів.

На відміну від монологу Голландця, де описуються переважно поневіряння моряка, в баладі Сенти згадується і про їх причини: самовпевнену заяву капітана і покарання диявола за неї. В баладі на противагу увертюрі (що алегорично співставляє стихію, що розбушувалася і прокляття, що тяжіє над головним героєм), розкрито умиротворення спокути, через почуття любові та співчуття.

Поряд з дівчатами, до яких звернена балада, у тексті завуальовано присутній інший адресат звернення, таємничий Голландець. Це займенник 2-ї особи множини «ihr», що з точки зору лінгвістики є експліцитним прагматичним маркером. Він з'являється у риторичному питанні, яке фігурує в тексті одразу за вступом-вигуком, що відкриває баладу («Traft ihr das Schiff im Meere, blutrot die Segel, schwarz der Mast?» / «Чи зустрічали ви у морі корабель з криваво-червоними вітрилами і чорною щоглою?»), а також у риторичному імперативному зверненні до слухачок у другій та третій строфах: «Betet zum Himmel, daß bald ein Weib Treue ihm halt'!» («Моліться до неба, щоб невдовзі жінка зберегла йому вірність»).

У творі дотримано канони драматургії жанру (зав'язка, кульмінація, трагічна розв'язка). У сенсі змісту та образності перша строфа слугує в більшій мірі вступом та емоційним тлом, сама ж зав'язка та кульмінація розповіді коротко викладені лише у другій строфі. Висновок залишається відкритим: за сюжетом балади Сенти капітан так і не зустрів вірну йому жінку і продовжує блукати. Така невідповідність інваріанту, зумовлена тим, що балада постає не самодостатнім завершеним твором, а є імпульсом для розвитку драматургії цілого.

Структура парафразу скорочено зберігає структуру оригіналу: вступ, дві варіантні (а не три ідентичні) строфи з будовою заспів-приспів, і драматична кода. Але зміст вступу (17 тактів) розкриває лістівське бачення твору. Він базується на зіткненні двох начал: образі смиренного сприйняття свідомої спокути-самопожертви Сенти та відгомоні шторму як символу

неприкаянності проклятого Голландця (*piú mosso agitato*) (A3). Перше виражене через перегармонізацію остинатного інтонування інтонації зітхання, як однієї з визначальних у комплексі лейтзасобів образу головної героїні (деякі піаністи-інтерпретатори його трактують також як дзвонові інтонації), другий – через приглушені хроматизовані бурхливі пасажі, як відгомін далеких загрозливих образів легенди (*lento, marcato, 6/8*).

Власне, вступ вокальної балади – це закличні вигуки моряцьких пісень, якими починає свою музичну розповідь Сента, тому у транскрипції він поданий одноголосною мелодією в регістрі, відповідному до теситури зі збереженням синтаксису, підкресленого паузами з ферматами. Перший розділ строфи (*Allegro non troppo, marcato*) має оповідний характер, суміщення вокального та інструментального начал композитор здійснює через арпеджійовані акорди на акцентованих звуках вокальної партії: це дає змогу максимально сконцентрувати увагу на її мелодичній лінії і, водночас, посилює епічний характер викладу. Натомість її складний мелодичний рисунок з численними ходами на кварта, мінливий модуляційний план підкреслено чергуванням динамічних контрастів, що створює ефект емоційного пережиття історії оповідачем. На початку балади проходить мотив спокутування, далі він розвивається у лейтмотивах передчуттів та знемоги. Друге речення баладної строфи у транскрипції Ф. Ліста набуває інфернально-драматичних образів, це картина, яка змальовує паралелізм страхітливого шторму і зневіри та відчаю неприкаянного моряка, вокальне начало з нього практично вилучене (в оперному номері це підголосок, що ілюструє подальшу розповідь). Приспів (*piú lento, dolce*) привносить різкий контраст витонченою чистотою і гармонійністю, близькою до молитви, в якій автору транскрипції було важливо підкреслити вільне розмовне начало засобами агогіки (*molto piú lento, dolcissimo, smorzando lange pause*). Він варіантно повторюється двічі, підкріплений акордово-хоральним супроводом (у Р. Вагнера його виконує ізоритмічний ансамбль духових) (A4).

Повторність структури приспіву – також прийом, запозичений з пісенно-баладного архетипу жанру.

У другій строфі (де, власне, і зосереджено зав'язку сюжету розповіді) два протилежних начала (покутне і демонічне) синтезуються. Розповідь стає бурхливо-драматичною (*marcatissimo, con tutte forza e passione*), пронизаною штормовими пасажами і, зрештою, в масиві віртуозної фактури зринають лише окремі інтонації баладної мелодії (висхідні кварта і ламентозні секунди). Молитовний приспів, відділений помітною смисловою цезурою, ненадовго привносить контраст умиротворення з переміщенням хоралу в високий регістр, проте, різким вторгненням в нього вводяться бурхливі фігурації, які поступово трансформуються у вальсово-романсові фігурації. Кода транскрипції, в якій змінюються темп і метр (*Allegro molto appassionato, 4/4*) побудована на пристрасному зіткненні агресивної демонічної сили і величного хоралу–молитви: Ф. Ліст демонструє трагічну кульмінацію і розв'язку сюжету опери, на яку вокальний номер героїні ще дає відповіді, лише поставивши запитання слухачам.

З цього огляду транскрипція балади є комплексним зразком інтертекстуальності, романтичного синтезу мистецтв та діалогізму індивідуальних композиторських стилів.

Окремим різновидом балади є фортепіанні твори, в яких яскраво виражене *пісенне, хороводне чи танцювальне начало*. За основу жанрового архетипу для них служать французька та італійська ренесансні балади, відповідні до них тематика та образність, які зумовлюють принципи формотворення і засоби виразовості. Природно, що цей тип насамперед зустрічається в творчості композиторів Франції.

Прикладом такого жанрового діалогізму можна вважати фортепіанну баладу Клода Дебюссі. Для нього поняття балади асоціюється з ренесансним французьким прототипом куртуазної лицарської лірики. Про це свідчать його трактування поетичних текстів новаторських для своєї доби балад Франсуа



Війона, які лягли в основу вокального циклу («Три балади на слова Ф. Війона», 1910).

Натомість до жанру фортепіанної балади композитор звернувся значно раніше, створивши у 1890 році «Ноктюрн», «Танець» («Штирійську тарантелу»), «Романтичний вальс», «Мазурку», «Мрію» («Reverie») і «Баладу». Кілька з них демонструють прагнення автора до відтворення і опрацювання слов'янських пісенних інтоном, відомих йому завдяки подорожам Росією і Україною як гувернанта і вчителя в родині Надії фон Мекк. Авторська назва твору – «Слов'янська балада» («Ballade slave» L 70), (1890, нова редакція 1903). Основна тема поєднує риси оповідальності і колискової (Andantino con moto, tempo rubato, F-dur, 4/4). Тональність п'єси – F-dur, але F-dur від початку нестабільний, коливається між a-moll фригійським, g-moll дорійським.

В цій п'єсі наявні й інші ознаки майбутнього зрілого стилю композитора: у фактурі, у гнучкій, плинній ритміці з накладенням тріолей на дуолі та ін. На думку дослідника творчості К. Дебюссі Е. Локспайзера [282] особливо показовим у «Баладі» є темброво-колористичне та фактурне варіювання основної теми, в чому композитор виявив максимум фантазії та винахідливості – якість, яку Дебюссі всіяко розвиватиме й надалі.

Форма «Балади» – тричастинна, де крайні розділи – ланцюг варіацій, а середня частина – двотемна. Перша тема (Animez peu á peu, тобто поступово пожвавлюючи) пісенно-оповідна, яка розвивається діалогічно та варіаційно (A5). Її фактура має чітко розмежовані чотири шари, кожен з яких вирізняються ритмічним рисунком. Друга (Molto calmato, E-dur) повертається до фактури пісні без слів: права рука проводить мелодичну лінію, ліва наділена фігуративно-гармонічними функціями (A6). В процесі розвитку досягає кульмінації зі стрімким вигасанням. Вона цікава тим, що пізніше форму, аналогічну до цієї, композитор використав у Прелюдії до

«Післяполудня Фавна». К. Дебюссі щоразу по-новому гармонізує тему, надаючи варіаціям новий ладовий відтінок і безперервно змінюючи фактуру.

Новий розділ починається після 9-тактової зв'язки (a tempo, *pp*) протягом якої ланцюг відхилень приводить до репризи основної тональності і повернення теми коліскової (Tempo I, F-dur) у невагомій високій теситурі і прозорих звучностях в повільному темпі. Реприза позбавлена динаміки, це колористичне переінтонування основного двотактового мотиву, в яке на мить вкраплюється ремінісценція першої теми середнього розділу. У кожному новому проведенні теми ладове забарвлення змінюється таким чином, що тональність залишається хиткою та невловимою. Супровід набуває певних ознак епічності завдяки «цитровим» вертикальним арпеджіато, але завдяки прозорості і дискретній динаміці викликає асоціації скоріше з казкою, ніж з епосом. Модальність і навіть ладові зміни композитор використовує подібно до п'єси «Мрії», пластично коливаючись між старовинними ладами зрізним нахилом. В коді твору можна спостерігати передбачення інтонацій вальсу «La plus que lente».

Цей зразок фортепіанної балади з точки зору літературних жанрів викликає асоціації з казкою, з позицій музичної традиції наближений до «пісні без слів»: тричастинність, поєднана з варіаційністю, членується на чіткі варіантні структури строфічного типу з ладово-модальною змінністю та перегармонізацією. В ній мало виражена сюжетність, подієвість і драматичне начало. Безумовно, домінує лірика, а епічне виявляється на рівні неспішної оповідності мелодики, декламаційної природи окремих інтонаційних зворотів, імітацій цитрових переборів в заключному розділі твору.

Жанрова модель *балади-варіацій* найчастіше використовує фольклорний музично-пісенний прототип. В таких творах невеликий декламаційний вступ є преамбулою до пісенної оповіді, тема містить мелодію початкової строфи в експозиційному вигляді, а наступні варіації ілюструють перебіг сюжету або емоційний підтекст-співпережиття подій

оповідача. Нерідко кількість структурних побудов строфічного типу відповідає кількості строф фольклорного варіанту, відомого композиторові, а вибір стилєвих засобів, методів музичного живопису, звуконаслідувань, етнічних і жанрових орієнтирів – його пісенно-танцювальному, лірико-драматичному, героїчному чи фантастичному змісту, а також етнічно-регіональній приналежності. Цей тип широко представлено в доробку митців доби становлення національних композиторських шкіл, а також тих композиторів, котрі послідовно досліджували народну музичну творчість чи зверталися до фольклору інших етносів під враженнями від подорожей чи особистого спілкування з представниками інших країн.

Прикладом даної групи є наймасштабніший твір Едварда Гріга для фортепіано «Балада в формі варіацій на норвезьку народну пісню» ор. 24 (1875–1876 рр.). Вона відрізняється глибоким драматизмом, що пов'язано з особистими подіями життя композитора: написання твору віддзеркалило недавню трагедію митця – смерть батьків. У той же час, в цьому творі яскраво проявляються риси зрілого стилю музиканта, зокрема, представлені найрізноманітніші можливості тематичного варіювання. В основу балади Е. Гріга покладена народна мелодія «Гірська пісня», яка в чотирнадцяти варіаціях набуває найрізноманітніших відтінків, розкриваючи різноманітні грані музичного змісту художнього образу. Це зразок фольклорної лінії романтизму, вільні романтичні варіації, де розвиток теми поступово драматизується до кульмінації, підтверджуючи традиційні ознаки цього різновиду епічно-пісенного жанру.

Експонування теми у простій двочастинній безрепризній формі дуже стримане, динамічно матове, структурно чітке (два квадратних періоди повторної будови), проте, сповнене глибокої експресії (А – *Andante espressivo*, В – *Poco animato*). Тема (*Andante espressivo*, 3/4, g-moll, 8 + ||: 8 :|| тактів) лірично-скорботного характеру, в хоральному викладі з пунктирами (А7). Структура теми поєднує два періоди за принципом заспів-приспів (*poco*

animato) з повторенням. Це типовий зразок «Nordische Ballade» з дотриманням діатонічних ладів, суворим скупим емоційним тлом, графічною конструктивною фактурою. Її стриману експресію зумовлюють численні прохідні хроматизми і перегармонізації повторних мотивів.

З кожною варіацією масштаби теми збільшуються, базові тривалості стають більш дрібними, а темп заповільнюється (Poco meno Andante, ma tranquillo – Adagio – Più lento – Lento). Основну тональність витримано в більшій частині твору. Модуляції відбуваються у двох прикінцевих варіаціях і коді, на які припадає стрімке зростання темпу і залучення віртуозно-технічних засобів.

Варіація I. (poco meno Andante, ma molto tranquillo) відрізняється акордовим тріольним рухом з паузованою першою нотою. Структура і темп, характер приспіву збережені.

Варіація II (allegro agitato, 9/8) стрімка, віртуозна, викликає яскраві асоціації з зразками мелодизованої шуманівської фортепіанної фактури взаємодоповнення. Проте тонально-гармонічний план та будова теми залишаються незмінними.

Варіація III (adagio, la sopra melodia molto tenuta, molto espressivo, 3/4, *pp*) стилізована в дусі мендельсонівських «пісень без слів», і навіть викликає паралелі з однією з «Пісень венеціанського гондольєра». В ній мелодична першооснова відходить дуже далеко від базового викладу теми.

Варіація IV — жваве скерцозне allegro capriccioso. У її фактурному викладі переважають стрімкі ходи низхідних хроматичних шістнадцятих нот з акордами в лівій руці, які все ще нагадують гармонічний план теми зі збереженням вихідної структури.

Варіація V (più lento) досягає високого рівня епічності завдяки імпровізаційним зворотам лістівського типу велично-декламаційного характеру в першому періоді побудови, композитор вважає за потрібне

додатково підкреслити це ремаркою темпо-характеру (*recitando stretto*). У ній переважають емоції суму та самотності.

Варіації VI-VII (*allegro scherzando*), стрімкі, віртуозні, їх тематизм розсосереджується у мереживній фактурі з приховано-поліфонічними голосами різних типів.

Варіація VIII (*lento*) повертає до хорально-акордового типу фактури, близького до початкового викладу теми, але доповнюється просторовими ефектами дзвоновості: вісімковими октавами-відлуннями.

Варіант IX (*un poco andante*) з додатковими позначеннями (*espressivo, dolce*) знову апелює до «пісні без слів» з домінуючою мелодією вокального типу лірико-епічного характеру. Решта фактури складає її гармонічну підтримку. Розвиток теми призводить до драматизації і розширення амбітусу мелодії, охоплення великого діапазону інструменту (*agitato*). Вигасання динаміки в другому розділі побудови супроводжується зміною фактури на тріольну паралельними інтервалами на *staccato* і канонічно-імітаційну коду (*più lento*).

Яскравий жанровий контраст привносить варіація X (*un poco allegro e alla burla tempo, 12/8*) - це вишукане фантастичне скерцо з рисами тарантели: паузовані пунктири та тріольний рух в межах строго квадратної структури рельєфно виділяють пізнавані риси стилізованого танцювального жанру, в процесі розвитку виклад трансформується в бік казкової скерцозності (A8).

Варіація XI. (*più animato Des-dur, 12/8*) привносить різкий тональний, образний і фактурний контраст: її лиховісна токатність поєднується з розповідними зворотами мелодики. Повторне проведення зміщується на зб. 2 зі зміною метру (*E-dur, 4/4*), третє – зміщується у *G-dur* з чергуванням  $4/4$  і  $12/8$  та дімінуцією мелодичних фраз. Подальший бурхливий розвиток відбувається у варіантно-секвенційно висхідному русі з поступовим дробленням тривалостей. В ньому зароджується формула початкового

мотиву наступної варіації, завдяки чому вона сприймається як наскрізний підготовчий етап розвитку, що підводить до кульмінації твору.

Варіація XII. (*meno allegro e maestoso*, G-dur, 6/8) є величезною грандіозною варіацією, з масивними акордами (*con tutta forza*), відтворенням мелодії третьої варіації у мажорі та збагаченій дзвоновими звуконаслідуваннями.

Варіація XIII. (*allegro furioso*, 3/4, g-moll) є інфернальним скерцо. Це кульмінаційний розділ твору, в якому відтворюється основна тональність і метр, з віртуозними пасажами арпеджіованих акордів і октав, що охоплюють всю клавіатуру. Химерність образу підкреслено змінними акцентами, пасажами-форшлагами, дисонатними стрибками, співставленням коротких висхідних пасажів і акордових блоків в низькому регістрі.

Варіація XIV. Її Можна розділити на дві контрастні побудови. Перша (*prestissimo, molto pesante e furioso, ff*) – бурхлива, стрімка, з численими репетиціями і остинатними зворотами. Вона виконує проміжну функцію зв'язки-переходу. Закінчується низькою октавною педаллю на es, позначеною *lunga* з *fermata*. Другий розділ – відтворення початкового викладу основної теми (8 тактів) із закріпленням в основній тональності.

Твір Едварда Гріга представив інструментальну баладу в її базовому вигляді: аранжуванні строфічного фольклорно-пісенного інваріанту, де куплетно-варіаційна форма відтворює та ілюструє етапи змісту пісні. Прагнення доповнити його картинно-живописним, театральньо-емоційним підтекстом і драматичною подієвістю зумовили численні стилізації та жанрові модифікації окремих варіацій.

Її обрамляє проведення теми та її відтворення в коді, серединний розділ форми цементує періодичне повернення до основної тональності і збереження гармонічного плану теми. Додатковим чинником є звуконаслідування дзвонів в 3, 8, і 11 варіаціях з поступовим наростанням їх інтенсивності.

Варіаційним циклом іншого типу є фортепіанна «Балада» Бедржиха Сметани e-moll (1858). Хоч вона і не завершена автором і фігурує у списках його творів як фрагмент, все ж дотепер постійно включається у концертний репертуар чеських піаністів. Як митець, який формував національну композиторську школу, композитор у своїй творчості був суголосний з ідеями національного самоствердження, які яскраво виразив у своїй поезії Карел Яромир Ербен. Зокрема в його збірці «Букет народних переказів» («Kytice z pověstí národních», 1853) є 13 балад, що засвідчує актуальність жанру для його доби.

Фортепіанна «Балада» Б. Сметани є твором героїко-епічного складу. Твір відкриває величний вступ у вигляді масштабного розділу (e-moll, 2/4, 22 такти). Імпровізаційну свободу піднесеної оповідності підкреслено вісімковим тріольним рухом супроводу (він буде пронизувати весь перший розділ твору) з паузованими першими долями та міжтактовими синкопами. Варіантно секвенційний висхідний розвиток поступово трансформується в стрімкі широкі пасажі з хроматизацією і каскадами ламаних кварто-квінтових ліній. Поступове заповільнення (укрупнення тривалостей до акордових комплексів та одноголосного монологу) підводить до проведення основної теми (A9).

Вона пісенно-оповідного, заклично-героїчного характеру. Її виклад у провідній мелодичній лінії поєднується з бурхливим синкопованим тріольним супроводом, збагаченим численними альтераціями та відхиленнями. Будова теми - вільно трактована куплетна: розгорнута строфа і більш ліричний приспів, який вільно розгортається і переходить у імпровізаційний розвиток-зв'язку. Зв'язка між розділами ефектно-віртуозна, драматична і бурхлива. В ній очевидне захоплення композитора лістівськими традиціями концертного виконавства (A10).

Друге проведення теми (перша варіація) посилене акцентованими октавними подвоєннями і більш щільною акордовою тріольною пульсацією.

Натомість у приспіві еволюціонує посилення ліричного кантиленного начала, а жанрові орієнтири вказують на близькість до «пісні без слів». Наступна трансформація основної теми (друга варіація) – потужно-маршева, її амбітус вузький, а мелодичні формули графічно-чеканні. Натомість, тріольні фігури супроводу стають октавними репетиціями і доповнюються шістнадцятковими відлуннями. Замість ліричних мотивів-коливань у цій варіації є бурхливі ламані октавні пасажі, які переростають у розділ дзвонових звуконаслідувань (A11).

У третій варіації відбувається контрастна зміна тональності, метру і жанру (C-dur, 4/4), це вишуканий ноктюрн, який викликає паралелі з образами русалок у місячному сяйві у симфонічній поемі «Влтава». Пейзажна споглядальність поєднується з хоральними акордовими побудовами, які водночас є наслідуваннями дзвонових відлунь. З них виростає нова, мажорна трансформація теми приспіву, яка набуває рис колискової (E-dur, т. 158) і яка викладена у вигляді структурно завершеного розділу.

Наступна варіація вводиться розгорнутою зв'язкою-співставленням тональностей без переходу (тт. 178-192, C-dur). Приглушені дзвоніві звучання доповнюють містичні за атмосферою хвилеподібні хроматизовані підголоски. Образи фантастики зумовлюють постійні колористичні зміщення тонального центру (C-dur – g-moll – E-dur – a-moll), яка підводить до пристрасно-піднесеного проведення основної теми, що завершує рукопис автора.

Б. Сметана у своїй баладі постає як митець, чия творчість характеризується відкритою емоційністю, картинністю, великою амплітудою і палітрою станів, яскравим слов'янським мелодизмом. Образність балади завдяки обраній композитором формі подвійних вільних варіацій з розлогими зв'язками-інтермедіями, набуває рис епічної оповіді з численними змінами образів і ситуацій, з елементами героїки, лірики, споглядальної пейзажності



та фантастики. Сама ж робота з темами близька принципам лістівського монотематизму.

Найчастіше з базовим варіантом фортепіанної балади дослідники асоціюють різновид жанру, започаткований у творчості Ф. Шопена<sup>1</sup> – *балада-концертна п'єса у вільно трактованій сонатній формі*. При цьому завжди акцентується увага на їх образному взаємозв'язку з поетичною творчістю. Виявом тенденцій розвитку літературного жанру в Польщі шопенівської доби є патріотичний дух та революційна романтика.

Розглядаючи взаємозв'язок літературного начала балад А. Міцкевича з баладами Ф. Шопена Мар'яна Бережницька-Назарова акцентує на тому, що наявність рис паралелей жанрово-видових ознак присутня значно рельєфніше, ніж конкретні сюжетні алюзії. «До таких слід віднести: елементи епічної оповідальності із зверненням у далеке минуле, високий емоційний тон, поєднання фантастичних та реальних образів, містицизм змісту, традиційна фатальна приреченість, наявність обрамлення – образно та інтонаційно споріднених вступу і коди (як ознаки епічності), розділи відсторонення від розгортання основних драматичних подій у оповідну декламаційну сферу (функція оповідача-коментатора), імпровізаційність стилю, діалогічність тематизму чи шарів фактури, трикратність варіантних повторів-етапів розвитку сюжетного ряду, поділ форми на контрастні епізоди (нерідко драматично-діяльні епізоди протиставлялись побутовим, танцювальним сценам та пейзажним замальовкам), наявність драматичної чи трагедійної розв'язки-кульмінації» [24]. Дослідниця також відзначає прагнення композитора створити атмосферу етнічної достовірності, національної своєрідності музичного словника, що досягається через опосередкування пісенно-танцювальної фольклорної сфери, ладовості, етнофонічних звуконаслідувань [ibidem].

---

<sup>1</sup> З огляду на потужний корпус досліджень і розробленість цієї ділянки творчості обмежимося найістотнішими узагальненнями у спостереженнях над особливостями названого жанрового різновиду фортепіанної балади в доробку Ф. Шопена.

В цьому різновиді жанру найбільшою мірою виявляється спорідненість баладності і поемності, як типологічних категорій романтичного формотворення. Підсумовуючи позиції численних музикознавців, в своїй дисертації Н. Пастеляк наводить наступну дефініцію: «поемність трактується як одна з основоположних засад романтичного інструментального мислення, інспірована самим романтичним світоглядом, пріоритетами стилю і його тяжінням до синтезу мистецтв, відтак позначена рядом специфічних принципів розвитку, своєрідними образно-тематичними характеристиками, засобами музичної виразності, як-то: фактурою, гармонією, ритмікою тощо» [170]. Всі ці складові безпосередньо проектуються на принципи вільного формотворення які можемо спостерігати у «Колисковій», «Полонезі-фантазії», Третьому і Четвертому скерцо, Фантазії f-moll.

Проте, найбільшою мірою пошук у сфері вільної композиції, підпорядкованої оригінальному задумові знайшов своє втілення у чотирьох фортепіанних баладах. Літературні алюзії цих творів ні в якій мірі не були декларованими автором, але для близького йому інтелектуального патріотично налаштованого середовища польської еміграції у Франції вони логічно впливали зі спільно пережитих тем та образів поетичних балад Адама Міцкевича («Конрад Валленрод» для балади № 1 g-moll, «Світезянка» або «Світезязь» для Другої F-dur – a-moll op. 38 (1836–1839)), а для Третьої As-dur op. 47 (1840–1841) найчастіше пропонованими асоціаціями були «Світезянка» або «Лорелея» Г. Гайне. «Їхній зміст виходить за межі музики. Балади, ніби романтичні картини Гаспара Давида Фрідріха, стоять на межі картини і поеми. Їх зміст долає межі музичної досконалості», – зазначав Ярослав Івашкевич [81].

Ф. Шопен у своєму музичному пошуку не ставив собі за мету ілюструвати процес розгортання сюжету конкретних балад, однак, засоби, якими він оперував, вказують слухачам на їх епічну природу та інші паралелі жанрово-видових ознак. Враховуючи уникання Ф. Шопеном програмності в

абсолютній більшості його композицій, саме балади стають тим жанром, де виникають чіткі орієнтири на синтез мистецтв, картинність, процесуальність близьку до сюжетності, подієвість, контрастність засобів умовно персоніфікованих тем, конфліктного зіткнення, що веде до кульмінації-трагедії. У них можна спостерігати сміливі поєднання ознак сонатності і циклічності, яка згодом була втілена також у лістівських симфонічних поемах. Підсумовуючи аналітичні розвідки низки дослідників, Мар'яна Бережницька-Назарова формує потужний комплекс визначальних ознак Шопенівських балад: «Композитор послідовно застосовує засоби декламаційності, наявності обрамлень, діалогу і персоніфікації тематизму та фактурних пластів, суміщення ліричного, пейзажного, споглядального та драматичного, дієвого, реальних і фантастичних образів, застосовуючи засоби багаторівневого контрасту тематичних розділів. Логіка побудови літературної балади спроектувалась і на рівень музичної форми. Звідси – переважаюча в баладах вільно трактована сонатність з ознаками циклічності (варіаційності, тричастинності, рондальності), змінністю функцій розділів, образною трансформацією тем, дзеркальністю реприз та тематично вагомими кодами, яка набула в епоху романтизму винятково важливого значення як самостійна структура, так і комплекс принципів, що і визначається дослідниками як баладність та поемність» [24].

У наступній групі представлено неординарні взірці творчості Ф. Ліста. Дослідник проблеми синтезу мистецтв в його доробку К. Зенкін висловлює дуже важливу тезу стосовно Сонати h-moll, програмних симфоній та симфонічних поем композитора: «Синтез музики й слова лише на рівні інтонування має в Ліста таку ж природу, як і рівні сенсу цілого. А саме – музика самодостатня, але при цьому активно випромінює свій зміст назовні, за свої межі. Слово постає як результат цього “випромінювання”, воно нічого не змінює у музиці як такій, але активно спрямовує уяву і композитора, і виконавця, і слухача» [209]. Втіленням цієї тези є другий тип баладного

жанру в доробку митця (окрім пісенно-варіаційного) – дві балади S.170. Це масштабні одночастинні концертні інструментальні твори, створені на підставі поетичного прототипу. Його Балада № 1 Des-dur постала між 1845 та 1848 роками. У первісному виданні вона містила підзаголовок «Наспів хрестоносця» («Le Chant Du Croisé»), отже, моделлю композиторові послужила французька лицарська куртуазна лірика. Згідно до її ознак, митець зберігає куплетну структуру твору, чим зумовлено варіаційну будову (тема і 7 варіацій з різними віртуозно-технічними прийомами), їй передуює невеликий вступ. Окрім неї митець вводить іще одну, маршеву тему (Tempo di Marcia) після 5 варіації, яка варіантно повторюється і в подальшому з'являється в скороченому вигляді у коді.

Балада № 2 h-moll написана в 1853 році. Ф. Ліст почерпнув програмний задум з німецької «страшної балади» Готфріда Августа Бюргера, в якому є невинна жертва (наречена Ленора), її покійний наречений – нещодавно убитий воїн та інфернальне весілля на цвинтарі серед скелетів та привидів. Це твір поемного типу, де втілення програмності реалізовано через принцип монотематизму і синтезу одночастинності з ознаками циклічності. В основу твору покладено дві контрастні теми: широку мелодію вступу, підкріплену загрозливими хроматичними пасажами в нижньому регістрі, і світлу хоральну тему молитовно-медитативного характеру.

З варіантною транспозицією теми трансформуються у жанрі маршу, в подальшому розвиваючись у віртуозну бурхливу фактуру. Тема вступу видозмінюється в мажорну кантилену яка розростається з тріумфальним утвердженням. Хоральна тема набуває споглядального характеру.

Таким чином, балади Ф. Ліста містять в основі відмінні баладні моделі різного історичного та етнічного походження, а їх творче трактування продиктоване особливостями кожного з жанрових різновидів першоджерела програми.

Творчий розвиток традицій Ф. Ліста та Ф. Шопена у жанрі балади цікаво прослідкувати на прикладі творчості їх львівських учнів – Кароля Мікулі та Людвіка Марека<sup>2</sup>. Творчість митця з німецько-вірменським корінням Кароля Мікулі є показовою з огляду на приналежність до провідних європейських піаністичних традицій та послідовне зацікавлення фольклором. Учень польського піаніста Франца Кольберга та Фридерика Шопена в Парижі (1844-1846 рр.) з фортепіано, Анрі Ребера з контрапункту та композиції, Мікулі тривалий час був ключовою фігурою львівської композиторської школи та концертного виконавства. До цього подорожував Буковиною та Бессарабією (1848–1857 рр.), записуючи українські, румунські та молдавські танці й обряди, народні пісні та балади. Він створює фортепіанні транскрипції фольклорних вокальних творів (збірка «Armenian» та «48 національних румунських арій» / «48 *Airs nationaux roumains*» в обробці для фортепіано), за основу для яких було взято дойни, балади, пісні пастухів, танцювальні мелодії з гірський регіонів Буковини.

Будучи послідовним прихильником шопенівської традиції, в жанрі балади композитор обирає власний шлях творчого рішення. Його «Ballade» op. 21 (1871) це яскрава віртуозна концертна композиція у складній тричастиній динамізованій формі з яскраво-вираженою вокальною природою мелодики. Основна тема (*Andantino*, B-dur, 2/4) має пісенно-оповідний характер, типово бідермаєрівський гомофонно-гармонічний виклад «пісні без слів». Експонування теми у двочастинній репризній формі доволі розгорнуте, з варіантно-секвенційним розвитком, який долає строфічну квадратність, привносячи в нього елементи розвитковості та імпровізаційності (A12). Вже друге проведення теми завершується модуляцією в паралельний мінор з подальшою альтерацією модулюючої акордики (*con espressivo*, g-moll – Gesdur – B-dur) в розвитку теми, при збереженні вириманого, оповідного тону.

