

ЛІРИКО-ЕПІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ЖАНРУ БАЛАДИ: ВЗАЄМОДІЯ ПОЕТИЧНИХ ТА ПРОЗАЇЧНИХ ПРИНЦИПІВ

О. Шара

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна
sharafilatova@gmail.com

О. Shara

postgraduate student, lecturer at the Department of Music Theory,
I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0007-7753-2303>

О. О. Шара. Лірико-епічні елементи жанру балади: взаємодія поетичних та прозаїчних принципів

У статті розглянуто жанр балади як синкретичне утворення, у якому взаємодіють поетичні та прозаїчні принципи, що відповідають ліричним і епічним елементам художнього тексту. Метою дослідження є виявлення специфіки такої взаємодії на матеріалі вокальних та інструментальних балад українських композиторів. Новизна роботи полягає в спробі системної диференціації поетичних (віршоподібних) та прозаїчних (прозоподібних) принципів як формоутворювальних чинників музичної балади. Проаналізовано особливості метроритмічної організації, роль римування, остинатних структур, секвенцій, асиметрії. З'ясовано, що кульмінаційні моменти часто супроводжуються відходом від віршованої впорядкованості на користь інтонаційної природності. Це дозволяє осмислити баладу як жанр, у якому поетичне й прозаїчне не лише співіснують, а й драматургічно взаємодіють.

Ключові слова: музична балада, вокальна балада, інструментальна балада, лірико-епічний синтез, поетичні принципи, прозаїчні принципи, музична драматургія, інтонаційна нарація, українська музика ХХ століття.

О. Shara. Lyric and epic elements of the ballad genre: interaction of poetic and prosaic principles

Problem statement. The article studies the phenomenon of artistic duality in the musical ballad genre, which combines poetic and prosaic principles corresponding to lyric and epic elements. This interaction significantly influences the structural and expressive organization of the musical text and shapes its dramaturgical development.

Analysis of recent research and publications. The problem of word-music interaction has been addressed in studies by O. Zaharchuk, O. Prykhodko, N. Belichenko, N. Horiukhina, J.-J. Nattiez, J. Dunsby, and others. Ukrainian musicological contributions by N. Nazarii, O. Bezbordko, I. Vavshko, Kh. Wenli, and O. Martsenkivska focus on vocal and instrumental

ballads, the influence of poetic language, and stylistic analysis. However, a systematic differentiation between poetic and prosaic principles as formative tools of musical dramaturgy remains underexplored.

The purpose of the study. The main purpose is to identify how poetic and prosaic principles interact within musical ballads and influence the form and expression of both vocal and instrumental works.

The scientific novelty. The novelty lies in distinguishing poetic and prosaic modes as not only semantic but also compositional categories that determine the lyrical and epic character of music. The study also reveals how these principles affect meter, rhythm, cadence, phrase symmetry, and dramaturgical pacing.

The methodology. The article applies semantic and hermeneutic analysis, structural-functional methods for formal organization, and comparative methods for analyzing literary and musical correspondences. A systemic approach enables understanding the interaction between music and text.

The results. The paper demonstrates that poetic principles manifest in symmetrical metric structures, clear cadential “rhymes”, and repetitive formulas. Prosaic features, on the contrary, appear in asymmetry, polyrhythms, fragmentation, and declamatory techniques. In vocal ballads by Yuliy Meitus and others, deviations from poetic meter often coincide with dramaturgical peaks, where the music mimics natural speech. Examples include the ballads *Vidvidalo syvu matir* and *Kseniya*, where textual regularity is preserved or purposefully disrupted to enhance dramatic effect.

Conclusions. Musical ballads, particularly in the Ukrainian tradition, represent a hybrid genre where poetic and prosaic devices not only coexist but function as dramaturgical tools. Their dynamic interplay reflects deeper narrative and expressive intentions, suggesting directions for further research into narrative strategies in music.

Keywords: musical ballad, lyric-epic synthesis, poetic principles, prosaic principles, musical dramaturgy, intonational narration, vocal ballad, instrumental ballad, Ukrainian music of the XX century.

Постановка проблеми. Питання взаємодії слова та музики завжди залишалось актуальним у музичній науці: від часів мистецького синкретизму, коли ці елементи існували нероздільно, до періоду розвитку музичної інтонації, що спричинив емансипацію музики від вербальних обмежень. У музикознавстві існує значна кількість праць, присвячених дослідженню як вокальних творів, так і впливу поетичного або розмовного тексту на інструментальні композиції. Особливо гостро це питання постає під час вивчення жанру балади, що має літературне походження та адаптований у музичне мистецтво. Характерною ознакою вербальної балади є поєднання ліричних та епічних елементів, які відповідають поетичним і прозаїчним принципам художнього тексту. Ці особливості суттєво впливають і на музичну реалізацію жанру, визначаючи його характерні особливості та відмінності від інших жанрів (думи, поеми, пісні). Вивчення значення таких елементів у музичній формі сприяє глибшому розумінню як вокальної, так і інструментальної балади в її зв'язку з літературним прототипом, що й зумовлює **актуальність** цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання взаємодії слова та музики тією чи іншою мірою було висвітлено в працях О. Захарчук (2010, 2016), О. Приходько (2014), Н. Беліченко (1992), Горюхіної (1985), Ж.-Ж. Натъє та Дж. Дансбі (2000), М. Антовік (2015), В. Падалко (2023), О. Фрайт (2021).

Жанр музичної балади було досліджено в багатьох працях, серед яких слід означити дисертацію Н. Назарій (2023) та її статті (Сидір, 2021), статтю О. Безбородько (2018). Музичну поетику жанру рок-балади розкрито в дисертації І. Вавшко (2019); вплив вербальних чинників на формування жанру інструментальної балади висвітлено в статтях Хе Веньлі (2018) (на прикладі фортепіанної творчості Ф. Шопена) та О. Марценківської (2018) (на матеріалі музики Б. Лятошинського).

Наукова новизна статті полягає в спробі вперше системно диференціювати поетичні та прозаїчні принципи як змістові та формують музичної балади, а також у виявленні способів їх художнього втілення в інструментальних і вокальних творах українських

композиторів. Запропонований підхід дозволяє по-новому осмислити баладу як синтетичний жанр із подвійною літературно-музичною природою.

Мета статті — виявлення специфіки взаємодії ліричних й епічних елементів у жанрі музичної балади шляхом аналізу впливу поетичних та прозаїчних принципів на структуру і художній образ музичного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр балади, що виник у XII ст. в провансальській поезії як форма танцювальної пісні (від прованс. *ballar* — *танцювати*), із часом набув складної структури та багатогранного змісту, мандруючи крізь культури й епохи. У сучасному літературознавстві балада визначається як «ліро-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» (Нудьга, 1970, с. 8). Саме поєднання трьох родів літератури — лірики, епосу