---

<sup>2</sup> Баладу Л. Марека буде розглянуто в наступному розділі, відповідно до жанрового різновиду.

Спостерігається смілива свобода тональних зміщень та мелодизація мелізматичних зворотів з нетрадиційним поділом тривалостей.

Середній розділ (*agitato e animandosi sempre più, g-moll*) привносить прищипову зміну фактури, ладового нахилу, відрізняється значно більшою експресією. Музична тканина розшаровується на три пласти: метрично рівні вісімкові фігурації басів (на зміну синкопованій пульсації початкового викладу), шістнадцяткові хроматизовані пасажі з потактовим синтаксисом та приховано-поліфонічну мелодію романсового типу з чуттєвими пунктирами, широким діапазоном і висхідними сектовими ходами. Незважаючи на скромну початкову динамічну шкалу (*p-pp*), бурхливий шістнадцятковий пасажний рух стрімко приводить до яскравих кульмінаційних сплесків. Хвилеподібність драматургійного розвитку, зміна видів пасажного руху надає розділу рис картинності, театральної ефектності. Розвиток мелодики відрізняється численними різновидами пунктирів та синкоп, акцентуванням слабих долей, відхиленнями, октавними дублюваннями мелодичних ліній у кульмінаціях, опануванням все більшого амбітусу насамперед у високому регістрі, наростанням динаміки (*sf-ff*) і фактурної щільності. Проте навіть в моменти кульмінаційних піків пасажна техніка зберігає риси стилістики *brillante*, не впадаючи в драматичну бравурність. Перед репризою акомпануючі фігурації перетворюються в педальні триоктавні *martellato* в низькому регістрі, а в мелодії з'являються хроматизовані відголоски основної теми в аугментації з патетичним висхідним секвенційним розвитком, який обриває красномовна фермата-цезура.

Кульмінація розвитку співпадає з репризою. Ніжна пісенна тема тут набуває величної героїко-епічної трансформації, потужного дзвонового акордового звучання, оповита каскадами висхідних акордових смуг (*a pesante, un poco più lento*) (A13). Проте напруга короткочасна, і вже у другому проведенні тема відновлює інтимний пісенно-оповідний тон (*con espressione, poco ritenuto, pp*). Завершує твір кода-післямова, в якій пунктирна формула

теми середнього розділу набуває жанрової трансформації коліскової, акорди перетворюються в приглушені педалі, на які накладаються вишукані пасажаї в техніці *brillante*, нагадуючи перебори на цитрі. В перерваному кадансуванні звертає на себе увагу використання тризвуку VI низького ступеня і посилення декламаційного начала у мелодиці.

«Ballade» Кароля Мікулі виростає з пісенної природи жанру: оповідність і кантилена – як зав'язка, драматичний розвиток і епічний підсумок з кодою-післямовою вкладаються в тричастинну репризну форму.

Одним з особливих різновидів баладного жанру є твори на вшанування імен видатних композиторів чи виконавців. Приклади такого різновиду є у творчості митців різних композиторських шкіл, дослідників музичного мистецтва минулого, яким притаманні неодноразові звертання до меморіальної творчості та жанру балади різних складів. Мотивація звертання до *жанру меморіальної балади для фортепіано* в сучасній композиторській творчості є різною, як і засоби та методи втілення задуму. Особливістю подібних творів є відтворення стильового діалогу між автором і адресатом посвяти чи вшанування.

Меморіальну баладу представлено в доробку такого композитора як *Ігнац Фрідман*, котрий був одним з провідних європейських піаністів з перших десятиліть ХХ століття, якого співвідносили за статусом з такими майстрами виконавства як Іосиф Гофман, Сергій Рахманінов, Йозеф Левін, Володимир Горовиць та Леопольд Годовський. Свою концертну діяльність він розгорнув у країнах Європи, Австралії і Новій Зеландії аж до 1943 року (понад 2800 концертів на всіх континентах). Відзначився і як редактор, готуючи для видавництва «Universal-Edition» («Universal and Hansen») та «Breitkopf and Hartel» твори Й. С. Баха, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена.

Значними є його здобутки як педагога, продовжувача традиції Теодора Лешетицького, чиїм асистентом він працював низку років. Значно менше він

знаний як композитор, однак, в його фортепіанному доробку є ряд цікавих творів, які він записав у співпраці з різними фірмами, поряд з композиціями Ф. Шопена, Ф. Ліста, Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Е. Гріга [251]. Разом з численними циклічними композиціями, в яких наявні п'єси епічного складу («Monologue» з циклу op. 8 «4 Miniatures», «Prolog» з «4 Klavierstücke» op. 27), у доробку митця представлено блискучі, технічно віртуозні п'єси концертного плану, які дають можливість продемонструвати технічну та темброкolorистичну майстерність піаніста-інтерпретатора: «Marquis et Marquise», «Aquarelle», «Elle Dance» op. 10-5 (яка особливо часто фігурувала у власних концертних програмах), «Tabatière à musique» op. 33/3, «Stimmungen» op. 79, «Ballade» op. 66.

«Балада» op. 66 для фортепіано написана у 1917 році і має дедикацію Фредеріку Ламонду («An Herrn Frédéric Lamond»), видатному шотландському піаністу-віртуозу і композитору, учневі Ф. Ліста, сучасникові композитора. Вона вирізняється драматизмом і експресією виразу, зумовленими граничним розширенням і хроматизацією тональності, складним модуляційним планом, багатошаровою віртуозною фактурою взаємодоповнення, збагаченою численними поліфонічними голосами.

Форма твору доволі нетипова: вільна сонатна з поліфонічним епізодом, дзеркальною репризою і рисами циклічності. Поряд з декламаційністю, схвильованою мовною інтонацією (частою зміною метрів, геміолою, варіантною остинатністю ритмічних формул), жанрову природу твору виявляють картинність і наскрізна драматургія, а також монотематизм.

Перший розділ (*Allegro deciso*) пронизують варіантні видозміни основної теми (головної партії) з вуалюванням тональностей, різновиди пунктирів. Він тричастинний, з серединою розробкового типу, розвиненим модуляційним планом і динамізованою репризою (A14).

Після кульмінаційного злету слідує коротка зв'язка до наступного контрастного розділу (*poco meno mosso, leggero, semplice, pp*). Його



тематизм – пісенного типу, а побудова теми (побічної партії) близька до куплетної з приспівом. Однак, її розгортання доповнене геміолами, поліметричними і поліритмічними поєднаннями. Перше речення проводиться двічі (вдруге – октавою вище з інтервальними дублюваннями), друге – розгортається за рахунок внутрішнього розвитку через варіантні секвенції, які приводять до E-dur.

Наступний розділ розробкового характеру опирається на матеріал другої теми, яка проводиться в басу, поступово розпадаючись на мотиви-сегменти. Центральне місце в формі займає триголосна fuga на хроматизовану тему з нанизаних секундових поспівок (*tempo tranquillo, serioso, p*) (A15). В процесі експонування і подальшого розвитку кожен з голосів зміцнюється інтервальним рядом, раптово розчинившись одразу після короткочасної кульмінації у зв'язці, де відновлюються інтонації початкової теми. Замість її репризи відбувається бурхливий віртуозний розвиток у лістівській стилістиці. В кульмінації у A-dur проводиться побічна партія у гімнічно-переможному характері (*romposo, marcato, ff*), до якої невдовзі долучаються підголоски на матеріалі головної партії і теми fugи, створюючи своєрідний потрійний вертикальний контрапункт. За ним слідує розділ із заключним типом викладу на елементах побічної партії і величний переможний виклад головної.

Таким чином, стильовий діалог у творі І. Фрідмана виражено через риси тематичного розвитку та розгортання драматургії Ф. Ліста з огляду на адресата посвяти.

До жанру меморіальної творчості послідовно звертався й Сергій Слонімський (1932–2020) – сучасний петербурзький композитор (випускник класів Віссаріона Шебаліна і Т. Тер-Мартиросяна), піаніст, музикознавець, професор Петербурзької консерваторії. На підставі навіть побіжного ознайомлення з його багатожанровим творчим доробком, помітне тяжіння митця до музичної ретроспективи, оперування засобами різних історичних

стилів. Такими постають вокальний цикл «Пісня пісень» (1975), балет з античною тематикою «Ікар» (1971), «Монодія після прочитання Евріпіда» для скрипки соло (1984), картини давньої Шотландії в опері «Марія Стюарт» (1980). Дослідниця його творчості Єлена Долинська, авторка монографії «Музична галактика Сергія Слонімського» слушно стверджує: «Слонімський – приклад вражаючої свободи буття і вслухання, він володіє рідкісним даром незалежності. Як наслідок – різкі стильові повороти, вражаючі і, часто, блискавичні мандрівки з авангарду в романтизм, з давньоруського мистецтва і шумеро-аккадського епосу в туристську і авторську пісню, джаз і рок-н-рол» [190]. В інтерв'ю серед улюблених композиторів митець виділяв Г. Малера, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Шопена [191], а у виступі на презентації своєї музикознавчої праці «Мелодія», музикант зазначив «Я все-таки тяжію до ХІХ століття» [190].

Однією з визначальних рис індивідуального стилю є постійне звертання до меморіальної творчості, яка в його доробку займає значне місце, причому серед адресатів вшанування чи посвят є музиканти-сучасники, люди найближчого кола спілкування, а поряд з цим знаходимо композиції, в яких композитор вступає у стильовий діалог з масштабними митцями минулих епох. Прикладами цього можуть послужити цикл «Спогади про ХІХ століття» (1993), куди увійшли п'єси: «Інтермецо пам'яті Брамса» (1980), «Мадригал Прекрасній Дамі» (1988) і «Романтичний вальс» (1993); «Елегія пам'яті Сібеліуса» (1988) і «Північна балада пам'яті Гріга» (1999), Дві «Швидкоплинності» пам'яті С. Прокоф'єва (написані у 2016 році до 125-річчя від дня народження композитора).

У меморіальній композиції, адресованій пам'яті Едварда Гріга, митець демонструє багаторівневу інтертекстуальність, співвідносячи концертні традиції ХІХ століття і сьогодення, власний композиторський стиль і цитативні алюзії з численних знакових творів норвезького класика. У назві твору звертає на себе увагу жанрова особливість: «Північна балада пам'яті Гріга». В

доробку композитора-романтика є лише один фортепіанний твір цього різновиду, вищезгадувана «Балада у формі варіацій на тему норвезької мелодії».

Програмний заголовок фортепіанної композиції С. Слонімського має творчі підстави. Аналогічні назви дали своїм творам німецький арфіст Франц Пьоніц («Nordische Ballade», оп. 33 для арфи соло), норвезький композитор Крістіан Август Сіндінг («Nordische Ballade», оп. 105 для оркестру), американський митець Гораціо Паркер («A Northern Ballad», оп. 46). Вибір такого жанрового орієнтиру для твору на вшанування пам'яті Е. Гріга вказує на прагнення автора до відтворення норвезько-скандинавського етнічного колориту, умисного самообмеження і лаконічності емоційності у експозиційних розділах твору, ладової і гармонічної колористики (II пониженого ступеня, натурального мінору, збільшених тризвуків, акордових комплексів нетерцових структур), раціональної логіки розбудови форми (концентрична форма з ознаками вільно трактованої сонатності, епічними вступом і кодою), опора на жанр халлінгу та інших норвезьких танців.

Структуру твору складають: Вступ (Lento), сонатна форма (Allegro) з епізодом (Moderato, L'istesso tempo. Tranquillo) і дзеркальною репризою (Vivace ben ritmato – Grave, Dramatico), кода (Lento). Окрім стилізації норвезького колориту, митець оперує також засобами цитування та алюзій. Зокрема, тема вступу й коди інтонаційно споріднені з п'єси «Літній вечір» з циклу «Ліричні п'єси» оп. 71. Другий розділ епізоду (L'istesso tempo. Tranquillo) виростає з центральної побудови «Походу гномів» оп. 54.

Таким чином, у «Північній баладі пам'яті Гріга» для фортепіано С. Слонімського відтворено сонатно-циклічну форму, притаманну цьому жанру, стилізовано риси норвезького фольклорного музикування в жанровому та тонально-гармонічному аспектах, залучено засоби алюзій та цитування.

## 2.2. Синтезовані жанри баладного типу

Одним з поширених різновидів жанру балади є «балада без слів», яка фігурує в складі невеликого фортепіанного циклу програмних п'єс. Цей тип балади започатковано творчістю Клари Шуман, (Балада d-moll № 4 з циклу «6 музичних вечорів» / «6 Soirées musicale» op. 6, 1834-1836). Цикл присвячено Генрієтті Фогт, піаністці, викладачці, власниці мистецького салону в Ляйпцигу, де бували такі митці як Фелікс Мендельсон, Людвіг Шунке, Фридерік Шопен, Вільгельм Таубер, Луї Шпор, Вільям Стерндейл Беннет, а також Роберт Шуман і сама Клара Вік. Присвятою циклу Клара мала намір також подякувати їй за купівлю рояля у свого батька Фрідріха Віка, про що він зробив запис у щоденнику Клари 30 серпня 1836 року. У 1839 році Роберт Шуман присвятив їй свою Сонату для фортепіано № 2 соль мінор, op. 22. В міфічному «Давидовому братстві» вона фігурувала під псевдонімом Леонора (за легендою вона є дружиною Флорестана – одного з псевдонімів Роберта Шумана), що може бути пов'язано також зі «страшною баладою» «Ленора» («Lenore») Готфріда Августа Бюргера.

До цього циклу увійшло шість п'єс: 1. Toccata; 2. Notturmo; 3. Mazurka g-moll; 4. Ballade; 5. Mazurka G-dur; 6. Polonaise. Його будова репрезентує сюїтний принцип, де контраст досягається зміною темпу, фактури, ритмічних формул.

Балада починається невеликим двотактовим вступом, який експонує лише фактурну формулу супроводу. Основна тема (*Adante con moto*, d-moll, 4/4, *p*) імпровізаційного лірично-розповідного характеру, підкресленого мінливими нетрадиційними формами поділу тривалостей, акцентами, репетиціями, мелодизованими мелізматичними зворотами, паузованими сильними долями (A16). Проте, ця творча свобода, підпорядкована строгому структуруванню, відтворює строфічну структуру типу заспів-приспів і вкладається в неквадратний період (20 тактів). Подальший розвиток веде до

певної драматизації (перекличка репетицій в басу і верхньому голосі), не надто виходячи з межі лірико-оповідного тону.

Наступний розділ (D-dur) яскраво контрастує за характером і фактурою. Його нова пісенна мелодія, трактована в дусі liedertaffel, піднесена, урочиста, доповнена просторовими ефектами (остинатною тремолуючою фігурою в басах) (A17). Це знову період типу заспів-приспів з розгорнутим другим реченням за рахунок внутрішнього розвитку і доповнення. Невелика зв'язка підводить до репризи (d-moll), проте, вона не лише динамізована (основна тема скорочена, вона хроматизується і збагачується імпровізаційними мотивами), але й доповнена лірично переосмисленим хоральним матеріалом середнього розділу, який набуває романсово-пісенних рис:

$$\begin{array}{ccc} \mathbf{A} & - \mathbf{B} - & \mathbf{A}_1 + \mathbf{B}_1 \\ \text{d-moll} & \text{D-dur} & \text{d-moll} \end{array}$$

«Балада без слів» у творчості Клари Вік – це насамперед жанр, який опирається на традиції пісенного жанру у фортепіанній транскрипції. В ній дотримано виразних ознак неквапливої інтимної оповідності з емоційно-психологічним переінтонуванням змісту, збережено пізнавану пісенну структуру, фактуру строго витримано в гомофонно-гармонічному чи акордово-хоровому викладі, симетричну форму обрамлено вступом і заключенням.

Баладу в сюїтний програмний цикл включав і Едвард Гріг. Подібний приклад зустрічаємо у VIII зошиті ор. 65 з «Ліричних п'єс». Його склали шість мініатюр, призначених для домашнього музикування: 1. З ранніх років («Fra Ungdomsdagene»); 2. «Селянська пісня» («Bondens Sang»); 3. «Меланхолія» («Tungsind»); 4. «Салонна п'єса» («Salon»); 5. Балада («I Balladetone»); 6. «Весілля в Трольхаугені» («Bryllupsdag på Trolldhaugen»).

Скорботну баладу яскраво відтіняють сусідні композиції: танцювальна «Салонна п'єса» (*Allegretto con grazia, A dur*) і маршева тричастинна «Весілля в Тролльхаугені» («*Tempo di Marcia un poco vivace – Poco tranquillo – Tempo I, D-dur*»)

Балада (*Lento lugubre, c-moll, 4/4*) витримана в стилі «*Nordische Ballade*». Це мініатюра в графічній хоровій фактурі з невеликими хроматичними підголосками. Основна тема має характер неквапливої суворої розповіді, пісенність у деякій мірі притаманна лише приспіву. П'єса однотональна з нетривалими відхиленнями і ладовими видозмінами (натуральний, гармонічний, лідійський мінор), ділиться на квадратні періоди повторної будови з остинатною ритмічною формулою та чергуванням тем за принципом заспів-приспів, що творить трип'ятичастинну форму з варіантними повторами:

$$A - B - A_1 - B_1 - A_2$$

Схильність до епічного мислення, чуйне ставлення до поезії виявили неодноразове зацікавлення жанром балади Йоганнесом Брамсом. Дослідники відзначають вагомість цього жанру для митця, який відразу ж заявив про значення пісенно-ліричного чи пісенно-епічного тематизму для його фортепіанних п'єс, який встановлює глибокі зв'язки між його інструментальною і вокальною музикою [291]. Брамс звертався до балади у вокальному доробку, а також залишив різні трактування жанру у фортепіанній творчості. Особливо характерною в цьому плані є перша балада з ор. 10.

Об'єднуючим началом для всіх творів є осмислення англо-шотландської народної балади «Едвард». Її текст був записаний Д. Далрімплом і опублікований у 1765 році Томасом Персі у його «Пам'ятках старовинної англійської поезії». Німецький переклад балади зі збірки Т. Персі у перекладі Йоганна Готфріда Гердера був покладений на музику

Й. Брамсом («4 Balladen und Romanzen» для двох голосів і фортепіано op.75, 1877–1878) alto, tenor, piano), а до цього – Карлом Льове в його op. 1, № 1 (1817/1818), а також Францом Шубертом у D. 923 (1827).

Це драматична історія про батько- (брато-)вбивство, розкрита через діалог матері й сина, з трагічним висновком, який доводить, що вбивство було вчинене з волі матері. Глибоко каючись, Едвард прирікає себе на вигнання, залишивши свої володіння в запустінні, а сім'ю – у злиднях, проклинає свою матір, яка намовила його на злочин. Парадоксально, що до вокальної версії балади композитор звертається найпізніше, після двох варіантів її інструментального втілення. Він в рівній мірі далекий у своєму творчому вирішенні від жанру «балади без слів» як від балади шопенівського типу.

Першим хронологічно виник фортепіанний цикл «Балади» op. 10, які завершують ранній період фортепіанної творчості композитора. Його створення припадає на переломний період у житті композитора. Цикл постав у 1854 році і присвячений другу Юліусу Отто Грімму. Його склали чотири композиції різних жанрів (№ 3 у циклі визначений автором як інтермецо). П'єси циклу тонально та інтонаційно пов'язані між собою при дотриманні наскрізної драматургії. Вони групуються попарно в одноіменних тональностях. Структура циклу в цілому логічно вкладається в драматургію сонатно-симфонічного циклу: двотемна перша балада асоціюється з сонатним алегро, № 2 – лірико-споглядальний центр, № 3 – драматичне скерцо, № 4 – підсумовуючий фінал в жанрі «пісні без слів»:

1. Балада (Andante, d-moll)
2. Балада (Andante, espressivo e dolce, D-dur)
3. Intermezzo (Allegro, h-moll-H-dur-h-moll)
4. Балада (Andante con moto, espressivo, h-moll-H-dur).

Перша з п'єс циклу має підзаголовок «За шотландською баладою «Едвард». Основна тема балади (а-в + а<sub>1</sub>-в<sub>1</sub>) з повторним приспівом («Едвард,

Едвард») формується на підставі початкових рядків поетичного тексту: зберігається діалогічне протиставлення мови матері і сина, що відтворюється у структурі першої частини. Стилзація архаїки здійснюється через витримані квінти, октави, та гармонізацію побічними тризвуками. Композитор не слідує за структурою поетичного тексту, а втілює драматургію розвитку подій, описаних в поезії. Тому композиція долає строфічну пісенну будову, виходячи на більш узагальнений рівень картинності і сюжетності. Партія фортепіано дозволяє вибудувати контраст між запитаннями матері (*Andante, d-moll, 4/4*) із загрозливими відлуннями-варіантними імітаціями на звертаннях («Едвард, Едвард!»), та відповідями сина (*rosso più moto*, з акордово-хоральною фактурою) (A18).

Тематизм середнього розділу твору (*Allegro, ma non troppo, D-dur*) інтонаційно виростає з інтонації запитання, неповні акорди гармонізації стають тріольними пульсаціями-репетиціями, розділеними цезурами, які поступово набувають характеру дзвонових звучань, що створює стан нагнітання напруженого очікування страшної правди. Реприза накладається на кульмінацію, де повертається основна мінорна тональність і хоральна тема відповіді Едварда підсилена акордовими комплексами-підголосками на *ff*: але тут вона звучить як страшне звинувачення, вирок. Її подальший розвиток спрямовано в низхідному напрямку, в бік спаду динаміки та укрупнення тривалостей. Реприза інтонації запитання матері фрагментується, втрачає цілісність завдяки акомпанементу (тріольні групи на кожну долю на *staccato* з паузованими першими нотами) (A19).

Цикл, що постав у пізній період («6 Klavierstücke», op.118, 1893) і присвячений Кларі Шуман, на відміну від попереднього op. 10 – циклу балад з єдиним винятком, є циклом сюїтного плану, до якого входить єдина балада, як одна з п'єс-мініатюр (№ 3):

1. Intermezzo. *Allegro non assai, ma molto appassionato (a-moll)*
2. Intermezzo. *Andante teneramente (A-dur)*



3. Ballade. Allegro energico (g-moll)
4. Intermezzo. Allegretto un poco agitato (f-moll)
5. Romance. Andante – Allegretto grazioso (F-dur)
6. Intermezzo. Andante, largo e mesto (es-moll)

Розташування твору в циклі, його оточення, темпові характеристики засвідчують, що визначення жанру доволі умовне. Посвята циклу не означає, що Й. Брамс у трактуванні йде шляхом, запропонованим Кларою Шуман. Його балада не має прямих зв'язків з строфічною пісенністю і ліричним роздумом.

Композитор обрав для твору складну тричастинну форму. За своїми ознаками твір в рівній мірі наближається до інтермеццо, драматичного скерцо, проте, в ньому також можливо прослідкувати риси баладності. Розташування в циклі засвідчує, що «Балада» є його кульмінацією: її темпохарактер є найбільш динамічним і діяльним, усі інші твори втілюють більш нюансове чи чуттєве начало, споглядальність, роздум, грацію, чуттєвість.

Перший розділ (А) має просту тричастинну форму. Він драматичний, багатотемний, кожен з розділів форми викладено в іншій тональності:

А – В – А<sub>1</sub>

a - b - a<sub>1</sub> – c a<sub>2</sub> c<sub>1</sub> – a - b – a

**g-moll      H-dur      g-moll**

Твір починається з активного проведення теми (Allegro energico, 4/4, g-moll, forte), в якій міститься два основних елементи музичного матеріалу: висхідний трихорд з акцентованим останнім звуком та синкопування, яке служить інціуючим чинником розвитку. Основна тема активна, акцентована, проривна, їй притаманний драматизм і оповідна героїка. Звертає на себе увагу завершення висхідних мотивних побудов staccato на останній восьмій та паузування останніх долей, що надає музичному висловлюванню

імпульсивності, тривожності, сум'яття. Виклад має риси діатоніки з модальним зміщенням тональних і ладових центрів, цим досягається своєрідний флер архаїки.

Розділ *b* більш м'який і ліричний, структурно виділяється зміною тональності і характером мелодичного розвитку. Його матеріал ритмічно виростає з попереднього, його розвитку також притаманний низхідний варіантно-секвенційний рух. Тематизм формується на підставі висхідного трихорду, але жанрові орієнтири ближчі до пісенності. Його виклад завершують каскади інтонацій зітхання – з них в подальшому сформується інтонаційна основа центрального розділу форми.

Динамізація проведення основної теми ( $a_1$ ) стосується здебільшого більш стислому викладу і завершальної побудови-зв'язки, що підводить до центрального розділу розробково-підсумовуючого характеру (В, H-dur, *pp*). В ньому панує витончене ліричне начало, нова тема (с) набуває рис колискової і ліричної кантилени («пісня без слів»). На відміну від крайніх розділів тут відсутня затактова ритмічна формула, в її основі – секундово-терцові коливання в пунктирних ритмах на тлі фігуративного супроводу. В середньому розділі з'являються відголоски героїчно-маршевої теми, але у м'якому ліризованому ключі ( $a_2$ ).

Перехід до репризи ( $A_1$ ) здійснюється через низку модулюючих секвенційних зворотів. Динамізація викладу досягається наростанням театральньо-яскравого драматизму не в самих темах, а в зв'язках-переходах, які підводять до них.

На прикладі «Балади» ор.118 № 3 Й. Брамса можна розглянути синтез з ознаками різних жанрів. З інтермецо, жанром започаткованим Р. Шуманом, названу композицію споріднюють невеликий масштаб, вигадливість тематичної роботи, ритмічна остинатність, колористика тонального плану, мінливість настроїв-образів, динамізм зв'язок-переходів. Риса скерцо виявляються в активності розвитку, стрімкості, динаміці, жанрових

контрастах розділів, типовій для скерцо динамізованій репризній тричастинності форми. Ознаками балади є парне співставлення маршово-драматичного і кантиленного начал (за принципом заспіву-приспіву) та їх динамізована повторність і образна трансформація, прагнення надати основній темі рис архаїки через діатоніку і мелодичні модуляції.

Продовження цієї жанрової моделі знаходимо в доробку Антона Рубінштейна у циклі «П'єси для фортепіано» ор. 93: 1. Балада; 2. Два великі етюди; 3. Думка і полонез; 4. Баркарола; 5. Скерцо; 6. Російські серенади; 7. Нова мелодія та експромт; 8. Варіації; 9. Мініатюри.

Натомість цикл «Дві балади» відомого чеського піаніста Людвіка Марека, учня К. Мікулі та Ф. Ліста, пропонує інший варіант трактування жанру. Якщо розглянути приклади звертання митця до жанрів епічної природи, в доробку композитора є твір, орієнтований на лістівську традицію: «Легенда про короля Болеслава хороброго і св. Станіслава у 1079 р.» ор. 18 (з посвятою Софі Ментер), навіяна віршем з поетичного циклу «Історичні пісні» Юліяна Урсіна Немцевіча. Об'єктом наслідування для нього очевидно були лістівські легенди про двох його святих покровителів, Франциска Ассизького та Франциска з Паоли: «Святий Франциск Ассизький. Проповідь птахам» і «Святий Франциск із Паоли, що йде хвилями». У першій були використані теми із «Сонячного гімну святого Франциска Ассизького», створеного Ф. Лфстом в 1862-му році, а сюжетну основу другої склали 35-й розділ «Життєпису святого Франциска з Паоли» та одноіменний малюнок австрійського художника Йоганна Едуарда фон Штайнле («Святий Франциск з Паоли, що йде хвилями»).

Перша балада з циклу (ор. 40 № 1) присвячена Ванді Млодніцькій, уродженій Монне (поетесі, перекладачці, нареченій відомого художника Артура Гроттгера). Вона близько товаришувала з талановитими піаністками, Євгенією Лісевич (перспективною ученицею Л. Марека, яка припинила виконавську кар'єру) та її старшою сестрою Валентиною Раковською

(ученицею К. Мікулі), бувала на їх родинних салонах, де ймовірно мала нагоду контактувати з львівським учнем Ференца Ліста.

Балада відкривається промовистим епічним октавно-унісонним вступом (a capriccio, poco ritenuto, *p*) вільний імпровізаційний склад якого підкреслено відсутністю знаків та тактових поділів. Із закріпленням основної тональності (f-moll) сама тема з'являється не одразу, до неї підводять мелодичні секундові розгойдування і гостро паузований та синкопований орнамент супроводу. Пісенна тема (Andane cantabile) наділена ознаками танцювальності, маючи характерні риси стилю вербункош з протиставленням акцентованих сильних долей та прямих й обернених пунктирів (A20). За викладом теми слідує низка варіацій, де тема набуває найрізноманітніших трансформацій, розвиток образності яких йде у бік підвищення експресії і динамізму (molto agitato e vivo, appassionato, poco più molto agitato, marcato). Поступове гальмування руху приводить до заповільнення і проведення вступного декламаційного пасажу в протилежному, низхідному напрямку.

Нова тема (Adagio sostenuto, 3/4) проводиться в паралельно-перемінному ладі, їй притаманні висхідні та секстові інтонації (A21). Її розвиток відбувається за принципом рапсодії: нанизуванням нових інтонаційних утворень з поступовим неухильним наростанням темпу, ущільненням і ускладненням фактури. Контраст між розділами підкреслюється співставленням тональностей без переходу, змінами метру і фактурних типів. Завершується композиція прозорою кодою (Adagio. Moderato semplice), де синтезуються інтонації обох основних тем. Заключні стрімкі пасажі повертають до атмосфери другого розділу.

Таким чином, Балада Людвіка Марека є синтезуючим жанром, в якому поєдналися риси драматичного скерцо, ланцюга варіацій і рапсодії лістівського типу. З архетипом жанру її єднає картинність подій, пісенність і декламаційність, обрамлення подієвого розділу.

Балада у фортепіанній музиці є відкритою до синтезування інших жанрових ознак. Зокрема, можемо говорити про баладу-мініатюру в складі сюїтного циклу, циклу балад-концертних п'єс з рисами сонатної циклічності, синтезування ознак скерцо, ітермеццо, варіацій, рапсодії, а серед різновидів жанру наявні: мініатюра пісенного плану («балада без слів»), віртуозна концертна п'єса, та нордичний різновид балади.

### 2.3. Балада для фортепіано з оркестром

Різновид балади для фортепіано з оркестром наділений рядом особливостей. Він зустрічається в доробку митців різних поколінь і стильових орієнтирів.

Одним з провідних композиторів чия творчість здійснила значний вплив на творчість українських митців першої половини ХХ століття (Бориса Лятошинського, Віктора Косенка, Ігоря Белзи) став *Микола Метнер*. Як митець він тяжів до образності епіко-фантастичного плану (в його творчості ця сфера втілена в заснованому ним фортепіанному жанрі «казки»). Прикладами творів названої групи є композиції без програмних заголовків та з авторськими назвами («Попелюшка та Іванко-дурник», «Пісня Офелії», «Лір у степу» ор. 35 № 4, «Бідний лицар» ор. 34 № 4, «Лицарський похід» ор. 14 № 2, «Російська казка» ор. 51, «Коли ми називали своїм те, що навік від нас пішло» ор. 34 № 2), а також п'єсами з заголовками та супровідними програмними текстами (наприклад щодо опусу «Погрозливі дзвони» ор. 20 № 2 композитор зазначав, що це «пісня дзвона, але не про дзвони»). Лірико-елегійна казковість, трактована через вокальну природу музичного жанру «пісні без слів» притаманна серії канцон із циклів «Забуті мотиви» («Vergessene Weisen» I ор. 38: № 4 «Пісня на ріці» / «Canzona fluviala», № 6 «Вечірня пісня» / «Canzona serenata»; II ор. 39 № 4. «Ранкова пісня» / «Canzona matinata»), № 2 «Русалка» з циклу «Три фантастичні імпровізації»

ор. 2, Сонаті-елегії ор.11 № 2, Сонаті-спогаду ор. 38, «Романсу» з Фортепіанного концерту № 2.

Отже, оповідність, сюжетність з фантастичною картинністю і кантиленністю варто вважати питомою ознакою індивідуального авторського стилю. Окрім цього М. Метнер синтезував у своїй творчості романтичну свободу задуму і суворо дотриману форму, гомофонно-гармонічну і поліфонічну фактури. Дослідники піаністично-виконавських засобів митця констатують, що М. Метнер створив власний, самобутній піаністичний стиль, якому властиві: тяжіння до поліфонічних засобів у розвитку поліфонічного матеріалу, ритмічна мінливість і складність поєднань, змінність пульсації метру та ритму, контрасти туше: гостро-сухого, пластичного і стриманого в розділах казково-містичних, та розмовно-оповідного *rubato*, відсутність показної віртуозності в технічно-складних побудовах. З біографії та епістолярію митця відомо, що твори з оркестром були радше винятком у його творчому арсеналі. Серед них виділимо три фортепіанні концерти.

В доробку композитора є Концерт-балада № 3 (e-moll) для фортепіано з оркестром. Це один з пізніх творів композитора, завершений у 1943 році. Композиція постала в період еміграції у Лондоні, з подальшим переселенням у Бірмінгем і Уайтхолл внаслідок воєнних дій. Робота над твором відбувалась спільно з поетапними виконаннями на двох фортепіано з англійською піаністкою Едною Айлз (Edna Ples), якій композитор подарував партитуру щойно завершеного твору. Метнер повернувся в Лондон у квітні 1943 року. Щойно завершений Третій концерт композитор присвятив своєму покровителеві, магараджі Майсура, індійському князеві Джаячамараджендрі Вадіюру Багадуру (Jayachamarajendra Wadiyar Bahadur). За його ініціативи і фінансування було здійснено низку аудіозаписів доробку митця у власних виконаннях, а також за його участю як концертмейстера. Прем'єра Третього концерту відбулася в Королівському Альберт-холі 19 лютого 1944 року під

батутою сера Адріана Боулта з композитором як солістом (це був останній рік його публічних виступів).

Твір має адресну інспірацію: написаний на замовлення британського піаніста родом з Росії Бенно Моїсейвіча (Benno Moiseiwitsch) – одного з видатних інтерпретаторів фортепіанного доробку музиканта і першовиконавця концерту. Програмним підґрунтям твору (зі слів самого композитора) послужила балада Михайла Лермонтова «Русалка». Поет волів створити лірико-фантастичну версію, де героїчне начало відходить на другий план [128]. Відштовхуючись від сюжету, музикант видозмінив, збагатив і розвинув зміст: за його задумом в ній символічно виведено образ Лицаря (як уособлення сили людського духу), який прокидається з чарівного сну, долає спокуси, йде шляхом спокути і здобуває вічне життя (в оригіналі Русалка намагається спокусити чарівною піснею Лицаря, що потонув – як ідею несумісності світів).

Програма твору сформульована композитором наступним чином: «1-а частина пов'язана з баладою Лермонтова “Русалка”. Пливучи по річці блакитній, осяяна повним місяцем, Русалка співає про життя на дні річки, про кришталеві її міста і про те, що там спить витязь “чужої сторони”, що залишається “холодним і німим” до її пестоців. На цьому закінчується (обривається) балада Лермонтова та 1-частина концерту. Але в Інтерлюдії та Фіналі концерту лермонтовський витязь, який мені видається уособленням духу людського заколисаного, приспаного чарами земного життя (“річки”) – витязь-дух поступово прокидається, піднімається і співає свою пісню, що наприкінці (кода концерту) перетворюється на гімн» [143].

В сюжеті, запропонованому композитором, через зустріч двох світів показано взаємодію архетипів міфологічної сфери: де беруть участь Русалка (як «потустронній пришелець», яка синтезує архетипи співця-скальда і посланця смерті), що своїм співом намагається розбудити сплячого лицаря (архетип бродячого сюжету «король під горою», або «герой що спить»).

Окрім цього тут присутня традиційна для північної балади пейзажна вступна частина, яка змальовує сувору картину природи і поєднується з тужливим співом.

Концерт написаний для парного складу оркестру, співвідношення соліста з оркестром паритетне, однак їх партії доволі індивідуалізовані і наділені лінійним розгортанням. Форма Третього концерту, як зазначають дослідники, за своїм розмахом наближається до симфонії, що також органічно впливає з його образного задуму. Вона в цілому має виразні баладні риси, оскільки твір є одночастинним, але структурно розчленованим на три розділи: 1. *Con moto largamente*; 2. *Interludium: Allegro, molto sostenuto, misterioso*; 3 *Finale: Allegro molto, Svegliando, eroico*. Частини нерівноцінні за значенням і масштабами: середня слугує інтерлюдією-зв'язкою. В творі виняткова увага приділена картинно-живописним та звуконаслідувальним засобам, що приводить низку дослідників до думки про синестетичний принцип мислення в творчому процесі митця.

Перша частина (*Con moto largamento – Allegretto con moto, 3/2, G-dur*) відкривається інструментальним вступом. Початкова тема – лейтмотив – пронизує всю дію. «З цією темою повною глибокого сенсу, пов'язані образи русалки та витязя, що відповідає на її заклики. У першій частині, написаній у вільній формі, особливо відчутна баладність» [79]. Місце події – вода (високі хвилі, сплески, мерехтіння місячного сяйва на поверхні, напливи на берег), трактована як оркестровими, так і фортепіанними засобами: це коливання-*martellato*, тонічні педальні звуки в басах, тремоловання, остинатні хвилеподібні ламані акордові фігураційні пасажі. Стихія відрізняється вкрай мінливим характером, що вражено через контрастно-складову структуру, часту змінність темпів, відхилень і фактурних співвідношень. В приховано-поліфонічних голосах епізодично проводяться інтервально дубльовані поспівки епічно-кантиленного плану, що відповідає функціям введення в казково-оповідну сферу (A22).



Невеликий фантастично-скерцозний епізод (*Agitato, mobile, 12/8*) підводить до основної теми (*Meno mosso, poco rubato tranquillo, Ges-dur*), яка уособлює особистісне начало. Її мелодика декламаційно-аріозного типу, що виростає з єдиного інтонаційного ядра близького до сициліани (на зразок берліозівської «*idée fixe*») і пронизує весь твір, привносячи яскраві образні видозміни. Русалка характеризується трьома темами. Перша - це пісня Русалки - відсторонена, холодна, містична і заклична водночас, поєднана з фактурою, яка змальовує водну стихію, що оточує її. Друга тема – своєрідна «пісня знемоги» (ц. 10) контрапунктично поєднується з темою лицаря (витязя) чим змальовано її прагнення його збудити. Третя тема (ц. 14) – пісенна, завдяки якій виявляється прагнення фантастичної істоти виявити людське начало. Скерцозна побудова повертатиметься, щоби відтінити пластику кантילени. Водночас епізодично з'являється мужня маршова тема у духових (ц. 19, *Maestoso*), образне протиставлення до стихії води, тема лицаря що спить, уособлення «духовної твердині» у її вихідному вигляді (*A 23*).

Інтерлюдія вражає парадоксальним поєднанням виконавських вимог (*Allegro, Molto Sostenuto, Misterioso (al rigore di tempo)*). Вона логічно підводить до велично-пристрасної заключної частини. Фінал має вільну імпровізаційну структуру, підкреслену змінами темпохарактеру і тональними зміщеннями (*Allegro molto. Svegliando, eroico – Andante con moto tranquillo – Allegro molto – Coda: Maestoso, ma appassionato*). Композитор доповнює функційну диференціацію виконавського складу метричною пульсацією: партія оркестру оркестру  $3/4$ ; у фортепіано –  $2/4$ . За основної тональності *e-moll* у творі спостерігається домінуюче балансування між основною і паралельною тональностями (*G-dur*), але генеральна кода, переможний лицарський гімн (*Maestoso, ma appassionato*) утверджує *E-dur*. На відміну від мінливої пульсуючої стихії першої частини тематизм фіналу втілює цільне, організоване начало – силу людського духу, і, водночас, об'єктивний земний

світ, несумісний з текучістю та ірреальністю світу Русалки. Тут відбувається синтез такого типу, який досягається зіткненням протилежностей, оскільки, за твердженням К. Юнга, «без переживання протилежностей немає переживання цілісності» [Юнг К. Г. Архетип и символ], а, отже, поєднання тем лицаря, що спить, і співаючого лицаря – уособлює поєднання сфер несвідомого і свідомого в ціле.

Таким чином, підзаголовок, даний композитором концерту (балада) декларує спорідненість до низки ознак романтичної балади: програмність, подієвість, поєднання одночастинності з циклічністю, мовно-оповідні інтонації як основа мелодики, монотематизм, свобода форми, підпорядкована законам розгортання оповіді.

Одним з перших композиторів, які звернулися до цього жанру в ХХ столітті став *Людомір Ружицький* (Ludomir Różycki), представник творчої групи «Молода Польща», до якої входили Аполінарій Шелюто, Кароль Шимановський та Гжегож Фітельберг. Цей період його творчості був пов'язаний з пошуками власного шляху одразу після закінчення навчання у Вищому музичному інституті Варшави (1903–1904 рр., в класі фортепіано Олександра Міхаловського та композиції у Зигмунта Носковського). Першим композиторським успіхом для музиканта стало симфонічне скерцо «Станьчик» ор. 1, виконане під орудою Еміля Млинарського у Варшавській філармонії. Камерні та фортепіанні композиції раннього періоду відзначаються помітними впливами імпресіонізму, натомість твори симфонічних жанрів демонструють тяжіння до насиченої оркестровки, стрімкого динамічного розвитку, властивих симфонізму Ріхарда Штрауса.

«Балада» для фортепіано з оркестром ор. 18 – дипломний твір, була відзначена золотою медаллю при випуску з консерваторії. Твір присвячено на вісім років старшому за нього талановитому піаністу і педагогу Єжи Лялевичу (в подальшому обидва митці були пов'язані педагогічною і виконавською діяльністю зі Львовом). Прем'єрне виконання партії соліста

здійснив Ігнаці Розенбаум (Ignacy Rosenbaum), а композитор виступив як диригент студентського симфонічного оркестру Вищого інституту.

Стилістика та інтонаційна сфера цього твору сформовані традиціями Ф. Шопена у жанрі балади, та рисами жанру концерту в творчості Е. Гріга, І. Падеревського. Партія фортепіано орієнтована на традиції романтичних концертів, багата на віртуозні засоби, ефектна, експресивна, спрямована на демонстрацію виразових можливостей інструменту. Оркестр скромний, парного складу, проте, його партія відрізняється тембральним багатством і винахідливістю інструментування.

Форма твору – вільно трактована сонатна форма. Енергійна головна партія (*Allegro con calore*, G-dur) діатонічна, пісенно-оповідного характеру, доповнена віртуозними засобами, викладена у вигляді завершеного розділу. У її експозиції оркестр виконує акомпануючу функцію, за винятком обрамлення (стриманого акордового вступу і зв'язки-переходу до побічної теми). Побічна партія протиставляється головній образно і темпово (*Andante*, D-dur) і має властиву для концертів подвійну експозицію: почергово викладається в оркестру і в соліста. При проведенні теми у фортепіано, вона поєднується з окремими мелодичними підголосками валторни, дерев'яних духових та низьких струнних.

У розробковому розділі (*Doppio movimento*, 2/2) робота з тематичним матеріалом переміщається в оркестр, трансформуючись від замріяної споглядальності до вагнерівської патетики, натомість фортепіано виконує сонорні вишукані і химерні фігурації, які невдовзі драматизуються і переростають в каскади хроматизованих октавних пасажів. Спад динаміки і фактурної насиченості перед репризою певною мірою відновлює статику вступу. В тонально-структурному відношенні реприза достатньо традиційна: обидві теми закріплюють основну тональність у експозиційних масштабах і темпах. Однак, проведення головної партії в основній тональності цього разу віртуозно-ефектне, фактурно розвинене. Виклад характеризується цікавою

взаємодією з оркестром, який постійно балансує між рівнозначним дуєтним голосом і педальною гармонічною підтримкою на сильних долях.

Побічна партія в основній тональності загалом зберігає експозиційну образність. Проте, в коді (Grandioso) обидві теми набувають величного, потужного симфонізованого звучання, а основна тональність межує зі сміливими колористичними відхиленнями (As-dur, Ges-dur). Її остаточне закріплення відбувається в останньому вигасаючому періоді на матеріалі оркестрового вступу.

На прикладі цього твору бачимо розвиток шопенівського прототипу баладного жанру (вільна сонатність, національний колорит мелодики без фольклорного цитування, оповідність, подієвість, образна трансформація тематизму, обрамлення твору спільним матеріалом, властиве для епічних жанрів) і концертності (віртуозна ефектність, почергове експонування тем, зміна співвідношень оркестру з солістом від акомпануючого до паритетного і взаємодоповнюючого).

Балада для фортепіано представниці французького композиторського об'єднання «Шести» *Жермен Тайєфер* (Germaine Tailleferre) є одним зі зразків величезного і різножанрового доробку мисткині. Її прототип («Morceau symphonique») виник іще у 1920 році. Це був винятково плідний період творчої діяльності випускниці Паризької консерваторії і успішної дебютантки в різних жанрах, знаменний співпрацею зі знаковими композиторами та виконавцями тієї доби. Незадовго перед цим першовиконавцем її Фортепіанного концерту (1919) виступив Альфред Корто. Вона також багато контактувала з Морісом Равелем, перебуваючи в його домі в Монфор-л'Амор, за його ініціативи брала участь у конкурсі на Римську премію (Prix de Rome). Під його впливом початковий задум пройшов ґрунтовне переосмислення і був завершений у 1922 році (тоді ж авторка здійснила його переклад на два фортепіано).

Наступного року відбулося прем'єрне виконання «Балади», здійснене Рікардо Віньєсом (Ricardo Viñes), якому й присвячено твір. А кількома роками пізніше (1926) у Queen's Hall композицію досить невдало репрезентував Кліффорд Казон (Clifford Curzon), що надовго закріпило в англomовному середовищі за твором невтішну опінію критики. Натомість наступне покоління митців-співвітчизників (творче об'єднання «Молода Франція») вважало за необхідне задекларувати спадкоємність традиції, включивши саме цей твір в програму свого першого концерту, знову у виконанні Рікардо Віньєса та Паризького симфонічного оркестру під керівництвом Рожера Дезорм'єра [259].

Порівняно з першою версією твору, який містив три розділи (Modéré – Un peu plus animé – Lent), кінцевий варіант став дещо масштабнішим і структурувався на наступні розділи: Modéré – Assez lent – Mouvement de valse – Lent. Він поєднує в собі оркестрову колористику та засоби фортепіанної віртуозності.

Початковий розділ (Modéré) написаний в імпресіоністичній стилістиці: у ньому витримано живописно-споглядальний тон з неперіодично перемінною метрикою (3/4, 5/4, 6/4, 9/4, 2/2), функції мелодії заміщає варіантно-остинатна формула, яка тембрально пере забарвлюється дерев'яними духовими і високими струнними. Партія фортепіано – сонорно-колористична, фігуративно-пасажна. Наступна побдова (Assez lent, es-moll, 9/4) відрізняється провідною партією фортепіано, з декламаційно-оповідною мелодикою і пульсуючим акордовим супроводом, яку епізодично доповнюють діалогічні фрази гобоя. Функція оркестру в ньому зводиться до колористичних педальних фонових співзвуч. Кілька хвиль наростання приводять до коротких кульмінаційних сплесків, які миттєво розосереджуються спадом динаміки та виключенням більшості оркестрових партій.

Невелика динамічна віртуозна зв'язка підводить до третього розділу (*Mouvement de valse, 5/4*). Цікавим тут є використання засобів бітональної лінеарності партій оркестру і соліста, які, ймовірно, зацікавили композиторку й у творчості Ігоря Стравінського (у 1921 році вона здійснила фортепіанну транскрипцію його балету «Петрушка»), хоча до подібних технічних прийомів вона також епізодично зверталась у другій частині свого циклу «*Jeux de plein air*» («*Cache-cache mitoula'*»), написаного у 1917 році. Стильово вона викликає алузії й до неокласичних інтоном початку століття з застосуванням розширеної тональності (зокрема, чергуванням ліричної мелодики інструментального типу й урбаністичної моторності та токатності). Заключний розділ (*Lent*), протягом якого відбувається поетапний перехід від *dis-moll* до *C-dur*, знову повертає до сонорики акордових педалей оркестру з переважанням плагальності, на тлі яких розгортається неспішна унісонно-октавна декламаційна мелодична лінія соліста у перемінній метриці.

Баладні риси у творі Жермен Тайєфер знаходять своє втілення у масштабній одночастинності, повільному розгортанні з частими драматургічним зупинками, оповідному тоні провідних мелодичних ліній, подієвості і картинності драматургічного розвитку, вираженого через стильовий і жанровий контраст, епічних ознаках неспішного і спільного за матеріалом обрамлення.

Принципово інші завдання ставив перед собою англійський композитор Бенджамін Брітен у «Шотландській баладі» (1941). Відомо, що митця постійно цікавила робота з фольклором різних народів, серед його композицій: «Канадський карнавал», «Китайські пісні», «Американська увертюра», «*Quatre Chansons Françaises*». Однак, цей твір був написаний з дещо ностальгічних міркувань: під час перебування 28-річного композитора в Каліфорнії (США) для подружньої пари піаністів-концертантів Етель Бартлет (Ethel Bartlett) і Рея Робертсона (Rae Robertson), які походили з Шотландії. Саме їм, як першовиконавцям спільно з симфонічним оркестром

Цинцинатті під орудою Ежена Гуссенса (Eugene Goossens) композитор присвятив свій твір. Його опус – це масштабне фортепіанно-симфонічне полотно, подібне до монументальної фрески. Зміст казково-епічний, з драматичними сюжетними колізіями, властивими англійському народному театру, проте, авторський задум дуже докладно продуманий, структурований і прописаний в тексті.

Цей твір написано для двох солюючих фортепіано та великого симфонічного оркестру. Прагнучи збагачення темброво-кolorистичних можливостей оркестру композитор використав його потрійний склад з розширеною мідною духовою групою, арфою, і збільшеним складом ударних, доповненим цимбалами, бонгами та ін.

В основу головного тематизму партій солістів покладено цитований матеріал низки шотландських наспівів («Dundee», «Turn Ye to Me», «Flowers of the Forest»).

Вступ суворий і трагічний (Lento, con forza, *ff*, 2/2), викладений масивними акордами в обох солістів, оркестр заповнює лише цезури між фразами. До основної теми підводить віртуозна зв'язка в характері концертної каденції (molto crescendo, cadenza ad libitum), а також фраза з каскадом ламентозних інтонацій в якій зароджується пунктирний мотив і ритм жалібної ходи.

Основна тема (Alla marcia funebre, lento maestoso, *pp* ma marcato, 4/4, c-moll) у двох солістів викладена як поєднання двох римічно і фактурно комплементарних пластів, вона має риси траурної ходи і трагічної декламації. Згодом на цей комплекс накладається розгорнена пісенна тема великими тривалостями. Повторність остинатних акцентованих тріольних вісімкових та паузованих шістнадцяткових фактурних формул першого фортепіано надає розвитку рис варіацій на basso ostinato.

Принципову зміну образу демонструє розділ ц. 83 (sempre alla Marcia, semplice, *pp*, a-moll). Пісенно-оповідна тема тут викладена у солістів

ізоритмічними акордами з синтаксичним поділом на невеликі завершені фрази, м'якого пастельного колориту. Паралелізм кварто-квінтових комплексів викликає асоціації з імпресіоністичними засобами. В процесі розвитку (до *ff*) ліризм пісенного начала посилюється. Фортепіано доповнює насичену, сповнену стримуваної енергії тему різноспрямованими *glissando*, як засобом епічності. Повторне проведення теми у оркестру відсилає до подвійних експозицій тематизму в жанрі концерту.

Наступна варіація привносить нову зміну образності. З ц. 100 в партії другого фортепіано експонується нова пісенна тема, проста і безпосередня, дещо наївна. За другим, більш інтенсивним проведенням вона переходить у партію першого соліста, а коли досягає кульмінації – дробиться на короткі експресивні фрази, а в оркестрі з'являються відгомони пунктирів жалібного маршу.

Мелодичні фрази у труб і римічні формули малих барабанів обумовлюють мілітарний характер наступної варіації. Вони знаменують появу нового образу: жорсткого і безжального (*molto pesante, ff, Des-dur, 4/4-3/2*). Напориста невблаганна октавно-унісонна тема оркестрової мелодії формується поєднанням струнних і мідних увисоких регістрах, синтезуючи своєрідний тембральний мікс. Партії солістів творять диференційований пласт акомпанементу: дисгармонійний, ламаний, загострений ритмічно (різновиди пунктирів і акцентовані тріолі), який творить ритмічний, синтаксичний і метричний контраст з мелодичним голосом.

Генеральна кульмінація припадає на ц. 140: маршевий мотив тут розростається до гостро відчайдушної репетиційної фрази (*sfff*) на тлі двооктавного тремоло з поверненням тональності *c-moll*. Вона стрімко спадає до ніжних акордово-хоральних звучностей, знаменуючи нову фазу розвитку образу.

Наступна зв'язка (*Allegro molto, brillante, a-moll, 2/2*) набуває імпресіоністичних колористичних рис у акордиці кварто-квінтової



структури, і фактурній організації з просторовими ефектами та численними інтервальними паралелізмами. Наступна варіація - життєрадісне скерцо-токата, що набуває характеру давнього традиційного шотландського танцю (Highland Fling), але в дотепному пародійному ключі. Вона побудована на імітаційно-регістрових перекличках солістів, багата на дотепні комічні зміщення акцентів, доповнення фортепіанних партій шумовими ефектами, пасажами-форшлагами, репетиціями, паузуванням, *arpeggiato*. В подальшому тріольна акцентована токатність набуває характеру етюдів *perpetuum mobile*, на який накладається пісенна тема у духових. Це надає рідкісний рис урбанізму (відтворення механістичного руху).

Кода (ц. 340, *rosso a rosso animato, A-dur*) базується на провідній ролі оркестру, солісти тут лише додають неочікуваних акцентів точковими пасажами-форшлагами, згодом долучаючись до спільного вихревого танцювального руху (ц. 374, *fff*). А з закріпленням *a-moll (Vivacissimo, ц. 387)* танцювальна тема переходить до солістів, перетворюючись у стрімкі хроматизовані пасажі.

Отже, трактування жанру фортепіанно-оркестрової балади Бенджаміном Брітеном пов'язане з відповідними фольклорно-жанровими орієнтирами, містить не лише їх тематичні цитати, але й апелює до змісту цитованих творів. Саме це диктує вибір виразових засобів і принципів формотворення (варіаційність і рапсодичність) і багатство тембральних засобів.

Особливістю твору є багатство жанрових орієнтирів: старовинний шотландський псалом, жалібний марш, скерцо-токата. Водночас, йому притаманні оповідність, процесуальність, картинність, емоційно-образне багатство, яскраві контрасти.

Серед творів для фортепіано і оркестру слід також виділити Баладу французького композитора, органіста, піаніста та педагога Габрієля Форе *Fis-dur op. 19*. Він був одним із провідних митців свого покоління, а його

музичний стиль здійснив вплив на багатьох композиторів ХХ століття. Фортепіанні твори Г. Форе займають центральне місце в його композиторській творчості.

Найбільш репертуарними є його ранні твори («Павана», «Реквієм», фортепіанні ноктюрни та пісні «Après un rêve» та «Clair de lune»). Композиції пізнього періоду є значно складнішими у інтонаційному та гармонічному плані.

Перша редакція – для фортепіано соло, була завершена композитором у 1877–1879 рр., оркестрова виникла в 1881 р. На перший погляд між ними небагато розбіжностей, проте художнє враження від них різниться. Свою «Баладу» для фортепіано соло, написану в 1879 році, він присвятив своєму вчителю Камілю Сен-Сансу.

Сольна версія, яка на переконання дослідників, орієнтується на модель «Балад» Ф. Шопена, є гранично віртуозною, масштабною і сповненою пристасності. Натомість оркестровий варіант зміщує тематичні та гармонічні тяжіння, надмір віртуозності в ній відходить на другий план, а цілість набуває більшої зрівноваженості і гармонійності. Хоча композиція не ставить віртуозні завдання як центральні, вона висуває власні суворі технічні вимоги до соліста, серед яких повний контроль над туше і педалюванням.

Друга редакція була вперше виконана в Парижі у 1881 році автором як солістом з оркестром під батудою Едуарда Колона. За структурою і ліричним характером твір наділений рисами сонатної форми. Балада має три розділи на підставі самостійного тематизму і підсумовуючий четвертий, який поєднує матеріал другого і третього розділів.

Початковий розділ (*Andante cantabile, sostenuto*, р, 4/4, Fis-dur) базується на лірико-оповідній мелодії з м'яким хвилеподібним акомпанементом лівої руки, де оркестр делікатно підтримує фрази фортепіано та відповідає на них. Колоритним гармонічним прийомом є чергування тризвуків Fis-dur і A-dur.

Друга тема (*Allegro moderato, dolce, es-moll*) має пісенну природу і квадратну структуру, збагачені барвистим модуляційним планом. Невдовзі партія фортепіано набуває інтенсивного розвитку, стає більш декламаційною та, але потім розосереджується на кілька різновидів вишуканих декоративних арпеджіо і пасажів у техніці *brilliante*. Пісенна тема викладається перекличками у високому та низькому регістрах, дробиться на мотиви

Третій розділ вводить витонченою зв'язкою (*Andante, dolce, es-moll, pp, 6/8*) яка підводить до танцювально-фантастичного третього розділу (*Allegro, 4/4, H-dur*). Тут сецесійна естетика виходить на передній план: мінливість ритміки і фактури, пластичне модулювання з униканням утвердження тональної опори, нюансова динаміка, химерна мелодика. В процесі розвитку тема драматизується, стає бурхливою і поривчастою, з акцентованими сильними долями. Зрештою відбувається повернення в пасторально витончену образність, кода розділу увінчується тривалими трелями і повторенням матеріалу *Andante*, який зрівноважує його своїм обрамленням.

Останній розділ (*Allegro molto moderato, dolce sempre, Fis-dur*) повертається до початкової тональності фа-дієз мажор і витончено переплітає другу та третю теми з напруженим, іскристим фортепіанним письмом. Форє уникає бравурного закінчення, завершуючи баладу кількома тихими арпеджіо.

Оркестрово-фортепіанним баладам властиве тяжіння до вільно трактованої сонатності з ознаками циклічності та наявності концертних рис форми: почергової експозиції тем, контрапунктичності викладу, віртуозності та імпровізаційності зв'язок-переходів, наявності сольних розділів солістів, близьких до концертних каденцій.

## **Висновки до 2 розділу**

Фортепіанна балада в європейській традиції представлена множинними різновидами жанру. Їх відмінності зумовлені обраним

архетипом та орієнтовані на відтворення його ознак: фольклорних зразків шотландської, нордичної, слов'янської балад, ренесансної танцювальної пісні, програмності, зумовленої літературними творами різних національних шкіл, епох і традицій. Принципово різними є і засади формотворення, зумовлені цими орієнтирами: транскрипції, варіації, пісні без слів, великі інструментальні форми з опорою на вільно трактовану сонатність, меморіальні балади-стилізації, синтезовані жанри (балада-марш, -концерт, -соната тощо).

Жанр балади для фортепіано з оркестром у першій половині ХХ століття є актуальним для творчості композиторів різних країн Європи. Кожен з митців знаходить індивідуальні шляхи трактування жанру з позицій стилістики і форми. При відмінностях індивідуальної стилістики та неповторності творчих рішень можливо зауважити певні спільні аспекти.

Більшість з творів цього жанру - Балади для фортепіано з оркестром - постали з метою поповнення власних виконавських потреб чи репертуару визнаних виконавців, які були у творчих взаєминах з композиторами та віддзеркалюють стильову палітру актуального періоду чи творчого об'єднання. Генеза жанру полягає у синтезуванні рис фольклорного типу балади та фортепіанного концерту поемного типу. Перша складова зумовлює риси епічних пісенних жанрів, народнопісенні цитати чи стилізації, декламаційність мелодики (насамперед в обрамленнях творів), картинність і подієвість драматургії. Друга виявляється у різних типах співвідношення соліста (солістів) та оркестру, поєднанні ознак одночастинності та циклічності (сюїтного, рапсодичного чи сонатно-циклічного різновидів), зумовленій цим логіці контрасті жанрових ознак чи образній трансформації монотематичних перетворень. Подальше дослідження може розкрити національну чи індивідуально-стильову специфіку жанрових різновидів та перспективи їх розвитку в епоху постмодерну.

## РОЗДІЛ 3

### Фортепіанна балада як складова українського музичного мистецтва

#### 3.1. Етапність формування баладних жанрів у фортепіанному доробку українських митців

Романтичний жанр інструментальної балади, започаткований Ф. Шопеном та Ф. Лістом знайшов різнопланові рецепції в українській фортепіанній творчості. Представництво цього жанру відрізняється багатством різновидів в масштабах, структурах, тематиці, драматургії, виконавських складах. Це наводить на думку, що й джерела цього фортепіанного жанру також доволі різноманітні. Переважаючими слід вважати численні за тематикою, драматургією, традиціями і жанрами фольклорні зразки. Безсумнівно, важливими є зразки літературної творчості (як національної, так і зарубіжної) які слугують програмною основою. Поряд з ними потужне підґрунтя творять зразки творчості європейських композиторів.

Однак, цей перелік варто доповнити також традиційним для національної культури побутового і салонного музикування доби бідермаєру у ХІХ - поч. ХХ століття жанром фортепіанних транскрипцій, популярних пісень з підтекстовками чи парафразів на теми народних пісень. Зразки таких обробок народних мелодій у вигляді п'єс для фортепіано, їх збірок й циклів зустрічаємо в доробку М. Лисенка, О. Рубця, А. Єдлічки, А. Вахнянина, В. Барвінського та багатьох інших композиторів. Серед зразків є переклади пісень-балад та твори лірико-епічного складу, які слугують підставою для формування жанру балади-мініатюри.

Український фольклорист, хоровий диригент, педагог Олександр Рубець, випускник Петербурзької консерваторії, відомий своїми знаменитими

збірками «Двісті малоросійських пісень» та «216 українських народних наспівів» (1872), «Збірник народних танців (Козачки)», до яких зверталися багато російських та українських композиторів, складав свої обробки з акцентуванням вокальної специфіки українських мелодій та з підкресленням обрядово-архаїчних рис. Він є також автором праці «Перекази, легенди та сказання Стародубської сивої старовини», записав від литовських переселенців «Лицарську» легенду, «Про литовську королеву Ядвігу, княжну Беруту, князя Сянчила та лицаря Врата-Смеладовича з-під Вільнюса». В його доробку є низка фортепіанних аранжувань в яких зберігається хорова фактура.

Зразок української родинно-побутової балади «Ой не відтіть місяць світить» бачимо й у збірці Миколи Львова та Івана Прача. Виклад пісень цілком допускає виконання у вигляді інструментальної п'єси, де верхній голос повністю дублює вокальну партію. У творах дотримано незмінну структуру строфи, а акомпанемент зберігає найпростішу гармонізацію.

Подібну лінію продовжують фортепіанні твори Алоїза Єдлічки [322], серед яких є шляхетська пісня-балада «Дівка в сінях стояла». На думку одеської дослідниці Людмили Іванової, «текст цієї української пісні утворює недраматичну баладну діалогічність, яка схожа на італійсько-французьку баладу, що містить чергування соло та хору. У діалогічності цієї пісні є тенденція об'єктивізації викладу перших двох фраз, тоді як третя-четверта фрази призначені явно для сольного виконання» [80].

Одним з перших до жанру фортепіанної балади в українській музичній творчості звернувся **Тимофій Безуглий**, український митець середини XIX століття. Дослідник його творчості піаніст та музикознавець М. Степаненко у передмові до збірки фортепіанних творів, у якій були опубліковані вибрані п'єси з його доробку відзначає: «Український композитор і піаніст Тимофій Безуглий народився у першій половині XIX ст. на Поділлі. Його композиторська і виконавська діяльність проходила в Україні та в

Петербурзі. Сучасники згадують Т. Безуглого як блискучого піаніста-віртуоза – виконавця власних творів. Композиції його були тісно пов'язані з мелодикою української народної пісні. Тимофій Безуглий – представник романтичного напрямку в українській музиці, створив перші в українській фортепіанній музиці балади, скерцо, елегію» [310].

Поряд з концертними мініатюрами і творами для салонного музикування, митець є автором балади «Конашевич-Сагайдачний» та «Української балади» (присвяченої Андрію Лихачову), створених до 1856 року та виданих у 1865 р. в Петербурзі як *цикл* («Дві балади на теми козацьких похідних пісень») [20]. Дослідниця творчості композитора Лідія Корній зазначає, що в доробку митця «виразно простежуються тенденції формування українського романтичного фортепіанного стилю. Програмні назви пов'язані з історією України, образами української природи. Композитор прагнув надати романтичному жанровому зразку своєрідного українського колориту» [110].

Зокрема, до жанру *балади-мініатюри у складі сюїтного циклу* звертався концертуючий піаніст Костянтин Ейгес (1875–1950), уродженець м. Богодухів Харківської області, учень Семена Богатирьова та Сергія Танєєва, чия творчість здебільшого пов'язана з Росією і позначена постскрябінівськими впливами. В його доробку зустрічаємо послідовне тяжіння до поємності (це Соната-поема ор. 12, 1922; 2 Pieces ор. 19: 1. Poème-idylle 2. Poème mystique, 1913; мініатюра № 3 з циклу «Чотири п'єси» ор. 14, 1922). У 1940 році було видано збірник «Чотири дитячих п'єси» ор. 43, до якого увійшла тричастинна мініатюра пісенно-оповідного характеру (1. В сутніках (Колискова); 2. Маленька новела; 3. Бешкети; 4. Балада).

Представник американської діаспори *Кір Кукловський* (1913 р. – ?) – композитор, диригент симфонічного оркестру в Парижі, Мюнхені, диригент Українського професійного театру в Нью-Йорку, який з 1950 р. жив у США, створив дидактичний цикл «20 мініатюр на українські теми», до

якого увійшла «Балада» (№ 5) на тему стрілецької пісні «Їхав козак на війноньку». Подібне звертання природне, адже через історико-патріотичну пісенність в дидактичній літературі формується національна ідентичність у емігрантів нових генерацій, які зростають в інонаціональному середовищі.

Цикл орієнтований на стилістику бідермаєру в традиціях М. Завадського, А. Єдлічки, Я. Лопатинського для домашнього музикування. Композитор використовує варіантно-варіаційний тип розвитку, імітаційну та підголоскову поліфонію, барвистий тонально-гармонічний план. До того ж жанрово переінтонує тематизм, виявляючи в таких трансформаціях додатковий виразовий та розвитковий потенціал. Так, активна маршева стрілецька пісня набуває ліричних інтимно-сповідальних рис, переносячи смисловий акцент з образу козака на внутрішній світ дівчини, пережиття нею розлуки з коханим.

До жанру балади в своїй фортеп'яній творчості звертався галичанин **Остан Бобикевич** (1889–1970) – піаніст, композитор, музичний критик, громадський діяч. Його фортеп'янна Балада «Спомин» наділена лірико-епічними рисами і рапсодичною будовою з яскравими емоційними контрастами.

Відомо про низку неопублікованих балад українських митців. У житомирський період (1908), над Баладою для фортепіано працював М. Скорульський (не закінчена). Досі не видано «Баладу Нового року» Михайла Вериківського, створену в 1934 році, чорновик якої зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України.

Тяжіння до баладності як жанрової ознаки спостерігається і в доробку визначного львівського композитора, диригента і педагога **Адама Солтиса**, поляка, який тривалий час входив до складу Львівського відділення спілки композиторів України. Варто згадати серед його знакових творів симфонічну баладу «Дудар» («Dudziarz») (1958) та «Баладу про загублений черевичок» («Ballada o trzewiczku zgubionym») для чоловічого хору a cappella з двома



солістами ( тенором і басом ) (1926). Фортепіанна балада (1926 р.) А. Солтиса наділена картинно-живописними рисами та лірико-епічним характером мелодичного матеріалу.

Окрему групу становлять твори національно-патріотичної тематики в жанрі фортепіанної балади: свідченням цьому є поява програмних композицій **В. Довженка** («Козацька балада», 1967), **І. Тилика** (балада-фантазія «Із глибини віків», 1991), **Б. Сютти** (балада «Небо полеглого безвісти», 1985-1986), **В. Тилика** («Канівська балада», 2000) та ін.

Серед пізніх творів **Федора Надененка**, випускника київської консерваторії в класі Болеслава Яворського, є Балада для фортепіано з епіграфом з шевченківської поезії (1961), яка вийшла друком наступного року. Це віртуозний твір концертного плану, якому притаманні всі архетипові ознаки жанру: оповідність, епіка, драматичний розвиток, картинність, ліричні відсторонення.

Від другої половини ХХ століття поряд з базовим різновидом балади, дедалі частіше зустрічаються синтетичні жанрові моделі баладного типу (соната-балада, концерт-балада). Широко представлено баладність як принцип творчого мислення в доробку учня Б. Лятошинського **Ігоря Белзи**: Три балади (дві балади без опусів постали у 1923-1924 рр. незадовго до авторського концерту в Київській консерваторії 1926 р., Третя балада для фортепіано ор. 14 датується 1933-1934, Балада для фортепіано ор. 20, 1976) і три Сонати-балади (зокрема Соната-балада № 2 ор. 37, вперше видана у 1942 році, Третя соната-балада ор. 11 написана у 1925-1926 рр.). Всі ці твори мають за основну вільно трактовану сонатну форму з ознаками циклічності.

У ті ж роки постала «Балада» **Віталія Годзяцького** (1960), в творчості якого оповідне начало висловлене неодноразово через жанри поеми-ноктюрна для фортепіано (1957 р.), сонати-поеми для фортепіано (1959 р., нова редакція – 2001 р.), камерно-ансамблевої поеми «Сни про дитинство» (1997), прелюдії для симфонічного оркестру «Поема» (1961).

Поємність слід констатувати як визначальну характеристику формотворення в жанрі балади. Дослідниця цієї категорії Неля Пастеляк зауважує: «в українській культурі поємність зайняла особливе місце і може тлумачитись як одна з домінантних ознак національного художнього мислення» [170].

Одеський композитор, випускник класу Т. Малюкової **Олександр Красотов** у своїй творчості тяжіє до жанрових синтезувань. В його доробку, зокрема, є оперетта-ревю «Пропала дівчинка» (1966), Скерцо-етюд (1974), Ораторія-фреска «Вогонь» (1975); симфонія-концерт (1977). Досліджуваний жанр представлено фортепіанним твором «Балада-токата» (1962). Синтезований жанр «Сонати–балади» (1973) представлено в творчості Тетяни Сакаєвої (Ростимашенко).

В сучасності жанр фортепіанної балади не втрачає актуальності. **Всеволод Сіренко** є автором циклу «П'ять балад» (2011), які після створення фортепіанної версії були переосмислені як оркестрова композиція. Цикл має сюїтну організацію. В цьому випадку визначальними ознаками жанру стали картинно-сюжетна образність, яскрава картинність, подієвість, жанрові контрасти (полонез, вальс, мефістофельське скерцо, елегія) і наскрізно дотриманий оповідно-декламаційний тип мелодизму. Епізоди монологічного плану є здебільшого унісонними, стриманими і філософсько зосередженими. В деяких випадках наділені контрастно-поліфонічним розвитком.

На межі естрадного і академічного мистецтва знаходяться естрадні, джаз- і рок-балади для фортепіано. Оскільки поняття балади у цих мистецьких сферах стосується популярного пісенного жанру у лірико-сповідальній манері, це здебільшого інструментальні зразки пісні без слів чи пісні-транскрипції зі збереженням куплетної (куплетно-варіаційної) структури, зі шлягерним мелодизмом. Яскравим прикладом світової класики є «Балада для Аделіни» Р. Клайдермана, яка широко виконується у версіях для фортепіано соло та з оркестром. В українському фортепіанному мистецтві прикладом може послужити «Балада» відомого джазмена, майстра

фортепіанної імпровізації, автора підручників і методичних праць з джазового виконавства *Ігоря Бриля*, що вийшла друком у 1985 році в збірці «Естрадні і джазові п'єси для фортепіано». За жанрову основу тут взято рок-баладу з притаманною їй структурою, декламаційно-кантиленним характером тематичного матеріалу, імпровізаційністю його розгортання.

Сміливим творчим експериментом стала «Балада англійській королеві» (2004), написана київською композиторкою *Неонілою Лагодюк* і надіслана Єлизаветі II як дар на честь діамантового ювілею - 60-річчя правління. Твір стилізовано в дусі середньовічної Англії. За свідченням авторки, «Балада, що складається з п'яти частин у різних тональностях, увійшла до альбому «Only Grand Piano» і зайняла третє місце в десятці світових музичних новинок за версією BBC World Service-3» [198].

### **3.2. Різновиди фортепіанної балади в українському мистецтві**

#### **3.2.1. Балада в сюїтному та варіаційному циклах.**

Сюїтність стосовно баладного жанру в українській музиці представлена в різних іпостасях: як цикл балад (Т. Безуглий), як мініатюра в дидактичному програмному циклі (К. Кукловський), як масштабна концертна композиція в малому циклі. Прикладом останнього різновиду може послужити творчість митця української діаспори Сергія Борткевича.

Творчість епічного спрямування в доробку цього композитора займає особливе місце. Митцеві притаманне тяжіння до програмності, сюжетності та оповідності не лише у циклах мініатюр («З мого дитинства» / «Aus meiner Kindheit», op. 14, 1911), «Маленький мандрівник» («The Little Wanderer» op. 21, 1922), «Із казок Андерсена» («Aus Andersen's Märchen»), «Дитинство» («Kindheit» op. 39, 1930) за повістю Л. Толстого, але навіть у великих жанрах: фортепіанному концерті (Концерт № 3 op. 33 «Через терни до зірок») чи рапсодії (Російська рапсодія для фортепіано з оркестром op. 45), Романі

для клавіру (Ein Roman für Klavier) op. 35 (1928); Баладі op. 42 та Елегії op. 46.

Щодо стилістики та самобутності музичної мови автора серед музикознавців побутують вкрай суперечливі думки: її ідентифікують і як епігонську, вторинну, і як еkleктичну, і як оригінальну. Однак, при її ідентифікації вкрай важливо враховувати джерела творчості митця та конкретні соціальні обставини, в яких поставали його твори, репертуарність його композицій на батьківщині і поза її межами, їх наявність у програмах провідних піаністів – сучасників митця, пізнаваність власного творчого почерку. Зумовлюючи стильову приналежність композитора слід відзначити, що його українське походження, початок формування особистості і фахової освіти пов'язані з Харковом, подальше творче становлення і мистецька реалізація відбувалися у Петербурзі та низці країн (здебільшого у Німеччині та Австрії). Тому, національні риси творчого мислення органічно синтезувалися з російськими та загальноєвропейськими ознаками. Цю ж позицію висловлює й Є. Левкулич у дослідженні національно-стильової ідентифікації творчості С. Борткевича: «За природою свого таланту С. Борткевич відноситься до композиторів синтезуючого типу. Він гармонійно поєднує у своїй творчості кращі художні елементи музичної мови західно-європейської, російської та української культур, створюючи при цьому власний індивідуальний стиль музиканта» [120].

Фортепіанний стиль Сергія Борткевича значною мірою ґрунтувався на рисах, притаманних доробку Ф. Ліста та Ф. Шопена, митець також виховувався на творчості П. Чайковського, Р. Вагнера, С. Рахманінова та О. Скрябіна. В його творчості помітні інтонації фольклорної пісенності та ліричного романсу. Він не тяжів до експериментальності музичної мови, на нього не вплинули музичні тенденції 20-го століття — композитор ніколи не вважав себе «модерністом», як це видно з його «Життєвого кредо» («Künstlerisches Glaubensbekenntnis»), написаного в 1923 році. Його

композиторська майстерність ретельна, його уява барвиста та чутлива, його фортепіанний текст ідіоматичний; пишна інструментація підкреслює суттєву сентиментальність мелодичного винаходу. Але Борткевич був не просто наслідувачем — у нього був власний стиль, який спирався на всі впливи його життя і який можна одразу розпізнати як типово борткевичівський тон: ліричний і ностальгічний.

З нещодавніх досліджень прижиттєвих видань та рукописних документів митця стало відомо, що в його доробку є також ранній твір для фортепіано без опусного номеру «З минулих часів. Маленька балада» («Aus vergangenen Zeiten. Kleine Ballade»), опублікований у 1907 році у виданні «Die Musik-Mappe» (том I, зошит 32, видавництво Vobach & Co., Ляйпциг, Німеччина), який знаходиться в Австрійській національній бібліотеці (Відень) (B1). «Про існування “Маленької балади” раніше було відомо лише зі згадки у щомісячному “Музично-літературному віснику” за липень (№7) 1907 року. Однак, нотний текст раніше вважався втраченим і був віднайдений нами в каталогах Австрійської національної бібліотеки. У серпні 2017 року ми отримали скан-копію зазначеного твору. Помилково він трактувався Е. Паулем як той самий твір, що і «Молитва» оп. 47 № 1 [296] (з нотного тексту можна переконатися, що це два самостійні твори)» [234].

Невдовзі з’явився цикл «Чотири п’єси» («Quatre Morceaux», 1909) оп. 10, присвячений Полю де Конне (Paul de Conne). До нього увійшли 1. «Ballade»; 2. «Mazurka»; 3. «Fontaine lumineuse»; 4. «Etude». «Балада» С. Борткевича відкриває собою цикл і трактується як оповідне введення до нього. Вона має розгорнену тричастинну форму з контрастними розділами. Експозиційний виклад теми є прозорим за фактурою з максимальною увагою до провідної теми в жанрі «пісні без слів»: елегійної романсово-оповідної, з легким натяком на вальс-бостон (Andante cantabile, f-moll, *pp*, dolce, 6/8) (B2-1). Формула акомпанементу перегукується з однією з «Пісень венеціанського гондольєра» Ф. Мендельсона. Її будова: двотактовий вступ + основна тема

(16 тактів) + доповнення (8 тактів). Мелодика характеризується синтаксисом підсумування, затактовість та міжтактові синкопи зумовлюють її сприйняття як вільної імпровізації, проте, чітка квадратна структура надає їй внутрішньої організації.

Середній розділ (*Un poco più mosso; appassionato*) бурхливий, драматичний. Пісенна тема набуває рис схвильованого монологу, викладається ізометричними акордовими комплексами, формули супроводу розвиваються до віртуозних широких ламаних фігуративних хроматизованих пасажів. В кульмінації мелодика набуває рис екзальтованої декламації (*con esaltazione, ff; con brio, sfff*), поступово підймаючись вгору варіантними секвенціями і захоплюючи все більший обсяг інструментального діапазону. (Б2-2).

Реприза відотворює попередній темп і виклад, проте, фактура набуває якісно нових рис, на що вказує авторська ремарка (*Tempo I; espressivo; marcando le due voci (quasi duetto)*). В ній з'являються імітаційні та контрапунктичні підголоски дуетного характеру. Від другого речення відтворюється доволі точний виклад початкового тексту першого розділу. Доповнення (*meno mosso*) зберігає масштаб (8 тактів), але базується на кадансовій формулі другого речення і вигасаючому арпеджійованому акордовому комплексі.

Ознаки жанру в цьому творі виражені на рівні опори на інструментальну «пісню без слів», пісенно-оповідні та романсові інтонації крайніх розділів, драматизацію і подієвість середнього розділу, в якому панують патетичні та екстатичні декламаційні формули на тлі психологічного підтексту, структурна квадратність побудов, близька до пісенної строфічної будови з двічі повтореним заключним рядком.

Одеський композитор **Микола Вілінський** (1888-1956), учень Вітольда Малишевського, також здійснив свій внесок у розвиток жанру української фортепіанної балади. Митець багато працював над опрацюванням народно-

музичного матеріалу: українського, молдавського, російського, узбецького, для найрізноманітніших складів. В його підході до опрацювання фольклору переважає *принцип варіаційності*.

Він знайшов своє втілення у такому опусі як «Балада в формі варіацій на українську народну тему» («Ой у полі жито копитами збито», 1917-1925 рр.), який дослідники вважають одним із видатних творів першої половини ХХ сторіччя [95]. Своєрідною підготовчою творчою працею стали «Російські варіації в епічному стилі» для фортепіано на оригінальну тему ор. 3, написані трьома роками раніше (1914 р.), хоч поєднання концертної ефектності, епічності та елегійності зберігаються й в наступних композиціях митця (циклі прелюдій «Елегійна сюїта» ор. 6., Дві п'єси для фортепіано: «Мрія», «Роздуми» ор. 7, «Чотири мініатюри пам'яті А. Лядова» ор. 40 та ін.). У 1930-ті роки серед його учнів класу гармонії були Еміль і Ліза Гілельс. Відомо, що виконував «Баладу у формі варіацій» свого вчителя Еміль Гілельс, включаючи її до своїх концертних програм [15].

Багатьма дослідниками вважається, що Микола Вілінський стояв при витоках українського фортепіанного баладного жанру. Його «Балада в формі варіацій на українську народну тему» ор. 4 створена у 1917 і до 1925 року зазнавала авторський редагувань. Темою для балади послужила народна козацька пісня «Ой у полі жито копитами збито». Композитор зберігає пісенну модель і традиційну варіаційну структуру, проте, він не ставить за мету поетапно розкрити, збагатити, відтінити зміст балади. Його варіації є низкою яскраво-контрастних стилізацій.

Пісенно-епічна тема (Moderato semplice, h-moll, 3/4) у формі квадратного періоду повторної будови з елементами паралельно-перемінного і лідійського ладів викладається октавними унісонами з лаконічними акордами супроводу в цезурах між фразами (В3). Перша ж варіація (Agitato, 3/2) привносить бурхливу фігуративну фактуру, яка оспівує опорні гармонії. Тема переміщається у нижній регістр, чим її епічність ще більш рельєфно

підкреслюється, або проводиться в приховано-поліфонічних голосах арпеджійованої фактури правої руки. Фразування набує рис вільної імпровізаційності «кобзарської перегри». Побудова варіації розростається у масштабах і завершується невеликим доповненням. Друга варіація (*Allegro scherzando*, Es-dur – Adur – Es-dur, 6/16) складає яскравий контраст своєю віртуозною скерцозністю. Якщо перша варіація стилізована у лістівському ключі, то тут спостерігаються алюзії та паралелі до химерно-мінливих шуманівських образів та фактурних типів. Як і в попередній побудові, композитор завершує варіацію кодою-зв'язкою, що готує зміну образу наступного розділу твору.

Третя варіація (*Andate lamentabile*, 4/4) знову привносить ефект гри-стилізації, вона побудована на алюзіях до вступу Другого концерту С. Рахманінова (Б4). В фактурі відтворена дзвонова фактура, колористична гармонія, прострові ефекти на підставі акцентованого октавного басу і решти акорду у високому регістрі. З розгортанням музичної думки її доповнюють мелодизовані підголоски – відгомони пісенної теми з подальшим поверненням до лаконічної вертикально організованої акордової дзвоновості.

В четвертій варіації (*Moderato gravemente*, e-moll, 3/2), на зразок їх фактурного різновиду, виклад набуває рис, наближених до першопочаткового викладу теми, але не в октавному, а в акордово-арпеджійованому викладі. Однак, образність набуває більш експресивних рис завдяки ускладненому гармонічно-модуляційному плану. П'ята варіація (*Andantino tranquillio*, E-dur, 6/8) сповнена перегуків з індивідуальними рисами творчого почерку К. Дебюссі: пастельна звучність, м'яка гармонічна колористика, переважаюча плагальність, розосередженість теми у різних шарах фактури, висхідні акордові паралелізм-смуги, які завершуються французькими лігами. Подібна і чітка смислова завершеність варіації, без зв'язок, чим зумовлено максимальний контраст до наступної структурної частини. Шоста варіація (*Allegro agitato*, h-moll, 4/4) будується на



співставленні бурхливих напористих пасажів і співучої кантилени, зрештою розростаючись і драматизуючись до пізнаваних фактурних зворотів фіналу фортепіанного концерту Е. Гріга. Кодую-підсумуванням є мажорна, велично і драматично переосмислена пісенна тема (*Maestoso*, *H-dur*), завуальована дзвоновістю акцентованих акордів та бурхливих віртуозних пасажів. Тож, використовуючи вихідний пісенний прототип балади з варіаційним розвитком, композитор не йде шляхом відтворення її образних та сюжетних змін, а створює тип вільних романтичних варіацій з привнесенням стильової гри, спираючись на алюзії і стилізацію індивідуальних композиторських рис музичної мови. Проте, з переліку типологічних ознак жанру варто виокремити: сюжетно-баладний тип пісенного тексту, збереження контурів пісенної теми, епічна оповідність, поєднана з пісенністю, імітація кобзово-бандурних імпровізацій і арпеджійованих формул акомпанементу, взаємодія контрастних і різножанрових картинно-образних планів, розвиток драматургії в бік драматизації образності тощо.

Оскільки твір відносно ранній, варто припустити, що музикант певною мірою взорувався на варіаційність у доробку свого улюбленого наставника Вітольда Малишевського (зокрема подібне трактування варіаційної форми можна зауважити в його «Варіаціях» ор. 5 №. 4 з циклу «*Morceaux*» (1904).

Варіаційний метод роботи з темою лежить в основі «Балади» **Станіслава Людкевича**. Основою для варіацій слугувала подільська балада «А із ночі, із вечера», яка протягом 1909-1959 рр. пройшла крізь низку авторських аранжувань і переосмислень. Первісний варіант постав в 1909 р. як хорова обробка для жіночого складу а *soprano*. Прем'єра відбулася на концерті українських народних пісень 18 червня 1910 р. в залі Руського інституту для дівчат у Перемишлі, де в той час викладав композитор. Наступним варіантом стала фортепіанна транскрипція хору з підписаним текстом (дуже поширена практика пісенників поч. ХХ століття), яка увійшла до збірки «Ще не вмерла Україна». Самостійний фортепіанний твір на тему

балади був написаний в 1954 р. та вийшов друком в 1961 р., а невдовзі була написана його авторська версія для струнного квартету. Будучи фаховим фольклористом, композитор сюжетно послідовно осмислює зміст фольклорного першозразка родинно-соціального, наголошуючи лірико-трагедійну домінанту (коханка наказує головному герою вбити дружину) і виходить у інструментальній композиції на оригінальні вирішення синтезу мистецтв та жанрово-стильовий діалогізм.

Форма варіацій допомагає зберегти контур строфічної пісенної структури (тема і 16 варіацій), збагативши її динамікою образно-емоційних перетворень. Композитор бере за основу тип вільних романтичних варіацій, що дає йому велику творчу свободу у виборі жанрових та стильових орієнтирів. Для цього він обирає виразні, пізнавані семантичні ознаки жанрових моделей європейського та національного камерного музикування (фактурні типи, темпохарактери, метрику, ритмоформули), які подекуди доповнює авторськими ремарками (як, наприклад *Alla Berceuse*, tempo «Шумки», *Presto veloce* «Пряля»). В цьому сенсі композитор йде шляхом європейської романтичної інструментальної традиції, представлені жанрами «пісні без слів» Фелікса Мендельсона і «балади без слів» Клари Шуман, а також користує з напрацювань у сфері фортепіанних мініатюр та сюїтних циклів Миколи Лисенка. Тема об'єктивного, пісенно-оповідного плану. Послідовність її жанрових трансформацій у творі наступна: 1 вар. – сициліана; 2 вар. – скерцо; 3 вар.– вальс; 4 вар.– героїчний марш; 5 вар. – баркарола, 6 вар. – жалібний марш; 7 вар. – «пісня без слів»; 8 вар. – пастораль; 9 вар. – полонез; 10 вар. – полька; 11 вар. – колискова; 12 вар. – менует; 13 вар.– тарантела; 14 вар. – етюд на безперервний рух; 15 вар. – фінал – чотириголосне фугато; 16 вар. – кода – скорботний хорал-епілог. Обрана автором послідовність демонструє прагнення не сюїтного контрасту, а театралізованої картинності у зміні станів-настроїв, об'єктивно-

суб'єктивного в процесі викладу, співставлення дії-рефлексії-осмислення-коментування і творення локальних смислових арок на мікрорівні.

Завершення твору підсумовуючим драматично-експресивним поліфонічним фіналом з трагічною кульмінацією відповідає драматургії баладного жанру і змісту конкретного твору, взятого за основу. Логічним після нього є введення коди-епілогу (підсумовуючого, емоційно відстороненого тексту від коментатора (*Lento lugubre*), в якому образ смерті символічно подано через низхідні хроматичні сповзання (алюзії до шубертівської балади «Смерть і дівчина», яка існує також в квартетній версії).

Таким чином концепція фортепіанної балади С. Людкевича виростає з фольклорного першоджерела, зберігаючи його питомі ознаки: жанровий різновид, сюжетні колізії і образність, етапність драматургічного розгортання з паралельними образними сферами, пісенну структуру (варіації-строфи з об'єктивно-відстороненим обрамленням темою-прологом і кодою-епілогом кантиленно-оповідного типу), диференціацію способів і засобів висловлювання дійових осіб і коментатора, завершення твору кульмінацією-катастрофою і трагічним висновком. Водночас, композитор привносить у цей комплекс потенціал інструментальної традиції зі сфери ужиткових жанрів, що логічно корелюється з обраним типом балади, апелюючи до спорідненого соціального середовища, компенсує відсутність вербального ряду семантикою жанрів, ритмоформул, фактурних типів, інтонацій, а також алюзіями до конкретних пізнаваних зразків жанру минулих епох.

### 3.2.2. Балада як концертна п'єса

Найчисленніше представлено в українському композиторському доробку *баладу – концертну п'єсу для фортепіано-соло*. Зразок такої творчості представляє доробок М. Лисенка. Епічна тематика українського фольклору дуже близька М. Лисенкові як одному з ґрунтовних дослідників

українських дум [129]. Значною мірою завдяки йому було вироблено комплекс виразових засобів для відтворення семантики цих жанрів в академічному музичному мистецтві України [99]. Національно-епічна тематика у доробку Миколи Лисенка яскраво розкрита в двох «Українських рапсодіях», Сонаті для фортепіано, «Героїчному Скерцо» оп. 25, «Жалобному марші» оп. 42, двох Концертних полонезах оп. 5 і оп. 7 та Рондо оп. 23, «Ескізі у дорійському ладі» (який Г. Курковський назвав лаконічною фортепіанною думою [116]), «Прелюді», а також в найбільш баладному за стилістикою і жанровими характеристиками «Епічному фрагменті».

Хронологічно, «Епічний фрагмент» оп. 20 постав невдовзі після «Першої української рапсодії». Основна тема твору (*Marciale sostenuto*, C-dur, 4/4) – маршево-акордова, пунктирна, заклична, ритмічно і синтаксично споріднена пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди» (Б5). Епічну природу композитор підкреслив ладовою перемінністю та альтерацією ступенів у висхідному напрямку на взірець кобзарських «желів». Розвиток будується на остинатному варіантному повторі однотокового мотиву, в якому парадоксально акцентовано другу долю.

Наступний розділ (*Alternativo*, Es-dur, 3/8 – 2/4) бурхливий і метрично змінний, збагачений численними геміолами, приводить до канонічно-імітаційного розвитку першого мотиву маршу, сама ж фактура викликає алузії до маршу давидсбюндлерів з шуманівського «Карнавалу» (Б6). Повернення основної теми відтворює весь початковий розділ в попередній фактурі, тональності, темпі і метрі (*Tempo I marciale*, C-dur, 4/4). Другий епізод (*Vivamente*, c-moll, 3/8) наділений ліричними рисами із завуальованою вальсовістю. Розвиток матеріалу канонічно-імітаційний, виклад дуєтно-діалогічний, який поступово драматизується.

Заключне проведення теми видозмінене – воно скорочене, основна тема зміщується в низький регістр, її протискладення містить інверсію основного мотиву, а друге речення маршу викладене ритмічно видозмінено

на тлі пульсуючих інтервальних репетицій. Невеличка кода містить вигасаючі проведення основного мотиву, створюючи просторовий ефект віддалення.

Таким чином утворюється форма класичного п'ятичастинного рондо з варіантним рефреном:

**A – B – A – C – A<sub>1</sub> – coda**

З баладою композицію ріднить епічно-оповідний тон мелодики, процесуальність, просторовість, картинність у змінах образності розділів, дуєтно-діалогічні фактурні типи мелодики, ладові особливості, співставлення маршевої героїки і схвильованої піднесеної лірики.

Характеризуючи композицію представника української діаспори Сергія Борткевича (Балада для фортепіано *cis-moll* op. 42, 1931) дослідниця його фортепіанного доробку Ольга Чередниченко вказує на «...зв'язок з російською музикою, мотиви ностальгічних спогадів, використання прийомів алюзії та цитування. Завдяки стильовим натякам (Рахманінов, Скрябін, Мусоргський) Балада постає лірико-драматичним оповіданням з елементами узагальненої програмності, відзначається щирістю ліричного відчуття, виразними деталями: уповільненням всього руху, ферматами, *subito* динамікою» [223].

Сучасні дослідники доробку митця нерідко розглядають «Баладу» op. 42 та «Елегію» op. 46. як парний цикл. Ці два твори були написані й опубліковані окремо (в 1931 і 1932 роках), проте, вони викликають паралелі з парами у циклі «Жалі і розради» («Lamentations et consolations») op. 17: контрастні п'єси в одноіменних мажорі і мінорі. В цьому випадку – це *cis-moll* – *C-dur* та риси інтонаційної спільності. «Балада» для фортепіано *cis-moll* op. 42 постала в роки еміграції, а отже наявність у ній ознак ностальгії у ній сприймається цілком зумовленою. Композиція присвячена німецько-американській піаністці Сарі Челесті Чоп-Гронеvіль (Sara Celeste Chop-

Groenevelt). Музична мова твору містить численні алюзії і псевдоцитати, які відсилають слухача до зворотів з пізнаваних творів С. Рахманінова, О. Скрябіна, М. Мусоргського. Проте, вони органічно вписані в контекст власного, яскраво окресленого індивідуального стилю.

Своєрідною є форма твору. Характеризуючи композицію, дослідниця його фортепіанного доробку Ганна Резнік вказує: «Балада примикає до творів великої форми. У творі вільно поєднуються ознаки різних класичних форм (сонатна, варіаційність, рондоподібність, тричастинність), так само як, зокрема, в однойменних творах Шопена» [176].

У ній автором графічно вказані межі експозиційно-розвиткового й репризного розділів та підсумовуюча кода. Структура і тональний план дозволяють відзначити риси вільнотракованої рондо-сонати з варіантним рефреном і підсумовуючою кодою. Основу твору складають дві теми. Перша (*Allegro moderato*, *cis-moll*, 3/4, безпосередньо з її експонування починається твір) поєднує риси віршованої декламаційності та епіки (Б7). Це зумовлюють низька (баритонова) теситура, речитативність репетиційних повторів на *portamento*, варіантна повторність двотактових ритмічних формул, альтерація (точніше, розщеплення) VI ступеня в низхідному напрямку в поєднанні з мелодичним видом у фігураціях супроводу. Піднесена емоційність досягається активним тріольно-вісімковим рухом акомпанементу в матовій динамічній палітрі (*mf-f*) і акцентуванням слабих (третіх) вісімок в тріольних формулах другої і третьої долей.

Наступна побудова у динамізованій тричастинній формі (*A-dur*, *p*, 9/8) містить алюзію на ліричну мелодику рахманінівського типу з широким секвенційно-варіантним розгортанням (Б8). Після бурхливого кульмінаційного сплеску, вона повертає до викладу головної партії в основній тональності. Проте, її виклад видозмінено: він більш емоційно піднесений і після трьох варіантних крещендуючих проведень у все більш насиченій фактурі раптово вигасає у репетиційних зворотах на *pp*.

Після невеликої зв'язки починається розробковий розділ (*un poco animato*). Матеріал головної партії проводиться у ньому в низці далеких тональностей як модулююча секвенція. Далі (*Tempo I*) слідує драматичний бурхливий епізод на новій темі токатного характеру, яка викладається у вигляді фугато. Варіантне проведення головної партії (у *F-dur, pp-p*) повертає мрійливу оповідність і творить для нього своєрідне обрамлення, поступово вигасаючи у високих регістрах. Структурно відокремлена наступна побудова імпресіоністичного плану апелює до ліричних сторінок скрябінських мініатюр своєю фактурою взаємодоповнення з розосередженими прихованими мелодичними голосами. Ефектна віртуозна кода повертає основну тональність. Вона ділиться на дві побудови, контрастні за фактурою і типом ритмічної організації. Перший містить алюзії до двох заключних п'єс з циклу «Картинки з виставки» дзвоновими звуконаслідуваннями та висхідними хроматичними октавними пасажами. Другий (*stretto*) нагадує фактурні прийоми програмних лістівських етюдів. В його кульмінації завуальовано інтонації головної партії як прихований поліфонічний голос. П'ять заключних тактів своїми динамічно-регістровими контрастами знову повертають до алюзій фортепіанної творчості М. Мусоргського.

Послідовну зацікавленість баладою у її різних жанрових видозмінах виявляв **Борис Лятошинський**. В його доробку є симфонічна балада «Гражина» за одноіменною історичною поемою А. Міцкевича, повільна частина Симфонії № 2, арія-балада Захара Беркута в опері «Золотий обруч», друга частина Тріо ор. 41 № 2 (яка має авторську ремарку «В характері балади»). У фортепіанній музиці баладність представлено творами «Соната-балада», ор. 18 (1925), «Балада» ор. 22 (1929).

Балада ор. 22 є твором в якому композитор апробував низку новаторських прийомів письма, виявив важливі для його зрілого авторського почерку питомі ознаки. Насамперед це стосується стильових орієнтирів. Стилїстика твору тяжіє постромантизму та експресіонізму, до їх

надлюдських, інфернальних проявів, розвиваючи в нових стильових умовах лінію від демонічно-мефістофельського начала до руйнування цілісності особистості через вивільнення підсвідомості, вторгнення агресивного потойбіччя, що веде лінію від Ф. Ліста, Р. Вагнера, О. Скрябіна, К. Сен-Санса до А. Онеггера, А. Берга, А. Шенберга. Про це свідчать гранично широка та напружена емоційна амплітуда, домінуюча дисонантність виразових засобів, руйнування кантиленного начала мелодики, вихід за межі тональної організації, застосування штучних ладових структур, відмова від терцієвої будови акордів, драматургічна семантика інтервалів-дисонансів (насамперед тритонів і септим).

У спостереженні над рисами формотворення «Балади», О. Марценківська приходить до висновку, що: «Переосмислюючи романтичні традиції художнього формотворення в жанрі інструментальної балади, Борис Миколайович Лятошинський створює Баладу ор. 22 в одночастинній сонатній поемній формі з ознаками вільної варіаційності» [138]. Однак, на нашу думку, вона ближча за формотворчими ознаками до базової – шопенівської баладної та лістівської поемної моделі, де синтезуються риси вільнотрактованого сонатного циклу та циклічності. Балада ор. 22 структурно членується на низку змістово і драматургічно пов'язаних між собою контрастних картин-епізодів, з інтенсивним розвитком, що виявляє драматизм і невідворотність трагічних колізій.

В основі тематичної роботи лежить не мотив чи тематичне утворення, а ланцюг інтервалів. Зокрема в архітектоніці цього твору спостерігаються риси сонатної форми і варіаційний спосіб розвитку тематичного матеріалу (подібно до Балади № 4 Ф. Шопена) та принцип монотематизму, який інтонаційно об'єднує тему вступу, головну та побічну партії. З точки зору інтонаційної природи висловлювання, композитор слідує стилістиці лістівських балад та легенд (експресивно-конфліктна образність, мовно-



декламаційна природа тематизму, наділена імпровізаційністю розвитку, що підкреслено нерегулярною перемінністю метрики: 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 6/8).

Епічне начало підкреслене також обрамленням основної форми подібним матеріалом вступу і коди (*lento misteroso*, *pp*, 5/8, 4/8), який має декламаційну природу, а унісонний виклад рівними тривалостями, які організовані всупереч основним метричним долям, сприяє створенню містично-таємничого образу (Б9). Розпочинається твір унісонним викладом ланцюжка лейтінтервалів в низькому регістрі: b – cis – d (зменшена септіма з малосекундовим розв'язанням у малу сексту), далі слідує повторення цього ж ходу на квінту вгору і завершує фразу ракохід звороту, від верхньої точки b до нижньої d, проте, з іншим серединним звуком: b – es – d. Звукоряд першого двотакту творить штучний лад з d як тональною опорою, в якому поєднано двічі гармонічний та фрігійський лади: d – es – f – gis – a – b – cis – d.

Тематизм твору – оповідного, лірико-епічного характеру (зокрема, у викладі побічної партії автор навіть послуговується ремаркою *Recitativo*) в подальшому трансформується до патетичного монологу. На трактування мовно-епічних лексем в доробку митця зокрема вказує і О. Козаренко: «Акцептована Лятошинським через Лисенка думна модель привела до формування національно-своєрідного епіко-драматичного мовленнєвого коду, що активно формував лексичні структури, щораз більше проступав на семантичному рівні, видозмінював драматургію та принципи формотворення» [99].

В побудові *Allegro impetuoso* нагнітається стан тривожного очікування, відбувається суміщення дисонансів і деформація інтонаційних зворотів. Дослідники звертають увагу на остинатність формул у супроводі та на квінтові інтонації в мелодиці. На думку Н. Пастеляк: «чиста квінта, як досконалий консонанс, символізує в творчості композитора символ стабільності, завершеності, тритон трактується як уособлення всезагального

поняття фатуму» [171]. Інтонаційну опору на ч. 5 та тритон в мелодичній лінії композитор підкреслює штрихом *non legato*.

В наступному розділі (*Meno mosso ma non troppo lento*) виявляються лиховісно-маршові інтонації, а до дисонантно-інтервального комплексу додається зменшена терція: її введення композитор підкреслює введенням на кульмінації унісону. Подальший розвиток (*accelerando poco a poco*) побудовано на протиставленні бурхливого вируючого акомпанементу і рівномірних вісімкових акордових комплексів різної структури (кварто-секундових і терцово-квартових). Він підводить до видозміненого викладу теми вступу паралельними акордами різної структури.

Чергова побудова (*Meno mosso, pp, 5/4*) послідовно витримана в декламаційних інтонаціях. Вона набуває характеру суб'єктивної піднесеної, сповненої гіркоти промови, яка (на кшталт «Хроматичної фантазії і фуґи») чергується з пасажами акомпанементу (Б10). З позицій баладності – це своєрідний емпатійний коментар оповідача щодо описуваних подій.

Розділ *Allegro* набуває характеру зловіщо-інфернального скерцо. Це емоційний вибух зловісної енергії і надлюдська напруга протистояння їй. В ньому лейтінтонація фігурує як остинато в басовому голосі. В кульмінації вводяться терцевий зворот і лейтінтервал зменшеної септими.

Кода (*Maestoso*) проводиться велично і потужно, підсумовуючи лейтмотивні інтонації, з акордовими дублюваннями мелодії і бурхливим розгортанням пасажів акомпанементу, обрамленням матеріалом вступу, чим зрівноважується форма (Б11). Таким чином, твориться експресіоністична атональна монотематична сонатно-поємна композиція з ознаками циклічності.

Зразок фортепіанної балади представлено і в творчому доробку представника української діаспори, американського композитора українського походження *Лео Орнстайна* (Лева Орнштейна / *Leo Ornstein*, 1893-2002). Майже невідомий в Україні, виходець з родини кантора в

Кременчуці, він дуже рано виявив небуденні музичні здібності. Видатний піаніст Йосиф Гофман, який гастролював у його рідному місті, рекомендував рідним надати змогу юнакові здобути фахову освіту. Це було навчання в класі В. Пухальського у Київському відділенні ІРМТ, в класах Анни Єсіпової (фортепіано) та О. Глазунова (композиція) в Петербурзькій консерваторії, Інституті музичного мистецтва (тепер – Джульєрдській школі музики), де навчався під керівництвом Берти Файєрінг Теппер (B. Fiering Tapper). Згодом сам викладав у Philadelphia Musical Academy [285]. Його твори були складовою не лише власного виконавського репертуару, але і його дружини – піаністки Полін Малле-Превос (Pauline Mallet-Prevost).

Особливість творчого доробку митця полягає в сміливому експериментаторстві та футуристичній стилістиці (застосування підкресленої дисонантності, перемінних метрів, атональності, кластерів тощо) у ранньому періоді, стриманому академізмі в зрілому та їх синтезі – в пізньому. Як піаніст – він також відрізнявся контраверсійним підходом у формуванні програм: початково надавав перевагу концертам з творів Й. С. Баха, Ф. Шопена і Р. Шумана. Власною, яскраво експериментальною творчістю займався принагідно, не виносячи на концертну естраду. Після європейських гастролей 1914 року формує програми, до яких включав опуси І. Альбеніса, Д. Скотта, транскрипцій Баха-Бузони (з Ф. Бузони був знайомий особисто) К. Дебюссі, М. Равеля, О. Скребіна, С. Франка, А. Шенберга, та Б. Бартока, багато з яких він виконав у США вперше. Композитор викликав у слухачів неабиякий фурор і з власними творами, радикальними за засобами, які незабаром стали вважатися рівними за художньою вартістю творам І. Стравінського та А. Шенберга. Дослідник американської музичної культури Керолл Оджа зазначав: «Він трансплантував зірковий магнетизм фортепіанної віртуозності дев'ятнадцятого сторіччя в модерновий контекст» [292]. Більшість композицій Л. Орнстайна засвідчують тяжіння митця до програмності, а також до стильового діалогу (алюзій, стилізацій,

неостилістик): арабески, багателі, бурлески, музичні моменти, експромти, інтермецо, поеми, прелюдії, програмні цикли («Акварелі», «Віньєтки», «Метафори», «Прелюдія та менует в старовинному стилі») та ін. Однак, це переосмислення традиції відбувається в руслі радикального оновлення музичних засобів. Композитор стверджував: «Чим міцнішими є пута минулого, тим непереможніше бажання з них вивільнитися» [292].

Зацікавлення інтригуючими сюжетними колізіями, а також оповідність, епічність проходять через програмність його фортепіанних творів доволі послідовно. Прикладами першого можуть послужити «Нічна сцена на паризькій вулиці» («A Paris Street Scene at Night», 1912), «Самогубство на аероплані» («Suicide in an Airplane», 1913), «Танець дикуна» («Wild Men's Dance (Dance sauvage)», 1913–1914), «Диявольська тарантела» («Tarantelle diabolique», SO 101), «Трагічна прелюдія» («Prelude tragique», SO 69), другу лінію експонують «На батьківщині» («In the Country», SO 63), «Спогад тривалої скорботи» («A Long Remembered Sorrow»), SO 102a, «Поема про 1917» («Poems of 1917», SO 61a), «Три казки» («3 Tales», SO 111a), «Чотири легенди» («Four Legends») та ін. Звертання композитора безпосередньо до жанру балади зустрічаємо тричі: «Балади» (S609) для альтового саксофона, кларнета чи скрипки, для кларнета (S350) та для фортепіано (SO 108).

Фортепіанна «Балада» постала у 1976 році, проте, видана була значно пізніше (1990). Ця композиція написана у пізній період творчості, тож у ній витримано баланс між романтичним жанровим архетипом, неостильовими пошуками і оновленням композиторського арсеналу. Це масштабна віртуозна фортепіанна композиція концертного плану, де за основу взято вільнотрактвану сонатну форму. Окрім неромантичних орієнтирів, низка стильових засобів вказує на імпресіонізм і сецесію. Це колористичні акордові комплекси, мелодичні смуги співзвуч, розосередження мелодичних ліній у розвиненій фігуративній фактурі, стрімкі кульмінаційні спалахи з різними вигасаннями, співставлення загостреної експресивності та інтимності.

Початкова тема, головна партія (Moderato, A-dur-fis-moll, 6/8, *mp*) має пісенно-оповідний характер, її фактурна організація пронизана приховано-поліфонічними мелодичними лініями, де крайні та середні голоси попарно ізометричні та тонально диференційовані. Власне, середня пара голосів і є визначальною в формуванні лірико-епічного образу та синтаксису музичного висловлювання, крайні голоси оповивають їх фігуративним тлом. Тема викладена у вигляді розгорненого розділу в динамізованій тричастинній формі (aba<sub>1</sub>). Вона розвивається в бік поступової драматизації та посилення експресії. В кульмінаційному середньому розділі (*ff*) мелодичні голоси дублюються акордовими та інтервальними смугами, а сильні доли підкреслюються висхідними форшлагами-октавами (Б12).

Друга тема, побічна партія (4/4, *espressivo non troppo*) набуває рис декламаційності завдяки різним видам синкоп та тріолям. Її провідна мелодична лінія переміщується у верхній голос, що надає викладу рис «пісні без слів». Проте, її викладу притаманні постійна змінність ладового забарвлення, зміщення тональних центрів, політональні поєднання різних шарів фактури. Експонування цієї теми теж динамічне, воно поступово драматизується і досягнувши кульмінації, стрімко спадає (Б13).

Невелика зв'язка (*calmato, p*) з виразною зміною фактури і мелодичного рисунку підводить до центрального розділу форми (*espressivo, 3/4*). Його виклад чітко диференціюється на акордово здубльовану патетично-декламаційну мелодію із секвенційно-варіантним розвитком і широкі тріольні фігурації колористичних гармонічних комплексів, які в процесі інтенсивного розвитку (*rosso a rosso animato, with warm*) перетворюються на секстольні шістнадцяткові пасажі. Дублювання мелодії октавно-терцовими комплексами заміщують кварто-секундові паралелізми.

В кульмінації (*ff, appassionato*) потужно проводиться тема побічної партії, відбувається повернення до октавно-терцових структур. Поступове вигасання веде до зв'язки таємничо-містичного характеру (*non troppo,*

misterioso, *p*) та головної партії (6/8) в її експозиційному викладі, але скорочено (ab).

Замість репризного проведення першого розділу теми вводиться кода твору, яка синтезує матеріал середнього розділу та інтонації побічної партії, трансформовані у величну епічну оповідь. Це підкреслюється пасажами-форшлагами, імпровізаційними оспівуваннями, короткими фразами, розділеними значимими смисловими цезурами з ферматами, ущільненням акордових вертикалей до кластерів, агогічно – філіруванням фраз та репетиціями tenuto (Б14).

«Балада» Лео Орнстайна є зразком переосмислення засад балади шопенівського типу: масштабної одночастинної концертної композиції з рисами вільнотрактованої сонатності з дзеркальною репризою. В ній наявні пісенно-оповідні, декламаційні інтонації, що пов'язують мелодику твору з епічними жанрами. Драматургія опирається на подієвість, картинність, широку емоційну амплітуду та палітру настроєвих відтінків. Композитор бере за основу доволі усталені фактурні типи і фігуративні формули, проте, збагачує твір комплексом нестилістичних засобів, політональними, поліладовими, модальними засобами, метричною перемінністю, акордиком нетерцової структури.

В інший спосіб підходить до вирішення формотворчих завдань львівський митець **Валерій Квасневський**. Зокрема, в його доробку є Балада контрастно-складеної форми, розділи якої об'єднано наскрізною інтонаційною спільністю, а провідна інтонація набуває численних образних трансформацій [Квасневський В. Балада]. Композитор за фахом - віолончеліст (клас віолончелі у професорки Харитини Колеси у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка), тому, природно, що його балади орієнтовані на провідну солюючу мелодику.

Так, у передмові до збірки «Квасневський В. Балада. Романтичні сторінки: Фортепіанні твори» зазначено: «Фортепіанна творчість Валерія

Квасневського багатогранна – від жанру балади до регтайму. Однак, його твори об'єднані витонченим ліризмом, дивовижними образами, меланхолійними звуками, мелодійними візерунками» [313].

«Балада» В. Квасневського є концертно-віртуозним твором без визначеної програмності. Композитор в ній слідує архетипним ознакам фольклорного жанру і традиціям європейського фортепіанного романтизму, насамперед Й. Брамса та Ф. Ліста. П'єса не має прямих сюжетних чи поетичних орієнтирів, однак, композитор, відштовхуючись від пісенно-строфічної форми втілив у цьому творі форму рондо-варіацій. До інших характерних ознак жанру слід віднести оповідний характер тематизму, театральність, подієвість драматургічного розвитку, монотематизм інтонаційних утворень, наявність контрастних розділів, велику палітру емоційних станів.

Як і в низці романтичних прототипів, митець формує тематизм на підставі інтонаційного звороту, експонованого у вступі (*Andante pensieroso*, *mp*, 6/8, d-moll). Вже в межах восьмитактового розділу він набуває низки варіантних переосмислень.

Основний розділ твору має форму, в якій синтезувалися класичне п'ятичастинне рондо і варіації. Тональний план доповнює цей синтез репрізною тричастинністю. Цілість, згідно закономірностей епічних жанрів, обрамлена спільним тематичним матеріалом:

**Вступ А – В – А<sub>1</sub> – С – А<sub>2</sub> – кода (на матеріалі вступу)**  
**aba**  
**d-moll c-moll d-moll g-moll**

Варіантні рефрени відрізняються варіантним способом розвитку матеріалу, в кожному з них відбувається повернення в початкову темпову

площину (A – *Con moto*, A<sub>1</sub> – *Tempo primo, pensieroso*, A<sub>2</sub> – *Tempo primo*), а розділи A і A<sub>2</sub> мають спільну основну тональність (d-moll).

Епізоди посилюють прийняття структури класичного рондо: перший епізод (B) опирається на рівномірну вісімкову пульсацію *staccato* і складає до рефрену похідний контраст, другий (C, *Meno mosso, c-moll*), – у тричастинній формі з віртуозним розділом в центрі, близьким до концертної каденції. Він в більшій мірі контрастує до рефрену жанрово і фактурно, проте, зберігає інтонаційну подібність. Особливістю тонального плану є зміщення у коді з основної тональності d-moll у g-moll. Однак з позицій цілісності циклу – це перехід у одноіменну тональність до наступної п'єси.

В «Баладі» В. Квасневського дотримано цілий комплекс властивих жанрові ознак, серед яких найважливіше місце займають прагнення відтворити риси романтичної одночастинної п'єси середньої форми: синтезування форм, наявність обрамлення спільним оповідним матеріалом (коментар оповідача) і закріпленням основної тональності, монотематизм, імпровізаційність, віртуозність, яскрава образність і концертність.

### 3.2.3. Синтезовані жанрові моделі баладного типу

Поряд з найрізноманітнішими модифікаціями баладного жанру, зумовленого характером програмності, образності, стилістики чи жанрового прототипу зустрічаються синтезовані жанри, де баладність постає однією зі складових. Вибір способу поєднання та взаємодії ознак різних жанрів дає можливість прослідкувати багатство авторських рішень.

В українській музиці першої половини ХХ століття підґрунтям формування фортепіанно-оркестрової балади стали академічні жанри з опорою на фольклорний тематизм (насамперед інструментальна балада-варіація) та програмний концерт поемного типу. Прикладами пошуків в цьому ж напрямку є концерт Станіслава Людкевича (як оркестровка варіацій



фольклорної балади), концерт Левка Ревуцького, одночастинний твір Миколи Сільванського.

Одним з показових прикладів синтезованого жанру, в якому послідовно проведено принципи поемності може послужити «*Соната-балада*» ор. 18 Б. Лятошинського (1925). Цей твір представляє ранню творчість митця і має посвяту Миколі М'яковському. Поемність притаманна композиторові для цього етапу творчого пошуку: незадовго перед цим було створено яскраво драматичну і сповнену образних контрастів одночастинну Першу сонату, в якій втілено поемні засади. Окрім цього, творові притаманні подієвість, сюжетність, експресія і широка емоційна амплітуда, на що вказує велика кількість авторських ремарок до індивідуалізованих замкнених побудов, орієнтованих не стільки на темпову, скільки на образну драматургію твору (*Concertanto e sostenuto, Pesante, Tempestoso, Lugubre*). Дослідники творчості Б. Лятошинського справедливо вказують також на алюзії до інтонаційних зворотів, жанрових асоціацій та семантичних прийомів романтичної доби (Ф. Шопена і Р. Шумана, Ф. Ліста, О. Скребіна), а характер образності і драматургії (експресивний драматизм головної партії та чуттєвої знемоги побічної, їх конфліктного зіткнення і розвитку до інфернальної кульмінації, через крах, знесилення, жалобу оплакування та політ-екстаз у висновку) дають підстави сприймати цю композицію в руслі сецесійної мистецької стилістики.

В «Сонаті-баладі» наявна тенденція знаходить свій подальший розвиток, що великою мірою зумовлено орієнтиром на окреслені автором жанрові ознаки. На тяжіння до полістилістики та стильового діалогу на загальнономистецькому та індивідуальному рівнях вказує і Олександр Козаренко, прослідковуючи лінію: «від активного діалогу із скрябінівською стильовою моделлю, по-бергівськи олюдненим експресіонізмом, імпресіоністичним звукописом...» [99].

«Соната-балада» розвиває тенденції, намічені Першою сонатою, однак, творче завдання вирішується композитором на більш складному рівні втілення художньої концепції.

Вступний розділ твору базується на остинатних ритмоінтонаційних формулах в октавному подвоєнні на тлі витриманих педальних звуків. Згідно поемних засад, композитор експонує на початку твору вихідне інтонаційне зерно-тезу, а обидві теми сонатного *allegro* формує на його підставі.

Образні сфери основних тем жорстко співставляються вже на рівні початкових проведень, що одразу формує гранично напружену експресивну лінію їх взаємодії. Це принципово відрізняє творче рішення від архетипічних ознак баладної драматургії. Натомість показовою є послідовно витримана метрична перемінність 5/8 та 4/8, яка створює підстави для епіко-драматичної імпровізаційності висловлювання. Тут можна спостерігати характерні для ранньої фортепіанної творчості Б. Лятошинського лейтгармонічні структури (зокрема великий мажорний септакорд b-d-f-a) та співзвуччя кварто-тритонові будови. На рівні всього твору широко застосовуються кварто-квінтові, квінтово-секундові та терцієво-секундові комплекси як у вертикальному, так і у горизонтальному шарах фактури. Дослідник творчості композитора В. Самохвалов відзначав, що «в багатьох творах Лятошинського зустрічаються різні квартові гармонії – квартакорди» [180]. Поряд з наведеним ним прикладом першої частини Четвертої симфонії, можемо констатувати звертання до таких структур і в ранньому фортепіанному циклі «Відображення».

Вступ декларує групу інтервальних лейткомплексів, на підставі якого вибудовуються і мелодично-інтонаційне, і гармонічне начала у творі. Композитор пропонує малосекундове зчеплення двох тритонів в низхідному напрямку ( $b^1 - e^1 - es^1 - a$ ). Гранична дисгармонія, виражена через тритоновість, зумовлює конфліктне начало, якому протиставляється сила протидії. Композитор у творі послідовно застосовує ланцюги тритонів,

з'єднуючи їх секундами у ключових моментах драматургії. Зокрема, таким є зчеплення пари тритонів у вступі. Тритони акцентуються при зміні станів та образів і трансформуються в чисту квінту у коді – як позитивний підсумок конфлікту. Його доповнюють інші дисонуючі (натуральні та альтеровані) інтервали: велика септима, зменшена октава, мала нона, збільшена октава.

Тритону (комплексу тритонів) протиставляється низхідний рух на велику терцію, як образ протидії. Гармонічність терції постійно корелює з несприятливим, ворожим гостродисонантним середовищем. Композитор також застосовує щодо неї принцип малосекундового зчеплення:  $dis_1 - h - cis_1 - a_1$ . Протягом розгортання колізії терція постає у модифікаціях: у вигляді малої сексти, збільшеної квінти. В коді, у синтезі з осягненою чистою квінтою велика терція творить мажорну тоніку – як уособлення переможного результату боротьби.

Подібний принцип притаманний авторському почерку митця і широко застосовується в його симфонічних творах. Характеризуючи початкову тему однієї з симфоній М. Копиця зауважує що, «її основні якості визначають характер і спрямування розвитку драматургії всієї симфонії, закладають її інтонаційний фундамент, концентрують план всього тематичного процесу» [109].

У розділі вступу експонуються і протиставляються два базових лейткомплекси: тритоновий і терцевий. Тут дисгармонійне начало представлено домінуючим і більш активним, терцевий комплекс фігурує приховано у підголосках у високому регістрі.

У головній партії (*Elevato*) терцові інтонації розвиваються в гострому протистоянні до драматичного нагнітання: їх зчеплення демонструють зростання напруги протидії і злам через варіантно-секвенційний висхідний розвиток і стрімке падіння-переміщення у протистоянні з тритоновими інтервальними ланцюгами і на тлі *martellato* басів. Цей прийом, широко застосовуваний П. Чайковським, Г. Малером, О. Скрябіним, в умовах

хроматичної тональності та штучних ладів набуває особливої експресивної загостреності. Подальший розвиток, де фігурують низхідні великі септіми, а містично-трепетний ланцюг великих терцій формує збільшений тризвук створює ірреальний фантастичний образ. В коді в нього шляхом владного вторгнення на *ff* вводиться тритоновий комплекс. Подібне трактування тем з ліричним змістом притаманне і симфонічному мисленню митця, що, зокрема, відзначає В. Самохвалов: «Ліричні теми при експонуванні майже завжди перевтілюються у Лятошинського в лірико-драматичні. Закінчення побічних партій проходять в гострих напружених звучаннях» [181].

Побічна партія є найбільш послідовно втіленим проявом оповідного, декламаційного начала, трактованого в лірико-епічному ключі. Композитор підкреслює це введенням метричної перемінності (4/4, 5/4, 6/4) та авторською ремаркою *Velutato. Meno mosso. Recitativo*. В процесі розвитку воно трансформується до ораторськи-патетичного піднесення, де протиставляються висхідна квінта і ламентозні інтонації (низхідні секунди). Тритонові зчеплення присутні в басовому голосі, і, очевидно, слугують психологічним підтекстом.

Розробка є центром напруженого конфлікту. Протидіючі начала в ній вступають в максимально напружене протистояння, що змальовано виразовими засобами дуже масштабно і картинно: широкий звуковий діапазон, взаємодія потужних ліній здубльованих октавами, арпеджіато, оркестральне трактування фортепіано.

В репризі головна і побічна партії набувають спільних ритмічних характеристик (тріольна пульсація), а лейтінтервали наділяються розв'язкою (низхідним ходом на секунду), відповідно – тритон у чисту квінту, велика терція – у чисту кварту. Таким чином на інтонаційному рівні напруженість протистояння вирівнюється і приходить у рівновагу.

Кода (*Maestoso*) підсумовує весь інтонаційний матеріал тематизму сонати в патетичному, навіть пафосному ключі. Тут вперше панівній гостро

дисонантній сфері протиставлятимуться мажорні акорди терцової структури, де об'єднуються розв'язаний тритон (квінта) і велика терція.

Ідея сонатності в цьому творі синтезується із засадами вільних романтичних варіацій та поемністю. Такий підхід з одного боку виявляє більш безпосередні зв'язки з структурним прототипом – пісенною природою баладного жанру, з іншого – створює великий потенціал розкриття і осмислення сюжетно-образної фабули твору. До комплексу виразового потенціалу баладності варто віднести концертну віртуозність організації музичної тканини, динамічність розгортання, граничну емоційну амплітуду, охоплення великого звукового діапазону, просторовість фактури. Звертає на себе увагу також застосування лінеарності, контрапунктичності фактурних ліній та пластів, ускладнення ладогармонічних засобів аж до виходу за тональні межі.

У 1951 р. в доробку *Ігоря Шамо*, учня композиторського класу Б. Лятошинського, постав самобутній приклад досліджуваного жанру – *«Концерт-балада»* для фортепіано з симфонічним оркестром. До його створення логічно вела зацікавленість митця фольклорним матеріалом, попередня робота над фортепіанним циклом *«Українська сюїта»* (1948). Твір був рефлексією на події Другої світової війни, оскільки митець вступив до консерваторії, будучи бойовим офіцером.

Прем'єра твору відбулась на дипломному концерті випускників композиторського факультету Київської консерваторії у 1951 році. Партію фортепіано виконував автор. Далі відбулось успішне виконання у Москві, на яке відомий музикознавець І. Нестьєв відгукнувся у рецензії, відзначаючи інтонаційну основу концерту: *«У концерті-баладі полонить широкий розлив української пісенності в різних її різновидах – від мужніх, героїчних наспівів і скорботних кобзарських награвань до прозорих і світлих хороводів-веснянок»* [165].

«Концерт-балада» І. Шамо – це одночастинна композиція, в якій тематичним матеріалом для концерту послужили фольклорні цитати, що зумовило й жанровий контраст композиції. Особливістю цього одночастинного твору є поемна структура циклу, в якому наявні чотири розділи, відповідні симфонічній будові: напружено-конфліктне драматичне Allegro з конфліктним тематизмом, фольклорно-скерцозний та повільний епічно-речитативний експресивний розділ, величний фінал-апофеоз підсумовуючого плану, у якому поєднано всі драматургічні лінії. За основу синтезованої концертної моделі автор обрав симфонізований тип, де фортепіано мислиться як вагомий за сольними функціями оркестровий голос. Сама партія фортепіано також близька до рахманінівських традицій. Отже, твір І. Шамо демонструє ознаки балади, як синтезу фольклорних жанрів, поемність у будові форми, образну трансформацію провідних тем, жанрово-образний контраст, об'єднаний наскрізністю розвитку.

Представник класів композиції А. Штогаренка та Б. Лятошинського, піаніст, дослідник, педагог кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії **Михайло Степаненко** (1942-2019) має в доробку меморіальну композицію, позначену стильовим діалогізмом: «Сонату-баладу пам'яті Ференца Ліста» (1970). Звертання до цього жанру закономірне. Оскільки музикант досліджує і готує до концертного виконання давні пласти українського музичного мистецтва і є практикуючим виконавцем (солістом і ансамблістом), у своїй творчості звертається до неромантичних засобів (яскравими прикладами яких є «Елегія пам'яті Солов'яненка» та «Романтична симфонія»). У ювілейний лістівський рік (2011) в одному з інтерв'ю митець зазначив: «Він був композитором, який проклав нові шляхи до пізнання музики. Вся сучасна музика завдячує Лісту, тому що він у багатьох своїх творах почав відходити від класичної музики та поняття гармонії. Дякуючи фортепіано, він дав новий світ гармонії. Фантастична техніка гри Ліста і сьогодні для багатьох залишається недосяжною» [210].

Як вже згадувалось вище, у доробку угорського митця є дві фортепіанні балади і балади-транскрипції, а також низка творів баладного типу. Їм властиві свобода форми, яскрава програмність і картинність змісту, поєднання сонатності з циклічністю, оркестральність трактування фортепіано, віртуозність та імпровізаційність викладу.

Незважаючи на те, що соната-балада була завершена у 1970 році, на сцену вона була винесена лише трьома десятиліттями пізніше – на КиївМузикФесті 2000. Її відрізняє багатство виразово-технічних засобів і яскрава образність. У матеріалі балади чимало знакових паралелей-стилізацій індивідуального композиторського стилю славетного угорського віртуоза, трактованих крізь призму сучасного композиторського словника: інтонаційних зворотів, фактурних типів, засобів розвитку, драматургії та архітектоніки музичної форми.

Перша тема експозиції (ГП, *Agitato*, *cis-moll*, 3/4) вводиться одразу експресивно–патетичним звертанням-окликом. Емоційність мовних інтонацій підкреслено тріолями, пунктирами, акцентуацією, членуванням, цезурами на короткі фрази. Мелодика має широкий діапазон, фактура насичена нетерцовими акордовими вертикалями,

Розвиток одразу розгортає пред слухачем бурхливу драматичну колізію, змальовану пульсуючими тріольними октавами, стрімкими каскадами висхідних секвентно-варіаційних питальних інтонацій та епічних октавно здубльованих фраз в низькому регістрі. У фактурних типах явними є алюзії до лістівських «Етюдів трансцендентної майстерності» («Мазепа», «Дике полювання»).

Повернення до початкових оповідних інтонацій видозмінене, їх виклад набуває більшої зосередженості і споглядальності, а монологічність змінюється двоголоссям-діалогом, підводячи до другої теми (ПП, *Andante*, *pp*). Фактура стає більш прозорою, проте важливу роль тут відіграють просторові ефекти: октави в низькому регістрі на сильних долях

зрівноважують октавно викладену розповідь у високому регістрі, створюючи таємничий, містичний образ.

Черговий епізод (Presto, 4/4) інтонаційно споріднений з інтонацією запитання з першого розділу. Зміна метричної організації, чітке репетиційне акцентування долей надає образності рис урбаністської механістичності, перекликаючись з «Сарказмом» № 3 С. Прокоф'єва. Досягнувши невблаганним таранним рухом верхньої межі діапазону, композитор знову вводить початкову декламаційну інтонацію (Tempo I) та матеріал розділу Andante, який набуває теплої, людяної, мовно-пісенної трансформації. Натомість дзвоновість нівелюється, залишаючись приглушеним рокотом педального звуку на метричній пульсації.

В ідилію втручається загострений драматизм мефістофельського плану (Presto, 4/4), виходячи за межі тонального мислення, спотворюючи м'яку мовну інтонацію і повертаючись до напористої і саркастичної запитальності з бурхливими акордовими репетиціями нетерцової структури. Зрештою, фактура розшаровується на вісімкові тріольні пульсуючі репетиції в високому регістрі, поділені паузами на короткі поспівки, і октавні стрибки в низькому, створюючи образ тривожного набатного передзвону.

Кода підсумовуючого характеру побудована на владній, холодній, жорсткій за інтонуванням інтонації запитання-вимоги, маркованій метричними долями. Супровід відтворює загрозливий наступальний тупіт (секундові коливання дисонантних співзвуч). Згодом повертається матеріал і фактурний виклад першого розділу Presto і вступне патетично-монологічне звертання, обрамляючи цілість, де акорди перетворюються на кластери, остаточно вивільняючись від ролі тональних орієнтирів. Загалом утворюється синтез сонатної форми зі вступом і кодою на спільному матеріалі, трип'ятичастинної форми і подвійних варіацій, до якої неодноразово зверталися в своїх оркестрових композиціях Г. Малер і Р. Штраус:



|                 |                |                       |               |                      |               |   |
|-----------------|----------------|-----------------------|---------------|----------------------|---------------|---|
| вст. ГП зв'язка | III            | Розробка на матеріалі | ГП            | III                  | ГП            | кода  |
| <b>Agitato</b>  | <b>Andante</b> |                       | <b>Presto</b> | <b>Andante</b>       | <b>Presto</b> |   |
| <b>A</b>        | –              | <b>B</b>              | –             | <b>A<sub>1</sub></b> | –             | <b>B<sub>1</sub></b> – <b>A<sub>2</sub></b> |

В «Сонаті-баладі пам'яті Ференца Ліста» композитор вибудував цілу низку стильових алюзій до індивідуальних рис видатного митця-романтика: концертна віртуозність, імпровізаційність, образна трансформація тем, що виростають зі спільної інтонації, втілення яскравого мефістофельського начала, синтез вільнотрактованої сонатності та циклічності. Водночас, автор розкрив у творі подальший шлях вивільнення від тонально-гармонічних зв'язків, розпочатий Ф. Лістом, застосовуючи лінеарність викладу, політональність, атональність, кластерну техніку, акордику кварто-секундової структури тощо. До баладних ознак слід віднести картинність, звуконаслідування, контрастність образів, чергування епізодів оповіді, діалогу і дії, лиховісний висновок драматургічного розвитку.

В композиторському доробку *Ігоря Тилика*, викладача кафедри академічного хорового мистецтва ФММ КНУКіМ, кандидата мистецтвознавства, відомого київського композитора, хормейстера капели «Дніпро» Національного університету ім. Т. Шевченка, провідним жанром є хоровий. Проте, низка фортепіанних композицій, першовиконавцем яких став сам автор, вказує на тяжіння митця до масштабних концертних форм. Серед них: *Балада-фантазія «З глибини віків»* (1991 р.), Рапсодія (1999 р.), Фортепіанний диптих «Зоряна ніч», Концертний марш (2016 р.).

Незважаючи на те, що твір було написано на кілька десятиліть раніше, «Балада-фантазія» публічно вперше виконана лише у 2014 році. Це була подвійна прем'єра. Вперше – у рамках «Днів науки КНУКіМ – 2014» на Факультеті музичного мистецтва, в ході науково-практичної конференції викладачів, аспірантів, магістрантів і студентів «Музика в діалозі із

сучасністю: педагогічні, мистецькі і комунікаційні аспекти музичної культури України ХХІ століття», приуроченої до 200-річчя Т.Г. Шевченка (4 квітня). Вдруге – наприкінці місяця на авторському концерті композитора у Київському міському Будинку вчених на засіданні Українського Реріхівського товариства на тему: «Шевченко як предтеча нового морально-етичного вчення». На ньому Ігор Тилик презентував нову монографію В. Козиря «Реріх і Шевченко» та баладу-фантазію для фортепіано «З глибини віків». Звертаючись до присутніх перед прем'єрним виконанням композитор зазначив: «Як картини М. Реріха відображають духовний злет художника, здатного фарбами на полотні порушувати глибокі філософські проблеми, які хвилювали і будуть хвилювати людство, допоки існує життя на Землі, так і творчість Великого Кобзаря – є вічна істина і вічні цінності. Дивлячись на роботи художника і зачитуючись творами Т. Шевченка, відчуваєш печать вічності і мудрого спокою, велич і значимість» [82]. Ці слова вказують на очевидну спорідненість для автора філософсько-світоглядних позицій та образності балади-фантазії з промовистою програмною назвою «Із глибини віків».

Цікавою є спроба співвіднести світоглядні системи і відбір формотворчих та виразових засобів у творчому доробку І. Тилика та М. К. Чюрльоніса, як адептів синтезованого комплексу теософічних позицій, яку здійснила Оксана Узікова: «Характеризуючи філософсько-містичні аспекти світобачення і світогляду М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика, необхідно зазначити, що їх увагу привертала східна філософія, зокрема індійська. Композитори вивчали філософські праці різних видатних філософів, що знайшло відображення у їх музичних образах. Ідеї космізму, еволюційного розвитку Всесвіту, цілісності Світобудови та значення у цих процесах духовності людини знаходять втілення у філософських та наукових концепціях В. І. Вернадського, М. О. Бердяєва, О. Л. Чижевського, П. О. Флоренського, О. І та М. К. Реріхів, О. М. Скрябіна, П. Т. де Шардена,

М. К. Чюрльоніса, І. В. Тилика та ін. Відтак, ми спостерігаємо, як спрацьовує принцип феноменологічної подібності у філософських ідеях, характерних для різних епох. Вони неначе перегукуються у творчості різних митців світу незалежно від часу і простору» [207].

Вступом до Балади-фантазії «З глибини віків» Ігоря Тилика служить розгорнутий розділ який виростає з остинатної дзвонової формули. Вона розгортається у двох площинах: як варіантно-повторна фігурація у лівій руці і опорний комплекс для піднесено-епічної мелодії в правій. Епічність і архаїка підкреслені поступенністю і діатонікою мелодії (a-moll дорійський), неспішністю розгортання, поступовим нарощуванням масштабів мелодичних побудов. В процесі розвитку дзвонові звуконаслідування стають більш масивними, акордовими, спускаються в нижчу теситуру, мелодичний виклад набуває діалогічно-дуетного викладу.

Нова тема (as-moll, 4/4) має виразно пісенні риси, її інтонація проростає з дзвонового остинато, проте, вже в якості провідного мелодичного голосу. Наступний розділ твору побудовано на поступовій драматизації і конфліктності. Дзвонівість набуває пророчих величних або набатно-тривожних образів, трансформується в акордові комплекси або хроматизовані низхідні пасажі. Фактура збагачується просторовими ефектами та звуконаслідуваннями. Експресивність і епічність оповіді досягається введенням пунктирів, репетицій, акордовим ущільненням пасажних формул, їх канонічними перекличками в крайніх ділянках діапазону інструменту, співставленням далеких тональних площин.

В процесі розвитку з набатних інтонацій поступово викристалізовується пісенно-оповідна тема крупними тривалостями (бурхлива дзвонівість трансформується у приглушені матові пасажі з пульсацією-ударами в низькому регістрі). Її оповідність має строге періодичне остинатне ритмічне членування, тому викликає асоціації з віршованим епічним текстом, а по мірі гальмування напруги до цього

додається гармонійна містична хоральність. Мініатюрна просвітлена кода базується на матеріалі вступу, тому слугує традиційним обрамленням, притаманним епічним жанрам.

В Баладі-фантазії «З глибини віків» синтетичним жанровим визначенням композитор підкреслив розімкненість та імпровізаційність форми твору, властиву фольклорним епічним жанрам. Твір не має конкретної програми, проте, спирається на авторські світоглядні установки, а програмний підзаголовок апелює до епіко-історичних різновидів жанру балади у високій поезії. Особливістю формотворення є проростання всього тематичного матеріалу з єдиного інтонаційного зерна – дзвонового мотиву, який протягом твору постає в можливих трансформаціях і функціях.

### **Висновки до розділу 3**

Романтичний жанр інструментальної балади, започаткований Ф. Шопеном та Ф. Лістом, знайшов різнопланові рецепції в українській фортепіанній творчості. Наведений хронологічний огляд засвідчує стабільну увагу українських композиторів до жанру фортепіанної балади від середини ХІХ століття до наших днів. Представництво цього жанру відрізняється багатством різновидів. Найчисленніше представлено в українському композиторському доробку баладу – концертну п'єсу середньої форми для фортепіано-соло. Поряд з цим поширеними є балади-мініатюри, балади з історико-патріотичною програмністю, балади пісенного типу, що відповідним чином проектується на драматургію і архітектуру формотворення.

Їй притаманні неоромантичні риси, оповідний характер висловлювання, лірико-епічний чи епіко-драматичний образний стрій, картинно-живописні засоби змалювання сюжету, яскраві емоційні контрасти, імпровізаційність і варіативність у розвитку тематизму, принцип монотематизму. Структурно балада трактується як п'єса у тричастинній,

рапсодичній (контрастно-складеній) чи варіаційній формах, балада у вільно трактованій сонатно-циклічній формі на підставі інтонаційної єдності тематизму з численними образними трансформаціями.

Від другої половини ХХ століття поряд з базовим різновидом балади, дедалі частіше зустрічаються синтетичні жанрові моделі баладного типу. Серед різновидів жанру присутні цикл балад, балада-мініатюра як складова салонного чи дидактичного циклу, балада–концертна п'єса, соната-балада, концерт-балада, балада-токата, джаз- та рок-балада.

У їх переліку представлено твори різних жанрових ознак і форм: Констянтин Ейгес (балада-мініатюра у складі програмного циклу), Всеволод Сіренко (цикл балад-мініатюр), Сергій Борткевич (синтезована сонатна, варіаційність, рондоподібність, тричастинність), Борис Лятошинський (поемна сонатність і варіаційність), Ігор Белза (соната-балада), Ігор Шамо (концерт-балада), Ігор Бриль (рок-балада для фортепіано) та ін.

Традиції, на які опираються композитори, великою мірою зумовлені музичною атмосферою і оточенням в роки становлення власного стилю. Проте, у С. Борткевича і Б. Лятошинського ці джерела ідентичні: творчість Ф. Шопена і Ф. Ліста. Поряд з цим, привнесені і взяті за взірці для наслідування виразові засоби (алюзії, стилізації), зумовлені відмінними умовами формування творчого задуму відрізняються: для С. Борткевича – це чинники ностальгії у вимушеній еміграції, звідси – звертання до ідіом виразовості С. Рахманінова, М. Мусоргського, О. Скрибіна. У Б. Лятошинського – це доробок М. Метнера, від якого в подальшому було запозичено синтетичну модель сонати-балади. З точки зору форми у С. Борткевича – це рондо-соната з рисами варіаційності, в Б. Лятошинського сонатна форма поемного типу з рисами циклічності. Риси епічності і лірики, градації і засоби досягнення експресії, свобода і масштаб розширення меж мажоро-мінору у кожного з авторів також відмінні з огляду на тяжіння до

романтично-сецесійного (С. Борткевич), модерністично-експресіоністичного (Б. Лятошинський) стилю висловлювання.

## ВИСНОВКИ

Жанр балади у фольклорі низки народів Європи наділений специфічними рисами тематики, образності, поетики, символіки, структури. У процесі розгортання еволюційних процесів вивчення і поширення жанру фольклорної балади в добу романтизму її питомі ознаки екстраполювалися на літературну поетичну творчість. Наступними стали її втілення у жанрах академічної музики: камерно-вокальні, хорові академічні композиції, музично-сценічні твори, де в основі лежало художнє поетичне слово, стилізоване у фольклорному стилі.

Балади у фортепіанній творчості представлено достатньо численно і багатогранно як в доробку європейських митців, так і композиторів України. Виникнення жанру є результатом міжвидової еволюції і трансформації, поетапного еволюційного процесу який відбувався шляхом:

**фольклорна балада**



**група жанрів середньовічної придворної музики**



**жанри європейської поезії**

**XIX століття**



**академічна камерно-вокальна музика**



**академічна інструментальна музика (сольна, ансамблева, оркестрова)**

З цієї структури видно, що стабільним джерелом для вихідної моделі може бути фольклорний різновид балади, який залишається актуальним на будь-якому етапі еволюціонування. З огляду на багатоскладовість цих процесів та їх взаємодій необхідним завданням стало дослідження підґрунтя виникнення жанру, проєкцій на літературні міжвидові співвідношення, поетику, стильовий діалогізм, інтертекстуальність, семіотику, типи програмності, засоби формотворення в процесі виходу у позавербальну систему засобів виразовості.

До аспектів, залучених до процесу дослідження належать взаємозумовленість літературного першоджерела і музичного тексту, екстраполяція драматургії та архітектоніки пісенного чи поетичного джерел на музичну форму, баладний жанр як об'єкт фольклористики, літературознавства, семіотики, герменевтики, психології творчості, музичної форми, жанрової теорії тощо.

Сфера дослідженості жанру балади у фортепіанному мистецтві докладно розроблена щодо творчого спадку Ф. Шопена (єдиного митця, щодо якого названий жанр виокремлювався в спеціальну проблему), Й. Брамса, частково – Ф. Ліста, С. Слонімського, С. Борткевича, Б. Лятошинського. Доробок абсолютної більшості митців, чії твори були взяті за підставу дослідження ще не підлягав спеціальному, комплексному, докладному аналізу сфери баладних жанрів, що засвідчує актуальність обраної проблематики.

На підставі реалізованого дослідження низки творів баладного жанру вдалося відслідкувати шляхи еволюціонування жанру фольклорної і літературної балади в історичній проєкції, зроблено спробу класифікації типологічних ознак балад різної історичної і національної генези.

Відтворення архетипових ознак обумовлюють особливості характеристики балади, зумовлені структурою літературного тексту,



драматургії та архітектоніки, які екстраполюються на принципи побудови музичної форми і комплекс виразових засобів. Базовими фольклорними жанрами, які найчастіше слугували підставою для фортепіанної творчості стали: середньовічна одноголосна танцювальна пісня (balada) у романських народів, північно-французька середньовічна балада; французька придворна поліфонічна куплетна пісня з рефреном; іспанські Ballade і Romanze, німецький бенкельзанг, як міська вулична пісня з ілюстраціями; англо-шотландська сюжетно-оповідна сольна або хорова куплетна пісня з численними різновидами (popular ballad, ancient ballad, ballad of tradition, traditional ballad, street ballad, stall ballad, broadside, broadsheet) з інструментальним супроводом; північна (нордична, скандинавська: фарерська, норвезька, данська, ісландська, шведська); центрально- і східнослов'янська балади. Кожен з названих різновидів наділений унікальними особливостями тематики, структури, способів формотворення, виконання. Будучи прототипом фортепіанного твору пізнаваний комплекс архетипових ознак проектується на вибір мистецького рішення.

Центральним жанром який зумовив подальшу академізацію фольклорних засад баладного жанру стала німецька «страшна балада», яка, в свою чергу сформувалась на підставі дослідження, перекладів, переспівів та публікації текстів скандинавських, британських та іспанських фольклорних різновидів.

Балада в європейській літературі сформувалась наприкінці XVIII-поч. XIX століть під впливом праць про фольклорні чи придворні різновиди балад та їх перекладів, які здійснювали Й. Г. Гердер, Й. В. Гете, Ф. Шлегель, А. Шлегель, Я. Грімм, Г. В. Ф. Гегель, Л. Уланд, К. Брентано, Г. Гайне. До культових збірок, твори з яких послужили і продовжують служити натхненням для поетів та композиторів, зокрема, належали «Поєми Оссіана» Джеймса Макферсона, «Пісні шотландського кордону» Вальтера Скотта, «Реліквії давньої англійської поезії» Томаса Персі, «Англійські та

шотландські популярні балади» Френсіса Джеймса Чайлда, «Голоси народів у піснях» Готфріда Гердера; для слов'янських народів вагомими були збірки «Букет народних переказів» Карела Яромира Ербена, «Балади та романси» Адама Міцкевича, драми Юліуша Словацького, та ін. Приклади літературних алюзій чи стилізацій кожного з названих різновидів балад знаходимо в поетичній творчості митців різних націй, а також їх ознаки присутні у вокальній та інструментальній академічній музичній творчості XIX-XX століть.

Інструментальні різновиди балади, в яких як її етнічна, так і національна природа пізнавані, але відтворені більш узагальнено чи умовно, трактуються через призму високих літературних творів чи постають в загальноєвропейському контексті. В більшості балад для фортепіано можливо виявити генезу прикладів композиторської творчості згідно фольклорного та поетичного прототипу. Зокрема, серед фортепіанних композицій, що послужили підставою для розгляду представлено:

- англо-шотландський тип (№ 1 з циклу «Балади» ор. 10 Й. Брамса, «Шотландська балада» для двох солюючих фортепіано та великого симфонічного оркестру Бенджаміна Бріттена);
- нордичний тип («Балада на норвезьку тему у формі варіацій» ор. 24 та № 5 з VIII зошита ор. 65 з «Ліричних п'єс» Е. Гріга, «Північна балада пам'яті Гріга» для фортепіано С. Слонімського);
- французька танцювальна балада (Балада № 1 Ф. Ліста);
- тип «страшної» німецької балади (Балада № 2 Ф. Ліста, Й. Брамса, «Балада-соната» пам'яті Ференца Ліста» М. Степаненка);
- тип слов'янської балади («Українська балада» з циклу «Колоски Воронинців», Ф. Ліста, «Балада» С. Людкевича, «Дві балади на теми козацьких похідних пісень» Т. Безуглого, «П'ять балад» В. Сіренка, балада «Дудар» та «Балада про загублений черевичок» А. Солтиса),

Балада для фортепіано творить доволі розгалужену систему жанрових різновидів. Аналіз корпусу зразків творчості дає підстави виділити наступні групи, яким притаманні конкретні структурні та формотворчі ознаки:

- Балада-транскрипція фольклорно-пісенного чи оперного зразка (транскрипція «Балади» Сенти з опери Р. Вагнера Ф. Ліста);
- «Балада без слів», «романс без слів», «пісня без слів» («Слов'янська балада» К. Дебюссі, «Ballade» op. 21 К. Мікулі);
- Балада-варіації («Балада» № 1 Ф. Ліста, «Балада» Б. Сметани, «Шотландська балада» для двох фортепіано з оркестром Б. Бріттена);
- Балада як концертна п'єса сонатно-поемної форми (Балади №№ 1, 2, 4 Ф. Шопена, Балада № 2 Ф. Ліста, «Північна балада пам'яті Гріга» С. Слонімського; «Балада» для фортепіано з оркестром op. 18 Л. Ружицького, «Балада» для фортепіано з оркестром Жермен Тайєфер, «Балада» Віталія Годзяцького, «Балади» Б. Лятошинського та І. Белзи);

Циклічні різновиди:

- Балада в дидактичному програмному циклі (№ 5 в циклі «20 мініатюр на українські теми» К. Кукловського, № 4 з циклу «Чотири дитячих п'єси» op. 43 К. Ейгеса);
- Балада в концертному циклі сюїтного типу, (Балада d-moll № 4 з циклу «6 музичних вечорів» К. Шуман, № 3 з «6 Klavierstücke», op. 118 Й. Брамса, № 1 з циклу «Чотири п'єси» С. Борткевича);
- Цикл балад («Балади» op. 10 Й. Брамса, «Дві балади» Л. Марека).

Синтезовані жанри:

- Сонати-балади (Б. Лятошинського та І. Белзи, «Балада-соната пам'яті Ференца Ліста» М. Степаненка);
- Концерт-балада № 3 (e-moll) для фортепіано з оркестром М. Метнера;

- «Балада-токата» О. Красотова;
- Балада-фантазія «З глибини віків» Ігоря Тилика.

Традиційно базовою для балади вважається сонатна форма поемного типу, де синтезовано кілька форм. Однак, докладний аналіз великого корпусу зразків засвідчує, що структурних різновидів значно більше. З точки зору форми в прикладах фортепіанних балад доволі численно представлені:

- тричастинна («Ballade» op. 21 К. Мікулі, «Балада» d-moll № 4 з циклу «6 музичних вечорів» Клари Шуман, № 1 з циклу «Балади» op. 10 і № 3 з «6 Klavierstücke», op. 118 Й. Брамса);
- тричастинна з варіаційною (К. Дебюссі), трип'ятичастинна форма з варіантністю (№ 5 з VIII зошита op. 65 з «Ліричних п'єс» Е. Гріга, «Епічний фрагмент» op. 20 М. Лисенка);
- вільні варіації («Балада у формі варіацій» С. Людкевича, Балада № 1 Ф. Ліста, подвійні вільні варіації з розлогими зв'язками-інтермедіями в «Баладі» Б. Сметани, варіаційність і рапсодичність в «Шотландській баладі» для двох фортепіано з оркестром Б. Бріттена, рондо-варіації в «Баладі» В. Квасневського);
- сонатно-поемна форма (Концерт-балада № 3 (e-moll) для фортепіано з оркестром М. Метнера, вільнотракована рондо-соната в «Баладі» для фортепіано cis-moll op. 42 С. Борткевича, вільнотракована сонатність з дзеркальною репризою в «Баладі» Лео Орнштейна);
- рапсодична (№ 1 з циклу «Дві балади» Л. Марека, Балада «Спомин» О. Бобикевича, Балада-фантазія «З глибини віків» Ігоря Тилика),

Стильові орієнтири аналізованих балад – від раннього романтизму до постмодерну: бідермаєр, романтизм, експресіонізм, неофольклоризм, неоромантизм та ін. Твори, написані в неостилістиках, часто залучають алюзії, стилізації, полістилістики.

Окремо варто виділити стильові аспекти в такому різновиді, як меморіальна балада («Балада» ор. 66 І. Фрідмана, «Північна балада пам'яті Гріга» С. Слонімського, «Балада-соната пам'яті Ференца Ліста» М. Степаненка). У випадку творів, орієнтованих на посвяту видатному митцеві, у твір вводяться пізнавані риси індивідуального композиторського стилю. Окрім цього, в звертаннях до жанру балади С. Слонімського та М. Степаненка прослідковується низка спільних рис: особиста мотивація, зумовлена паралельною виконавською і дослідницькою діяльністю, притаманна психотипу митця схильність до меморіальної творчості, прагнення діалогу епох на рівні жанрових ознак, формотворення, тонально-гармонічного мислення, мелодичного розгортання, національно-етнічних особливостей, а також інтертекстуальних засобів, які співвідносять риси індивідуальних композиторських стилів

Серед композицій др. п. ХХ століття є низка таких, які не мають конкретних жанрово-стильових прототипів і орієнтовані на певний комплекс базових архетипічних ознак жанру: оповідність, епічність, подієвість, картинність, контраст ліричних/споглядальних і діяльних/лиховісних образів, драматизм розвитку, трагічна кульмінація, висновок-післямова, наявність інтонаційного обрамлення.

Еволюціонування жанру балади в українській фортепіанній творчості має свою специфіку, оскільки опирається на власні національні фольклорні джерела, в яких значно яскравіше виражений ліричний струмінь і кордоцентрична ментальність, їх фольклорні та літературні джерела, опору на національні та європейські традиції. В українській фортепіанній творчості можемо відзначити доволі широке представництво композицій з точки зору прототипу, традицій, стилістики і засобів формотворення.

Жанр балади в українській фортепіанній творчості займає особливе місце завдяки своїй міжвидовій генезі. Серед них є твори, орієнтовані на типологічні ознаки фольклорних балад різного національно-етнічного

походження як фольклорної, так і поетичної природи: фортепіанні балади Тимофія Безуглого («Дві балади на теми козацьких похідних пісень»), Кіра Кукловського (балада-мініатюра на тему стрілецької пісні), Фелікса Блюменфельда (за прототипом німецької «страшної балади»), Миколи Вілінського та Станіслава Людкевича (балада-варіації за українським фольклорним прототипом), Федора Надененка (балада за поезією Т. Шевченка), Неоніли Лагодюк («Балада англійській королеві»).

Серед жанрових різновидів балад зустрічаються практично всі вищезгадані: балада-транскрипція стрілецької пісні (К. Кукловський), цикл балад (Т. Безуглий, В. Сіренко), джаз-балада (І. Бриль), балада-мініатюра у складі сюїтного циклу (К. Ейгес, С. Борткевич), балада-варіації (С. Людкевич, М. Вілінський), сонатна форма поемного типу і жанрові синтези (балади і сонати-балади І. Белзи, соната-балада Б. Лятошинського, Балада-фантазія «З глибини віків» Ігоря Тилика, балада-рапсодія «Спомин» О. Бобикевича, «Балада-токата» О. Красотова тощо.

У переліку українських митців, які звертались до жанру програмної фортепіанної балади, пропонуючи оригінальні самобутні трактування - Адам Солтис, Андрій Штогаренко, Віталій Годзяцький, Олександр Красотов, Олег Носик, Валеріан Довженко, Володимир Тилик, Валерій Квасневський, Наталія Боева, Богдан Сюта та ін.

Подальше дослідження може бути спрямоване на розкриття національної чи індивідуально-стильової специфіки жанрових різновидів балади та перспективи їх розвитку в епоху постмодерну.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автобіографія О. Бобикевича (1965). Бандура. 1992. № 39–40.
2. Айлз, Э. Н. К. Метнер – друг и учитель. Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Советский композитор, 1981. С. 165–175.
3. Алексеев М. П. Народные баллады Англии и Шотландии. История английской литературы. М.–Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1943. Т.1. Вып 1. 233 с.
4. Алябьева А. Г. К проблеме семантических возможностей. Культурная жизнь юга России. 2008. № 1 (26). С. 5–10.
5. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. Автореф. канд. дис. 17.00.03. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 16 с.
6. Андросова Д. В. От модерного до постмодерного дискурса фортепианного искусства XX – начала XXI в.: исполнительская специфика. Диссертация на соискание учен. степени докт. искусствовед., 17.00.03, муз. искусство. Киев, 2016. 451 с.
7. Анісімов В. Композитор М. М. Вілінський (нарис про життя і діяльність) // Радянська Музика. 1938. № 1. С. 43–46.
8. Антропова Т. Київські учні Болеслава Яворського: специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського (на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років XX ст.). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. 112. С. 96–123.
9. Апрелева В. А. Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития: автореф. дис. д-ра филос. наук. М., 1999. 51 с.
10. Арановский М. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 5–46.

11. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
12. Английская и шотландская народная балада / The English and Scottish popular ballads: сб. / предисл. Л. М. Аринштейн. Москва: Радуга, 1988. 512 с.
13. Балан О. Стильова спрямованість виконавської інтерпретації балад Ф. Шопена (на прикладі першої балади). Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. Київ: Вид. центр КНЛУ, НМАУ, 2003. Вип. 25. С. 49–53.
14. Балтер Г. Балада фа мажор Шопена (к вопросу о программности). От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 71–92.
15. Баренбойм Л. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста / ред. Т. Н. Голланд. М.: Сов. композитор, 1990. 264 с.
16. Бегичева О. В. Балада в опере как проблема «текста в тексте». Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов науч. чтений. Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2012. Вып. 2. С. 61–74.
17. Бегичева О. В. Романтическая балада в русском музыкальном искусстве XIX–XX вв.: жанровый обзор. Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 4. С. 206–211.
18. Бегичева О. В. Романтическая балада в художественной культуре XIX – XX вв.: типология и поэтика. дис. докт. искусствоведения: спец. 24.00.01. Теория и история культуры. «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва». Краснодар, 2019. 426 с.
19. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. Вип. 122. С. 110–124. URL:



[http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau\\_2018\\_122\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2018_122_14) (Дата звернення: 27.02.2021)

20. Безбородько О. А. Соната-балада № 2 ор. 18 Бориса Лятошинського в класі спеціального фортепіано. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2017. 102–131 с.
21. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыки: Очерки. М.: Музыка, 1985. 255 с.
22. Бэлза И. Фортепианные произведения Б. Лятошинского. Б. Лятошинский. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1972. С. 5–8.
23. Бентя Ю. Передмова. Безуглий Тимофій. ЦДАМЛМ України Ф. № 1255 оп.1
24. Бережницька-Назарова М. Взаємозв'язок літературної та музичної балади у творчості Ф.Шопена. Вісник Прикарпатського національного університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ. 2010. Вип. 21–22. С. 285–290.
25. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. М.: Музыка, 1970. 227 с.
26. Борецкая У. А. Образный строй английской народной балады и его отражение в творчестве британских поэтов-романтиков. Автореферат дисс. кандидат филолог. наук : спец. 10.02.04. Москва. 2014. 184 с.
27. Борецкая У. А. Возникновение и эволюция жанра английской балады. Вестник Череповецкого государственного университета. Череповец, 2013. № 4 (51). Т. 1. С. 65–67.
28. Борис Николаевич Лятошинский. Сборник статей / сост. М. Д. Копица. К.: Музична Україна. 1987. 184 с.
29. Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна творчість С. Людкевича. Львів, 1999. 125 с.

30. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации: для фортепиано: учеб. пособие / редактор Ю. Холопова. 4-е изд., перераб. М.: Советский композитор, 1987. 103 с.
31. Будников, В. В. Интерпретация музыки Н. Метнера: опыт воссоздания архетипического контекста. Язык и культура: мосты между Европой и Азией. Международный лингвокультурологический форум. 15-18 сент. Хабаровск: Изд. ДВГГУ, 2009. С. 145–151.
32. Бялик М. Л. Н. Ревуцький. Риси творчості. К.: Муз. Україна, 1973. 199 с.
33. Бялик М. Л. Ревуцький. Л.: Сов. композитор, 1979. 164 с.
34. Ванслов В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 403 с.
35. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена. О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 219–244.
36. Войтович Валерій Миколайович Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. 664 с.
37. Галь Г. Иоганнес Брамс. Творчество и личность / Пер. с нем. Л. Б. Александрова. Ганс Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира. Москва: Радуга, 1986. С. 21–169.
38. Ганзбург Г. И. Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 135–141.
39. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики / пер. с нем. и предисл. Г. А. Лароша. Изд. 2-е. М.: Либроком, 2012. 232 с.
40. Гаспаров М. Л. Балада // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 44–45.

41. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / Пер. с нем. Г. Нашатыря. Москва: Музыка, 1965. 432 с.
42. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Вип. 28. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 32–39.
43. Гердер Иоганн Готфрид. Избранные сочинения / Составитель В. М. Жирмунский / Переводы под редакцией В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 392 с.
44. Гордійчук М. На музичних дорогах: Статті і рецензії. К.: Музична Україна, 1973. 306 с.
45. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Изд. 2-е, доп. К.: Музична Україна, 1973. 306 с.
46. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс / Пер. с нем. В. Г. Шнитке. Москва: Музыка, 1980. 71 с.
47. Грисенко Л. Б. Лятошинський і українська поезія. Музичний світ Б. Лятошинського: зб. статей. К.: Музична Україна, 1995. С. 56–59.
48. Грінченко М. Історія української музики: під ред. І. Соневицького. 2-ге вид. Нью-Йорк, 1961. 173 с.
49. Гугнин А. А. Народная и литературная балада: судьба жанра. Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов: Сб. статей / Отв. ред. Л. Н. Будагова. М.: Индрик, 1996. С. 74–92. (Институт славяноведения и балканистики РАН).
50. Гудкова С. П., Пивкина Е. В. Жанровая природа балады в теоретическом осмыслении отечественного литературоведения // Гуманитарные науки и образование. 2015. № 2. С. 104–108.
51. Дарбинян Р. М. Балада как тип текста (на материале современных немецких баллад): автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1983. 26 с.

52. Девятова О. Л. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского: автореф. дис. на ... д-ра культурологи: 24.00.01. – Екатеринбург, 2004. 44 с.
53. Дей Олексій Іванович. Українська народна балада. Київ: Наукова думка, 1986. 263 с.
54. Деменко Б. В. Музыка Бориса Лятошинського і сучасні проблеми розвитку музичної творчості // Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського: Матеріали. Л., 1995. С. 87–93.
55. Дмитриева Е. Г. Фольклоризмы как третья семиологическая система при переводе.: диссертация ... кандидата филологических наук : спец. 10.02.20. Москва, 2009. 222 с.
56. Долинская Е. Музыкальная галактика Сергея Слонимського. Санкт-Петербург: Композитор, 2018. 357 с.
57. Друскин М. Брамс: монографический очерк. 4-е изд. Ленинград: Музыка, 1988. 96 с.
58. Дувакина Л. Н. Балада №1 Шопена как новый инструментальный жанр эпохи романтизма: метод. разработка по муз. лит. для преподавателей муз. училищ и муз. шк. Вопросы теории и истории музыки: из опыта работы кафедры истории и теории музыки. Челябинск, 1998. С. 96–103.
59. Энгель Ю. Д. Музыка Н. Метнера. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898–1918. М.: Советский композитор, 1971. С. 319–322.
60. Эолова арфа: Антология балады: Библиотека студента-словесника. М.: Высшая школа, 1989. 675 с.
61. Елина Н. Г. Развитие англо-шотландской балады. Английские и шотландские балады. М. : Наука, 1973. С. 104–131.

62. Жимолостнова В. В. Балада й специфіка її перетворення у західноєвропейському музичному романтизмі: автореф. дисерт. на здоб. наук. ступ. кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2003. 18 с.
63. Жимолостнова В. В. Балада и основные тенденции развития жанра в аспекте преемственности фольклорной и романтической традиций. Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Київ, 2003. Вип. 24. С. 176–183.
64. Жимолостнова В. В. Ретроспекция развития и этнокультурные особенности жанра баллады европейского региона. Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь, 2002. Вип. 13. С. 48–71.
65. Жирмунский В. Н. Английская народная баллада. М.: Наука, 1978. С. 47–49.
66. Жирмунский В. М. Английская народная баллада. Английские и шотландские баллады. М.: Наука, 1973. С. 87–103.
67. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества: биография отдельного лица. Новое, перераб. изд. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского: Композитор, 2000. 373 с.
68. 3 гір Карпатських: Українські народні пісні-балади / Упор. С. В. Мишанич. Ужгород: Карпати, 1981. 464 с.
69. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. К.: Либідь, 1992. 126 с.
70. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. К.: Видавництво АН УРСР, 1960. 190 с.
71. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1975. Вип. 10. С. 152–166.

72. Запорожец Н. Б. Лятошинский. М.: Советский композитор, 1969. 224 с.
73. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 509 с.
74. Згара Л. Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (Эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена). О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. К. И. Южак. Петрозаводск–СПб.: Сударыня, 1998. С. 112–122.
75. Зенкин К. В. О критерии жанрообразования в музыкально-историческом процессе // Музыкальные жанры: История и современность: Тезисы докл. к научно-теор. конф. молодых музыковедов. Горький, 1989. С. 101–103.
76. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
77. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. Монография. М.: Изд. МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 152 с.
78. Зенкин К. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад. Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 71–83.
79. Зетель И. З. Н. К. Метнер-пианист. Исследование. М.: Музыка, 1980. 231 с.
80. Иванова Л. Украинские «песни без слов» для фортепиано Н. Лысенко, А. Рубца и А. Едличка в представительстве нерококо в издании 1950-х годов. *European Journal of Art*, No 3, 2020. Vienna, 2020. P. 62-68.
81. Івашкевич Я. Шопен / пер. Й. Й. Брояка. К. : Муз. Україна, 1989. 208 с.

- 82.[б. а.] «Із глибини віків». КНУКіМ. 2014. 23.04. URL: <http://knukim.edu.ua/iz-glibini-vikiv/> (Дата звернення: 25.11. 2021)
- 83.Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид. Під ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 176–209.
- 84.Історія української культури. За загальною редакцією І. Крип'якевича. Київ: Либідь, 1994. (репринт 1934 р.) 656 с.
- 85.Історія української дожовтневої музики: Учбовий посібник / Ред. і упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. К.: Музична Україна, 1969. 586 с.
- 86.Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-і роки). Українське музикознавство. Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. К.: Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 143–158.
- 87.Качмар М. Метаморфоза в українських народних баладах: генетично-функціональний аспект. Народознавчі зошити. 2014. № 4. С. 741–747.
- 88.Квітка К. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем.  
Українські пісні про дітозгубницю. Климент Квітка. Зібрання праць. Львів, 2010. С. 256–355.
- 89.Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
- 90.Кияновська Л. Вплив австро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича. Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму). К.: 1998. С. 67–77.
- 91.Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи // Українське музикознавство ISSN 0130-5298. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 2019. Вип. 45. С.31-48.

92. Кияновська Л., Федоришин В., Мельник Л., Козир А.. Людкевич і Землінський: типологічне порівняння учителя і учня. Міждисциплінарні дослідження складних систем. Номер 19. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. С. 160-167.
93. Кияновська Л., Мельник Л. Митець і влада: спроба неупередженої оцінки музичної культури Львова радянської доби // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. Вип. 49. С. 9 – 17.
94. Клиш В. О музыке. К.: Музична Україна, 1985. 284 с.
95. Клиш В. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Київ : Наукова думка, 1972. 239 с.
96. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). К.: Наукова думка, 1980. 313 с.
97. Клиш В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Лятошинського. Борис Николаевич Лятошинский. Сб. статей. Сост. М. Копица. К.: Музична Україна, 1987. С. 42–68.
98. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової / [Головний редактор О. В. Сокол]. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152–157.
99. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с. (Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. Число 15).
100. Козин А. А. Западноевропейские традиции в русской литературной балладе (И. В. Гёте и Л. А. Мей). Проблемы истории литературы: сб. статей / под. ред. А. А. Гугнина. М. МГОПУ, 1997. № 2. С. 75–80.



101. Козин А. А. Немецкая литературная балада XVIII века в свете романтической рецепции // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2012. № 2. С. 46–50.
102. Козловський В. Естетика української народної. Мандрівець. № 5. 2009. С. 40–45.
103. Колесса Ф. Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії. Колеса Ф. Фольклористичні праці / за ред. О. Дея. Київ: Наукова думка, 1970. С. 109–163.
104. Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії. Львів: Просвіта, 1905. 188 с.
105. Колесса Ф. Українська усна словесність. Львів, 1938. 643 с.
106. Колесса Ф. Фольклористичні праці. / за ред. О. Дея. К.: Наукова думка, 1970. 415 с.
107. Колесса Ф. Українська усна словесність: Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців): Вибір творів із поясненнями та нотами. Просвіта. Львів: [б.в.], 1938. 643 с. (Науково-популярна бібліотека Товариства «Просвіта»).
108. Конен В. История зарубежной музыки / Издание пятое. М.: Музыка, 1981. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Польша. С 1789 года до середины XIX века. 528 с.
109. Копиця М. Д. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2015. Вип. 113. С. 24–37.
110. Корній Л. Історія української музики. Київ–Нью-Йорк, 2001. Ч. III. 477 с.
111. Коробова А. Г. Жанр в музыкальной теории и практике новейшей эпохи. Музыка в системе культуры: Науч. вестник Урал. консерватории. Екатеринбург: УГК им. М.П. Мусоргского, 2013. Вып. 6. С. 15–24.

112. Косопуд Б. Квасневський Валерій Федорович [передмова]. Квасневський, В. Романтичні сторінки [Ноти]: Фортепіанні твори. Львів: Компанія «Манускрипт», 2007. С. 1, 3.
113. Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора. М.: Наука, 1972. 265 с.
114. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. учеб. пособие для муз. вузов искусств / Изд. 2-е., стереотип. СПб.: Лань; М.: Планета музыки; Краснодар: Music Planet, 2010. 432 с.
115. Куришев Є. Музичні одкровення Михайла Степаненка. // День. 2002. 18 липня.
116. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ : Музична Україна, 1973. 149 с.
117. Кутилина А. А. Диалог прошлого и настоящего в творчестве С. М. Слонимского (На примере «Северной баллады памяти Грига»). // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XIV Международной научно-практической конференции (Тамбов, 2018 г., 16 февраля) / Отв. ред. О. В. Немкова. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2018. С. 409–414.
118. Ластовецька З. Формування сучасної музичної інфраструктури України. Українська музика: науковий часопис. Число 2 (32). Львів, 2019. С. 5–11.
119. Ластовецька З. Художньо-інтерпретаційний дискурс бахіанства у глокалізованому просторі (на прикладі рецепції клавірної творчості композитора у Львові). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум., 2019. № 2. С. 430–433.
120. Левкулич Є. О. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. Київське музикознавство. 2016. Вип.

54. С. 32–42. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2016\\_54\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_54_7). (Дата звернення: 10.09. 2020)
121. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ ст. К.: Либідь, 1997. 224 с.
122. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. 464 с.
123. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів–Нью-Йорк, 1994. (репринт 1934 р.). 143 с.
124. Лігус О. Еволюція романтичного стилю в українській фортепіанній музиці ХІХ – початку ХХ століття. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. Рр. 317–337.
125. Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. Вип. 4. С. 140–144.
126. Лозович Т. К. Идея синтеза искусств и поиски новой драматургической формы в немецком романтизме (Драматургия Р. Вагнера). Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар. науч. конф. (7 Гуляевских чтений), 13–16 мая 1998. Тверь, 1998. Ч. 1. С. 80–87.
127. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стыль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
128. Лермонтов, М. Ю. Сочинения в двух томах. Т. 1. Сост. и комм. И. С. Чистовой; Вступ. ст. И. Л. Андроникова. М.: Правда, 1988. 720 с.
129. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ: Музична Україна, 1978. 95 с.

130. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи: У 2 т. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 290–295.
131. Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы в 2-х ч. Ч. I. Воспоминания К.: Музична Україна, 1985. 216 с.
132. Лагутич М. Композитор Надененко. Львовские истории. Львов, 2001. С. 210–214.
133. Магомедова Д. М. Балада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26–27.
134. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. С. 159–208.
135. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.
136. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : Учеб пособие / 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.
137. Мартинова Н. Деякі аспекти оновлення звукообразу фортепіано в епоху музичного радикалізму початку ХХ сторіччя. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 45. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2019. Музикознавчий універсум. 2019. Випуск 45. С. 182–198.
138. Марценківська О. В. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство*. 2018. Вип. 57. С. 45–59. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2018\\_57\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2018_57_7). Дата: звертання 20.01. 2019).
139. Мелетинский Е. М. Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. 320 с.

140. Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов. Текст и культура: Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1983. Вып. 16. С. 115–125.
141. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения: Пер. с испан. Москва: Изд-во иностр. лит., 1961. 772 с.
142. Мерилай А. Э. Вопросы теории балады. Баладность. Ученые записки Тартуского Университета. Поэтика жанра и образа: Труды по метрике и поэтике. Вып. 879. Тарту: Тартуский ун-т, 1990. С. 3–21.
143. Метнер А. М. О Николае Карловиче Метнере. Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Советский композитор, 1981. С. 36–45.
144. Метнер Н. К. Письма. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.
145. Механошина О. В. Повествовательные жанры инструментальной музыки: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 1998. 150 с.
146. Мильштейн Я. Комментарии. Ф. Лист. Полн. собр. соч. : в 2 т. Т. 2. [Ноты] : для фп. М., 1961. С. 191. (Классики мировой фортепьянной музыки).
147. Мильштейн Я. Ференц Лист : монография. В 2 т. Т. 1. М. : Музыка, 1971. 864 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
148. Мислителі німецького романтизму / Упор. Л. Рудницький та О. Фешовець. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 588 с.
149. Михайлов А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории слова // Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М.: МГК, 2002. Вып. 36. С. 6–23.
150. Михайлов М. М. Вілінський. К.: Рад. композитор, 1962. 103 с.

151. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. Критика и музыкознание. Л.: Музыка, 1975. С. 28–54.
152. Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
153. Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці: У 2 т. Донецьк: ДНУ, 2003. Т. 1. 558 с.; Т. 2. 470 с.
154. Міцкевич А. Вибрані твори в двох томах. Т. 1 / переклади з М. Рильського. Київ : Держвидав художньої літератури, 1955. 420 с.
155. Молчко У. Б. Композиторська спадщина Остапа Бобикевича у сучасних навчально-методичних виданнях. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2014. № 1. С. 16–21  
URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2014\\_1\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_1_5) (Дата звертання 20.01. 2019).
156. Мощанская О. Л. К вопросу об определении жанра английской баллады // Литературные связи и традиции. Ученые записки Горьковского гос. ун-та им. Н. Лобачевского. 1996. Вып. 74. С. 76-78.
157. Мощанская О. Л. Народно-поэтическое творчество Англии средних веков // Автореф. дис. на соискание уч. степ. д-ра фил. наук. Л., 1988. 40 с.
158. Мощанская О. А. Народные баллады Англии: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1979. 20 с.
159. Музичний світ Б. Лятошинського: зб. статей. К.: Музична Україна, 1995. 152 с.
160. Музыка Австрии и Германии XIX века: учебное пособие в 2-х томах / ред. Т. Цытович. Кн. 2. Москва: Музыка, 1990. 526 с.
161. Муха А. Принцип програмності в музиці. К.: Наукова думка, 1966. 148 с.

162. Мухіна В., Таран І. Сильові особливості фортепіанної творчості Д. Задора. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2001. Вип. III. С. 3–19.
163. Назаренко В., Вілінський Ю. Композитор і педагог Микола Вілінський (до 125-річчя від дня народження). *Музика*. 2013. № 6. С. 8–11.
164. Назаренко В. І., Вілінський Ю. С. Композитор і педагог Микола Вілінський (1888-1956). Життя. Спогади. Роздуми. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114. С. 67–109.
165. Невінчана Т. С. Невтомний у пошуках. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 2. С. 17–31.
166. Нестьев И. Достижения и трудности украинской музыки. Советская музыка. 1951. № 12. С. 23–31.
167. Нудьга Г. А. Українська балада (з теорії та історії жанру). Київ : Дніпро, 1970. 258 с.
168. Павлишин С. Зарубежная музыка XX в.: Пути развития. Тенденции. К.: Музична Україна, 1980. 184 с.
169. Павлишин С. Музыка XX століття: навч. посіб. Львів: БАК, 2005. 210 с.
170. Пастеляк Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини XX ст. як принцип художнього мислення: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Л., 2009. 202 с.
171. Пастеляк Н. Трансформація поємності у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль; Київ, 2004. С. 30–37.

172. Петрухіна Л. Слов'янська романтична балада: зустрічі на межі світів (Іван Франко – Юліуш Словацький – Янко Краль). Українське літературознавство: зб. наук. праць. Київ, 2006. Вип. 68. С. 43–50.
173. Потебня. А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен: в 2 тт. Варшава: тип. М. Земкевича и В. Новаковского, 1883–1887. Т. VIII. 268 с.
174. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Науч. ред., текст. комм. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
175. Протопопов В. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена. Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. Москва: Музыка, 1972. С. 166–190.
176. Резник А. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича : автореф. на соиск. уч. степ. канд. наук, спец: 17.00.02. Нижний Новгород, 2017. 24 с.
177. Резник А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича: дис. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 241 с.
178. Рыбак Н. Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология: дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2006. 228 с.
179. Рубец А. И. Предания, легенды и сказания Стародубской седой старины // А. И. Рубец. Стародуб: Тип. А. И. Соркина, 1911. 71 с.
180. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Вид. 2. К.: Музична Україна, 1974. 224 с.
181. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. К.: Музична Україна, 1970. 278 с.
182. Свірідовська Л. Засоби образного оновлення української фортепіанної мініатюри кінця ХІХ – першої третини ХХ століття Вересень. 2010. № 1–2 (50–51). С. 107–113.



183. Свірідовська Л. М. Музична мініатюра: джерела та методологія дослідження українських зразків жанру. Вісник книжкової палати. К., 2005. № 5. С. 40–43.
184. Свірідовська Л. М. Методологічні підходи до вивчення української музичної мініатюри. Альманах «Культура і сучасність». Київ: Міленіум, 2005. № 2. С. 126–131.
185. Свірідовська Л. М. Особливості музичної мови української фортепіанної мініатюри. Альманах «Культура і сучасність». Київ: Міленіум, 2006. № 1. С. 128–133.
186. Свірідовська Л. М. Стилiстика модерну в українській фортепіанній мініатюрі. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К.: Міленіум, 2005. № 3. С. 86–89.
187. Свірідовська Л. М. Стилiстично-естетичне оновлення жанру українській фортепіанній мініатюрі (перша третина ХХ ст.) // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції «Молодь і проблеми входження в світовий культурний простір». Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Рівне: РДГУ, Березень. 2006. С. 196–197.
188. Свірідовська Л. М. Українська мініатюра в контексті музичної творчості першої третини ХХ ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. пр.: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип.11. Рівне: РДГУ, 2006. С. 31–34.
189. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ століття): автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 16 с.
190. Сегельман М. Слонимский: грани безграничности. Музыкальная жизнь. 2018. 1.12. URL : <https://muzlifemagazine.ru/slonimskiy-grani-bezgranichnosti/> (Дата звернення: 14.07. 2019)

191. Сергей Слонимский о своих произведениях. Из интервью композитора авторам «РГ». Интервью Виктору Дудину. Русская Газета. 2020. 09.02.
192. Сидір Н. О. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2019. Вип. 45. С. 198–210.
193. Сидір Н. О. Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2021. №1(50). С. 79–90.
194. Сидір Н. О. Стильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2020. № 4. С. 187–190.
195. Слонимский С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. Спб.: Композитор, 2004. 145 с.
196. Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. 116 с.
197. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию ХХ века: учеб. пособие. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2004. 141 с.
198. Соколова С. Балада для королеви. Культура і Життя. 2012. 13.07. URL : <http://lagodyuk.com.ua/ru/content/> (Дата звернення: 14.07. 2019)
199. Соловцов А. Фредерик Шопен: жизнь и творчество / 2-е изд., перераб. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. 468 с.
200. Стеблин-Каменский М. И. Скандинавская балада. Л.: Наука, 1978. 272 с. (Серия: Литературные памятники).
201. Степанченко Г. Музыка й історія Михайла Степаненка. ZN.UA. 2002. № 27. 19.07. URL :

[https://dt.ua/CULTURE/muzika\\_y\\_istoriya\\_mihayla\\_stepanenko.html](https://dt.ua/CULTURE/muzika_y_istoriya_mihayla_stepanenko.html)

(Дата звернення: 12.04. 2020)

202. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М.: Музыка, 1985. 270 с.
203. Творчість С. Людкевича: зб. статей. Упоряд. Я. Якуб'як. Львів: 1995. 110 с.
204. Травкіна Н. М. Вивчення творчості Ю. Словацького і Ф. Шопена з позиції спільності естетичних поглядів та світосприйняття. URL : <http://studentam.net.ua/content/view/8340/97/> (Дата звернення: 15.07. 2020)
205. Травкіна Н. Жанр балади, як прояв спільності світогляду Ф. Шопена та А. Міцкевича // II Міжнародна наукова конференція «Дні А. Міцкевича в Криму» (травень 2005, Гурзуф).
206. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. М.: Музыка, 1968. 66 с.
207. Узікова О. Композиторська творчість М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика: системність музичного мислення в контексті принципу феноменологічної подібності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 1. С. 146–154.
208. Федчун Т. О. Фортепіанне мистецтво Західної України XIX – першої половини XX століття в контексті полікультурних процесів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2012. 18 с.
209. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. научных трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. Под общей ред. Т. Б. Веркиной. Харьков: РА—Каравелла, 2002. 336 с.
210. Ференц Ліст. Україна і Тернопільщина // [info@0352.ua](mailto:info@0352.ua). 2011. 21 жовтня. URL: <https://www.0352.ua/news/86313/ferenc-list-ukraina-i-ternopilsina> (Дата звернення: 12.04. 2019)

211. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Советский композитор, 1983. 231 с.
212. Фрайт О. Гендерна проблематика в українській музичній журналістиці Галичини (перша третина XX століття) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 45. С. 16 – 28.
213. Фрайт О. Паратекстуально-інтермедіальні кореляції фольклористичної, хорової та фортепіанної спадщини Миколи Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* / за заг. ред. В. Г. Виткалова. Рівне, 2023. Вип. 44. С. 126-131.
214. Фрайт О. Фортепіанні прелюдії українських композиторів: генологічно-еволюційний і компаративний ракурси. Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті: кол. монографія / за заг. ред. О.І. Самойленко. Львів-Торунь : Ліга-Прес, 2021. С. 43-70
215. Фраёнова О. В. Балада. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 51.
216. Франко І. Я. Жіноча неволя в руських піснях народних. І. Франко. Зібрання творів у 50-и томах. К.: Наукова думка, 1980. Т. 26. С. 210–253.
217. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
218. Цанк О. Про деякі форми функціонування музичного тексту в сучасній культурі. Київське музикознавство: практика і теорія. Зб. статей. Вип. 7. Київ: 2001. С. 232–238.
219. Царева Е. Иоганнес Брамс: монография. Москва: Музыка, 1986. 383 с.

220. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 160 с.
221. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы. Проблемы музыкальной науки. М.: Советский композитор, 1979. Вып. 4. С. 4–22.
222. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 Харків, 2008. 21 с.
223. Чередниченко О. Фортепианное творчество Сергея Борткевича в свете классико-романтической традиции: дисс. канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2008. 297 с.
224. Чернявська М. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XVII: Мистецтво: Жінка за межами звичайного / Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2019. С. 213-231.
225. Чернявська М. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 57: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2020. С. 297-308.
226. Чуприна Н. Стилистика бидермаера в фортепианном творчестве XIX столетия. Канд. дисс.17.00.03. Одесса, 2013. 155 с.
227. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд-во Одесской госконсерватории им. А. Неждановой, 2001. 396 с.
228. (Фридерик) Шопен. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Вип. 9. Львів: Сполом, 2000. 196 с.

229. Шпет Г. Герменевтика и ее проблемы. Контекст. 1989. С. 204–237.
230. Шуман Р. Гектор Берлиоз. Фантастическая симфония // Шуман Р. Избранные статьи о музыке / пер. с нем.; ред., вступ. ст. и примеч. Д. В. Житомирского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 145–183.
231. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. стат. в 6-и т. Т. II–Б. М.: Музыка, 1979. 296 с.
232. Юнг К. Г. Архетип и символ. Сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. 304 с. (Серия «Страницы мировой философии»).
233. Юнг К. Г. Феноменология духа в сказке. К. Г. Юнг. Структура психики и архетипы Москва : Академический проект, 2007. С. 138–188.
234. Якубов Т. А. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене. Українське музикознавство. 2017. Вип. 43. С. 65–80. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz\\_2017\\_43\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2017_43_8).
235. Ярмо М. Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації. Романтизм у культурній генезі: Збір. мат-лів міжнар. конф. «Німецький романтизм і європейська культура ХХ ст.». Дрогобич: Вимір, 1998. С. 127–133.
236. Beatty, A. Ballad, tale and tradition: a study in popular literary. Modern language association of America. 1914. Vol. 22, № 4. P. 473–498.
237. Bitzan, W. A Milestone of Symbolist Music. A Multi-Perspective Examination of Nikolai Medtner's Sonata-Ballade, Op. 27. 2016. № 3. URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/view/304> (Дата звернення: 30.03.2020).

238. Burczyk M. Oskar Kolberg i jego zasługi w udokumentowaniu folkloru w Czechach i na Słowacji // *Studia Artystyczne*. 2015. № 3. S. 83–87.
239. Chernyavska, M. & Zhang, M. (2021). Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Müzikoloji Dergisi*, Vol: 9 Issue:3 Special Issue 2021 (Interdisciplinary Music Research), 2943-2960.
240. Child F. J. 1825–1896. English and Scottish popular ballads. v. IV. p. II Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co. 1882–1898 p. S. [503] 565.
241. Chołopow J. Formy muzyczne Chopina w kontekście estetycznych idei epoki. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: DTP Studio Artibus, 1999. S. 311–329.
242. Chomiński J. M., Chomińska K. Formy muzyczne. T. II. Wielkie formy instrumentalne. Kraków: PWM, 1987. 518 s.
243. Dalhaus C. Zur Theorie der musikalischen Form. Frankfurt a. M.: AfMw, 1977. 526 s.
244. Deschamps Eustache. L'Art de dictier et de chancons, ballades, virelais et rondeaulx. URL: [https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/18\\_1981\\_p115\\_126.pdf](https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/18_1981_p115_126.pdf)
245. Dybowski S. Słownik pianistów polskich. Warszawa : PWN, 2003. 878 s.
246. Einstein A. Music in the Romantic Era. New York: W. W. Norton, 1947. 384 s.
247. Einstein A. Schubert: A Musical Portrait. New York: Oxford University Press, 1951 343 p.
248. Ekier J. F. Chopin. Ballady. Komentarze źródłowe. Kraków: PWN, 1970. 186 s.

249. English and Scottish Popular Ballads. Edited from the Collection of Francis James Child / Ed. by H.C. Sargent, G.L. Kittredge. Cambridge Edition – Boston – New York: Houghton, Mifflin and Company. The Giberside Press, Cambridge, 1904. 776 p.
250. Entwistle W. European balladry. Oxford: Clarendon Press, 1951. 418 p.
251. Evans A. Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist. Bloomington, Indiana University Press, 2009. 402 p.
252. Friedman A. B. The Ballad Revival. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961. 375 p.
253. Gelfand J. M. Germaine Tailleferre (1892-1983). Piano and Chamber works. Cincinnati: University of Cincinnati, 1999. 786 p.
254. Gerhard A. Ballade und Drama. Frédéric Chopins Ballade opus 38 und die französische Oper um 1830. URL : <http://www.jstor.org/stable/930480> [дата звернення 20.10. 2009].
255. Golbert A. Instant and Eternity: Vladimir Jankélévitch and the Piano Music of Claude Debussy. ProQuest Dissertations Publishing. Florida State University: 2021. 280 p.
256. Grochowski P., Wróblewska V. Materiały Kolbergowskie a metodologia badań folklorystycznych. // Lud. 2014. T.98. S. 41–62.
257. Grundtvig S. Danmarks gamle folkeviser, V. 2 Thiels bogtrykkeri, Kjöbenhavn: Med offentlig understöttelse, 1853. 474 p. (Universitets-Jubilaeets Danske Samfunds skrifter)
258. Gummere, F. B. The popular ballad. Boston and New York : Houghton and Mifflin company, 1907. 360 p.
259. Hacquard G. Georges Germaine Tailleferre, la Dame des Six. Paris: L'Harmattan, 1999. 288 p. (Collection Univers musical).
260. Hart W. M. Ballad and Epic; a Study in the Development of the Narrative Art. Boston: Ginn and Company, 1907. 315 p.



261. Herder J. G. Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1967. 176 s.
262. Herder, Johann Gottfried. Stimmen der Völker in Liedern. Stuttgart: Cotta, 1846. 463 p.
263. Hinrichsen H. J. Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts .Tutzing, 1994. 248 S.
264. Hodgart M. The ballads. London : Hutchinson University Library, 1964. 192 p.
265. Horwath E. K. F. Liszt. 3 t. Eisenstadt, 1971–1986. 296 + 314 + 284 pp.
266. Jachimecki Z. Chopin. Rys zycia i tworczości. Krakow, 1949. – 196 s.
267. Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. Paris: PLON, 2019. 320 p.
268. Jones J. H. Commonplace and Memorization in the oral tradition of the English and Scottish Popular Ballads .Journal of American Folklore. 1961. Vol. 74. № 292. P. 97–112.
269. Jonsson B. R. Balladdiktning. Kulturhistoriskt lexikon for nordisk medeltid, I. Malmo, 1956. Kol. 316–321.
270. Kaim-Kloock L. Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik. Berlin : Rütten & Loening, 1963. 363 s.
271. Kański J. Poematy symfoniczne Ludomira Różyckiego. Melodyka i problemy treści. *Muzyka*: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Tom 16/ 1 (60). 1971. S. 21–49.
272. Kayser W. Geschichte der deutschen Ballade. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1936. 328 s.
273. Keen M. The Outlaws of Medieval Legend / 3<sup>rd</sup>. Edition. London: Routledge: 2000. 276 p.

274. Ker W. P. On the history of the ballads. 1100-1500. London: Oxford University Press By Henry Frowde. 36 p.
275. Kocourek F. Ballady a romance v českém písemnictví. Žižkov, 1911. 60 s.
276. Krzyżanowski J. Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru. Warszawa: PWN, 1977. 974 s.
277. Lastovetska-Solanska Z., Solanskyi S. Cultural and educational paradigm of National University “Ostroh Academy” Review of: Ostroh Academy: History and Modernity of the Cultural and Educational Center / ed. by I. Pasichnyk, P. Kraliuk, D. Shevchuk and the others. 3rd ed. Ostroh: Ostroh Academy National University Publishing House, 2019. 720 p. East European Historical Bulletin.
278. Laux K. Karl Maria von Weber. Leipzig, 1966. 148 s.
279. Laws G. M. American balladry from British broadsides: a guide for students and collectors of traditional song. Philadelphia, American Folklore Society, 1957. 315 p.
280. LihusO. Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup>Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9, No. 3(2020). P. 209–216. ISSN 2411-1546.
281. Lisiewicz M. Dawny Lwów. Wiadomości. (Londyn). 1946. Rok 1. № 38/39. 29.12.
282. Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée / trad. de l’anglais par L. Dilé; Suivi de l’analyse de l’œuvre par H. Halbreich. Paris: Fayard, 1989. 823 p.
283. Macpherson J. Fingal: an ancient epic poem, in six books: together with several other poems, composed by Ossian the son of Fingal. Translated from the Galic language, by James Macpherson. 1736–1796. London: printed for T. Becket and P. A. de Hondt, 1762. 306 p.

284. Marek T. Schubert. Kraków: PWM, 1974. 232 s.
285. Martens Frederick H. Leo Ornstein, the Man – his Idea – his Work. NY: Breitkopf & Hartel, Incorporated, 1918. 104 p.
286. Martyn B. Nicolas Medtner: His Life and Music. NY: Routledge, 2017. 312 p.
287. Mickiewicz A. O poezji romantycznej. Przemowa. Poezji A. Mickiewicza: w 2 tt. T.1. Wilno: drukiem Józefa Zawadzkiego, 1822. str. IX-XLII.
288. Newsom C. A. Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case. Study of the Hodayot. Dead Sea Discoveries. 2010. № 17. P. 270–288.
289. Neyman C. Notatki archeologiczne z Ukrainy (z 2ma tabl.) Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, t. VIII, Krakow. S. 33–48.
290. Northcote S. The ballade in music. London; N. Y.; Toronto: Oxford university press, 1942. 124 p.
291. Oechsle S., Struck M., Eich K. G. Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse. München: Henle Verlag, 2016. 336 p.
292. Oja Carol J. Making Music Modern: New York in the 1920 s. / 1-st Edition. Oxford University Press: 2003. 512 p.
293. Olrik A. Principles for Oral Narrative Research. Bloomington: Indiana University, 1992. 209 p.
294. Ousby I. The Wordsworth Companion to Literature in English. Ware: Wordsworth, 1994. 1036 p.
295. Parakilas J. Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade. Portland, Oregon: Amadeus Press. 1992. 360 p.
296. Paul E. Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk. Diplomarbeit in Musikpädagogik zur Erlangen des akademischen Grades ‘Magistra artium’

- an der Universität Mozarteum Salzburg Musikpädagogisches Institut in Innsbruck, Innsbruck, Österreich 2002. P. 102.
297. Pecháček S. Lidová píseň a sborová tvorba. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010. 317 s.
298. Perlis Vivian, Cleve Libby Van. Composers Voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music Hardcover. New Haven: Yale University Press, 2005. 512 p.
299. Pound L. Poetic origins and the ballad. New York: The Macmillan company, 1921. 268 p.
300. Przemiany stylu Chopina. Studia pod red. M.Gołąba. Kraków: Musica Jagellonica, 1993. 199 s.
301. Recent researches in the music of the nineteenth and early twentieth centuries: The Nineteenth-century piano Ballade. An Antology by J. Parakilas. Vol. 9. Madison: A-R Editions, Inc. 1990. 96 p.
302. Schonberg C. Harold. Pianists of the past work their magic in reissues. The New York Times. December 22, 1985. Section 2. P. 25.
303. Scott W. Minstrelsy of the Scottish Border: Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland; With a Few of Modern Date, Founded Upon Local Tradition. In Two Volumes. Vol. I (II). Kelso: Printed By James Ballantyne, For T. Cadell Jun. And W. Davies, Strand, London; And Sold by Manners and Miller, and A. Constable, Edinburgh, 1802.
304. Seemann E. Ballade und Epos. Probleme der Volksballadenforschung. Darmstadt, 1975. S. 239–240.
305. Sydir N. Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the XX Century: Stylistic and Form-building elements. Edukacja Muzyczna. 2021. № 16. P. 149–160.
306. Wimberly L. C., Lowry Charles, Folklore in the English and Scottish ballads. New York: F. Ungar Pub. Co; 1959. 465 p.

307. Zakrzewska D. Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz «Ballady» and Chopin Ballades. *Muzyka*. 1999. № 2. (1–2).
308. Zgorzelski Cz. Über die Struktur Tendenzen der Ballade. *Zagadnienia rodzajow literackich*. 1962. T. IV. Z. 2 (7). S. 105–135.

## НОТНІ ВИДАННЯ

309. Безуглый, Т. Конашевичъ Сагайдачный: Балада: Для ф.-п. [Ноты]. СПб. : Бернард, ценз. 1864. 17 с.
310. Безуглий Т. Балада Безуглий Т. Балада «Конашевич Сагайдачный». Українська фортепіанна музика. / упор. М. Степаненко. Вип. 1. [Ноти] Київ: Музична Україна, 1978. С. 3–8.
311. Вілінський М. Російські варіації в епічному стилі. Елегійна сюїта. Балада у формі варіацій. Дитячий альбом. Варіації ор. 33 № 2. [Ноти] К., 1953. 57 с.
312. Двести шестнадцать народных украинских напевов : Для пения без сопровожд. / Записал. и изд. А.И. Рубец. [Ноты]. М., ценз. 1872. 55 с.
313. Квасневський В. Балада. Романтичні сторінки: Фортепіанні твори. [Ноти]. Львів: Компанія «Манускрипт», 2007. 74 с.
314. Лисенко М. Fragment érique, Ор. 20. Зібрання творів. / ред. М. Вілінський. Т. XIII. [Ноти]. Київ: Мистецтво, 1952. С.191–204.
315. Людкевич С. Балада для струнного квартету у формі варіацій на тему народної пісні : партитура, партії / загальна редакція, передмова Володимира Сивохіпа; музичний редактор Володимир Пасічник; редакція штрихів Михайла Крижанівського; вступне слово Роксоляни Мисько-Пасічник. [Ноти]. Львів: ТеРус, 2012. 36 с.
316. Лятошинський Б. Балада. Тв. 24. [Ноти] К.: Муз. Україна, 1971. 32 с.
317. Майкапар С. Балада и Соната для юношества. [Ноты]. Bookmusic.ru / Нотные издания, 2006. 44 с.
318. Малоросійскія пѣсни, изданныя М. Максимовичемъ. [Ноты] Москва: типография Августа Семена, 1927. 211 с.

319. Савченко Федір. Перший збірник українських пісень Максимовича. 1827–1927. Всеукр. акад. наук. [Ноти] Київ: [Держтрест «Київ-Друк»], 1928. 57 с.
320. Слонимский С. М. Интермеццо памяти Брамса. Северная балада памяти Грига. Для фортепіано. [Ноты]. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 44 с.
321. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под редакцией и с вступительной статьей В. М. Беляева. [Ноты] М.: Музгиз, 1955. 191 с. (репринт: 1-е издание – 1790, 2-е издания – 1806 и 3-е издание – 1815).
322. Собрание малороссийских народных песен: для одного голоса с аккомпанементом фортепиано / уклад., оранж. А. Едличка. Москва: Изд. Юргенсона, [1861]. 83 с.
323. Шопен Ф. Балады для фортепиано. [Ноты]. М. : Музыка, 2005. 79 с.
324. Штогаренко А. Балада пам'яті Лисенка. Педагогічний репертуар для альта [Ноти]: транскрипції та редакції С. В. Кулакова : навчальний посібник : клавір з додатком партій альта : допущено Міністерством культури та туризму України як навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Київ : [б. и.], 2007. С. 132–147.
325. Barber S. Ballade op. 46. For piano. First Edition. [Sheets]. New York–London: G. Schirmer Inc., 1977. 8 p.
326. Bellak J. Ballada-March «Will you love me than as now». [Sheets]. Philadelphia: J.C. Smith. 2 p.
327. Bériot Ch. de (fils). Ballade. [Sheets]. Paris: Schott, 1862. 9 p.
328. Blumenfeld F. Ballade in the Form of Variations, Op.34 [Sheets]. Leipzig: M. P. Belaieff, 1903. 17 p.

329. Bortkiewicz S. Ballade, Op.42. [Sheets]. Braunschweig: Litolff Verlag, 1931. 13 s.
330. Bortkiewicz S. 4 Pieces, Op.10. [Sheets]. Hamburg: D. Rahter, 1909. 24 s.
331. Bortkiewicz S. Aus vergangenen Zeiten. Kleine Ballade. Die Musik-Mappe, Band I Heft 32. Leipzig by Vobach & Co: 1907.
332. Brahms J. 4 Ballades, Op.10. First edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1856] 23 s.
333. Brahms J. 6 Klavierstücke, Op.118 First edition. Berlin: N. Simrock, 1893. 20 s.
334. Britten B. Scottish ballad for two pianos and orchestra. op. 26. [Sheets]. London-Paris-Bonn-Johannesburg-Sydney-Toronto-New York: Boosey & Hawkes, 1946. 41 p.
335. Bülow H. Ballade. op.11. [Sheets]. Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. [1856]. 17 p.
336. Debussy C. Ballade. [Sheets]. Paris: Choudens fils, n.d.[1891]. 10 p.
337. Doppler C. Ballade No.1, Op.10. [Sheets]. New York: Grand Conservatory Publishing Co., 1883. 15 p.
338. Friedman I. Ballade. op. 66. [Sheets]. Vienna: Universal Edition, 1917. 16 s.
339. Grieg E. Aus jungen Tagen No. 1. Klavierwerke, Band I: Lyrische Stücke für Klavier, op. 65. [Sheets]. Leipzig: C.F. Peters, n.d. [1902]. P.142–171.
340. Grieg E. Ballade, Op.24.. Klavierwerke, Band II. ed. Hermann Kretzschmar. [Sheets]. Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1902–1907]. 18 p.
341. Kuklowsky K. 20 miniatures of ukrainian themes. Album for the Young for the piano, op. 39. New Jersey, USA: Music Publishing? Co. 21 p.



342. Liszt F. Ballade aus dem Fliegenden Holländer. Liszt, Franz. Klavierwerke, Band 7: Werke für Klavier zu 2 Händen. Opern-Phantasien. / Ed.: Emil von Sauer. Leipzig: Edition Peters, n.d. [1917]. S. 64–73.
343. Marek L. Deux Ballades. Wien: Haslinger, 1880. 11 p.
344. Medtner N. 3éme Concerto pour piano et orchestre. Frankfurt/Main: Wilhelm Zimmermann 1911. 101 pp.
345. Medtner N. Sonate-ballade op. 27. Berlin: Russischer Musikverlag, 1913. 42 p.
346. Mikuli Ch. Ballada op. 21. Vienne : C. A. Spina, [ca 1870]. 10 p.
347. Newcomb A. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. *Nineteenth-Century Music*. 1987. 11 (№ 2). P. 164–174.
348. Novák V. Ballada dle Byronova «Manfreda». Op. 2. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., [1990]. 9 p.
349. Ornstein L. Leo. Ballade, SO 108. First edition Woodside, CA: Poon Hill Press, 1990. 20 p.
350. Scharwenka X. Ballade, Op.8 Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. [1884?]. 13 s.
351. Schumann C. Soirées musicales, Op.6 Leipzig: Friedrich Hofmeister, n.d. [1836]. 21 p.
352. Smetana B. Ballada e-moll. JB 2:43. Bedřich Smetana: Klavírní Dílo, Svazek pátý: Skladby virtuosní. B.107, T.70. Prague: Editio Supraphon, 1968. P. 202-213.
353. Tereshchenko N. Nikolay. Im Balladen-Ton, Op.15. St. Petersburg: W. Bessel, 1897. 5 p.

## ДОДАТОК А.

### Фортепіанні балади європейських композиторів

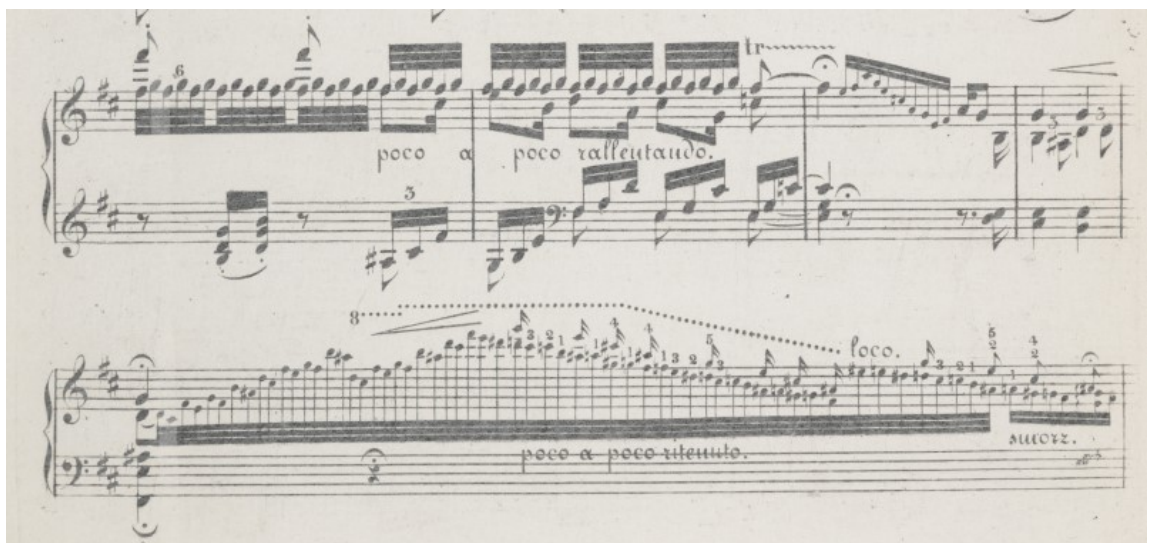
А1. Ф. Ліст. «Українська балада» з циклу «Колоски Воронинців».

Основна тема.



А.2. Ф. Ліст. «Українська балада» з циклу «Колоски Воронинців».

Імпровізаційний віртуозний розвиток.



А.3. Ф. Ліст. Фортепіанна транскрипція «Балади» Сенти з 2 дії опери Р. Вагнера «Летючий голандець». Фрагмент вступу.

un poco cresc. *dim.* *pp* *p* **Più mosso agitato**

*rinforz.* *dim.* *p*

А.4. Ф. Ліст. Фортепіанна транскрипція «Балади» Сенти з 2 дії опери Р. Вагнера «Летючий голандець». Співставлення драматичного начала і хоралу.

*dim.* *p* *lang.*

2

Liszt - Ballad

**Più lento**  
*dolce*

*una corda* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.*

А.5. К. Дебюссі. «Слов'янська балада» («Ballade slave» L 70). Тема  
варіацій.

The image shows the first system of the musical score for 'Ballade slave' by Debussy. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with sixteenth-note runs, marked with '6' for sixteenth notes and 'rit.' for a ritardando. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and some sixteenth-note patterns. The tempo marking 'Tempo.' is placed above the first measure of the lower staff.

А.6. К. Дебюссі. «Слов'янська балада» («Ballade slave» L 70). Тема  
середнього розділу.

The image shows the middle section of the musical score for 'Ballade slave' by Debussy. It consists of two systems of two staves each. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The first system includes markings for 'dim. rit.' (diminuendo and ritardando) and 'Molto calmato.' (Molto calmo). The lower staff is in bass clef and features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The second system continues the melodic and harmonic development in the upper staff, while the lower staff maintains its intricate accompaniment.

А.7. Едвард Гріг «Балада в формі варіацій на норвезьку народну пісню»  
ор. 24 для фортепіано. Тема варіацій.

Edvard Grieg, Op. 24.

**Andante espressivo.**

Piano. *p molto legato*

**Poco animato.**

*pp*

**Tempo I.**

*poco rit. p rit. pp*

А.8. Едвард Гріг «Балада в формі варіацій на норвезьку народну пісню»  
ор. 24 для фортепіано. Варіація Х.

12 **Un poco allegro e alla burla.**

*p leggiero*

*p legg.*

А.9. Б. Сметана Фортепіанна «Балада». Вступ.

The musical score for the introduction of 'Ballade' by B. Smetana is presented in three systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. The second system (measures 6-10) continues the melodic development in the treble and includes a triplet of eighth notes in measure 10. The third system (measures 11-15) shows a dense texture with a rapid sixteenth-note run in the treble and a complex accompaniment in the bass. Measure numbers 8, 10, and 15 are indicated at the beginning of their respective measures.

А.10. Б. Сметана. «Балада» для фортепіано. Тема.

The musical score for the theme of 'Ballade' by B. Smetana is presented in three systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 25-29) begins with a treble clef and a bass clef. The bass line features a triplet of eighth notes in measure 25. The second system (measures 30-34) continues the melodic and harmonic development, with a triplet of eighth notes in the bass in measure 33. The third system (measures 35-39) shows further melodic and harmonic progression, with a triplet of eighth notes in the bass in measure 38. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective measures.

А.11. Б. Сметана. «Балада» для фортепіано. Перехід між 2ї 3  
варіаціями.

The image shows a musical score for the transition between the 2nd and 3rd variations of 'Ballade' by Bedřich Smetana. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 125 and ends at measure 130. The second system starts at measure 135. The music features a mix of chords and melodic lines in both hands, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Measure numbers 125, 130, and 135 are clearly marked above the staves.

А.12. К. Мікулі. «Ballade» op. 21. Основна тема.

The image shows the main theme of 'Ballade' op. 21 by Karol Mikulic. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The tempo is marked 'Andantino.' and the dynamics are marked 'Piano.' with a 'p' dynamic marking. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of two flats (Bb, Eb). The score features a mix of chords and melodic lines in both hands, with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino.' and the dynamics are marked 'Piano.' with a 'p' dynamic marking.

A.13. К. Мікулі. «Ballade» op. 21. Реприза основної теми.

9

A.14. І. Фрідман. Балада для фортепіано op. 66. Тема.

Ign. Friedman, Op. 66.

Allegro deciso.

Piano.

*mf*

*marcato*

*cresc.*



A.15. І. Фрідман. Балада для фортепіано оп. 66. Фугато.

Tempo tranquillo.

*p serio* *espr.* *p legatissimo*

*quasi f*

A.16. Клара Шуман. Балада d-молл з циклу «6 музичних вечорів» / «6 Soirées musicale» оп. 6, № 4. Основна тема.

**BALLADE.**

Andante con moto.

N° 4.

*p* *dolce.*

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped.

A.17. Клара Шуман. Балада d-moll з циклу «6 музичних вечорів» / «6 Soirées musicale» op. 6, № 4. Тема середнього розділу.

The image shows a musical score for Clara Schumann's 'Ballade' in D minor, Op. 6, No. 4. The score is in piano and features a central theme. The upper system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The lower system shows the left hand with a more active accompaniment. Dynamics include p, fpp, and sf. Performance markings include 'legato', 'Ped.', 'cres.', and 'diminuendo'.

A.18. Й. Брамс. № 1 «За шотландською баладою “Едвард”» з циклу «Балади» op. 10.

Основна тема.

Nach der schottischen Ballade „Edward“  
(in Beeder's „Stimmen der Völker.“)

*Andante.* Johannes Brahms, Op. 10.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' 'No. 1' from the 'Balladen' Op. 10, based on the Scottish ballad 'Edward'. The score is in piano and features a slow, melodic theme. The upper system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The lower system shows the left hand with a more active accompaniment. Dynamics include p, pp, and dimi. Performance markings include 'Andante.', 'Poco più moto', and 'Tempo 1º'.

А.19. Й. Брамс. № 1 «За шотландською баладою “Едвард”» з фортепіанного циклу «Балади» ор. 10. Тема середнього розділу.

The image shows a musical score for the middle section of Johannes Brahms' 'Ballade No. 1'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes the tempo marking 'Allegro. (ma non troppo)' and the instruction 'Ped. ben tenuto'. The music features a prominent triplet in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The second system includes the instruction 'cresc.' and 'Ped.'.

А.20. Л. Марек «Дві балади». Перша балада з циклу ор. 40 № 1. Основна тема.

The image shows a musical score for the main theme of the first ballad by Leos Janáček. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The tempo marking is 'Andante cantabile.' and the instruction is 'ritard.'. The music features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'.

A.21. Л. Марек «Дві балади». Перша балада з циклу ор. 40 № 1. Тема 2.

Adagio sostenuto.

mf

p

A.22. М. Метнер. Концерт-балада № 3. Основна тема

Con moto largamento  $\text{♩} = 54 (\text{♩} = 108)$  N. Medtner, Op. 60

Piano I

Piano II

*pp* *Corno*

*poco a poco più mobile* *p poco marcato*

*pp Pedale poco a poco più mobile*

*dimin.*

A.23. М. Метнер. Концерт-балада № 3. розділ-скерцо.

16 **Maestoso (meno mosso)**  $\text{♩} = 84$   
*ma sempre poco a poco accelerando*

I  
 Violini e Virole

19 **Maestoso (meno mosso)**  $\text{♩} = 84$   
*ma sempre poco a poco accelerando* **poco a poco accelerando**

II  
 Tutti  
 Trombe  
 Corni  
 Trbnji

20 *sempre accelerando* **poco riten.**  
*dimin.*

**Allegretto con moto**  $\text{♩} = 120$

A.24. Бенджамін Бріттен. «Шотландська балада» для двох фортепіано і оркестру ор. 26. Перша тема.

BENJAMIN BRITTEN  
 Op. 26

**Lento**  $\text{♩} = 56$

PIANO I

**ff con forza** **ff**

10

PIANO II

**Lento**

**ff con forza** **pp** **ff** **(pp)**

10

A.25. Бенджамін Бріттен. «Шотландська балада» для двох фортепіано і оркестру op. 26. Highland Fling.

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The score is for measures 390 to 395. The tempo is marked *Vivacissimo*. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The score is written for two pianos, with the first piano (I) on the top system and the second piano (II) on the bottom system. Each system has a treble and bass clef. The first piano part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The second piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *sf* and *ff*. A box containing the number 390 is placed above the first measure of each system. The score ends with a double bar line and repeat dots at the bottom of the second system.

# ДОДАТОК Б.

## Українська фортепіанна балада.

Б.1. С. Борткевич. Маленька балада.

110

### Aus vergangenen Zeiten.

(Kleine Ballade.)

Sergei v. Bortkiewicz.  
(Berlin.)

*Andante. (im Balladenton)*

Klavier. *p*

*pp*

*ben legato*

*mf*

*p*

(Dasselbe leichter)

*p*

Ossia più facile.

*p*

**Б.2-1.** С. Борткевич «Чотири п'єси» («Quatre Morceaux», 1909) оп. 10,  
№ 1. Основна тема.

Andante cantabile.

Piano. *pp* *dolce*

Red. Red. Red.

*p*

**Б.2-2.** С. Борткевич «Чотири п'єси» («Quatre Morceaux», 1909) оп. 10,  
№ 1. Середній розділ.

Un poco più mosso.

*p* *mf* *p*

Red.

3

**Б3.** М. Вілінський. «Балада в формі варіацій на українську народну  
тему».

Основна тема.



Moderato semplice

Piano *p*

Б.4 М. Вілінський. «Балада в формі варіацій на українську народну тему».

Варіація 3.

8 Var. III  
Andante lamentabile

Б.5 М. Лисенко. «Епічний фрагмент» ор. 20. Основна тема.

Op.20

**Marciale sostenuto**

Б.6 М. Лисенко. «Епічний фрагмент» оп. 20. Середній розділ.

**Alternativo**  
**Allegro agitato**

Б7. С. Борткевич. «Балада» для фортепіано сіс-молл оп. 42. Основна тема.

**Allegro moderato** Opus 42

Б8. С. Борткевич. «Балада» для фортепіано сіс-молл ор. 42. Середній розділ.

Б9. Б. Лятошинський «Балада» ор. 22. Основна тема.

**Lento misterioso**

*pp* *poco cresc.*

*dim.* *pp*

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a long slur over the first five measures and a crescendo marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. A first ending bracket with the number '8' is located at the bottom of the lower staff.

Б10. Б. Лятошинський «Балада» ор. 22. Друга тема.

**Meno mosso ma non troppo lento**

*poco cresc.*

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a slur and a first ending bracket with the number '3'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. A crescendo marking is present in the final measure of the lower staff.

Б.11. Б. Лятошинський «Балада» ор. 22. Кода.

**Maestoso**

**Б.12** Лео Орнштейн «Балада». Вступ.

*Moderato* ♩ = 116

*mp*

**Б.13** Лео Орнштейн «Балада». Побічна партія.

dim. p

p espressivo non troppo

Б.14 Лео Орнштейн «Балада». Кода.

molto rit.

molto rit.

rit. molto

rit. molto

pp

ppp

ppp

## ДОДАТОК В

### **Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:**

1. Сидір Н. О. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2019. Вип. 45. С. 198–210.  
<http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/649>
2. Сидір Н. О. Сильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2020. № 4. С. 187–190.  
[file:///C:/Users/Admin555/Downloads/219156-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-495802-1-10-20201215%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Admin555/Downloads/219156-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-495802-1-10-20201215%20(1).pdf)
3. Сидір Н. О. Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2021. №1(50). С. 79–90.  
[file:///C:/Users/Admin555/Downloads/233120-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-533931-1-10-20210603%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Admin555/Downloads/233120-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-533931-1-10-20210603%20(1).pdf)

### **Статті в наукових зарубіжних виданнях:**

4. Sydir N. Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the XX Century: Stylistic and Form-building elements. Edukacja Muzyczna. 2021. № 16. P. 149–160.  
[file:///C:/Users/Admin555/Downloads/09\\_Sydir\\_eng%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Admin555/Downloads/09_Sydir_eng%20(1).pdf)
5. Sydir N. Типологія і поетика фольклорної балади в проекції на її академічні музичні різновиди. AREA NAUKI. 2022. P. 128-138.

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді було представлено на наступних конференціях:**

1. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (м. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 28.02.19–1.03.19). Тема доповіді: «Жанрові різновиди фортепіанної балади в доробку українських композиторів»;
2. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 22.01.21–23.01.21). Тема доповіді: «Жанр фортепіанної балади як приклад меморіальної творчості в композиторському доробку Сергія Слонімського та Михайла Степаненка».
3. I Міжнародна науково-теоретична конференція «Theory and practice of modern science: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference». (м. Краків, Польща. 23. 04. 2021). Тема доповіді: «Компаративний аналіз жанрових моделей фортепіанної балади у творчості Сергія Борткевича та Ігнаца Фрідмана»;
4. I Міжнародна спеціалізована наукова конференція «Теорія мистецтва та концепція збереження культурної спадщини» (м. Полтава, 30. 04. 2021). Тема доповіді: «Жанр фортепіанно-оркестрової балади першої половини ХХ століття на прикладі творів Людомира Ружицького, Бенджаміна Бріттена та Ігоря Шамо».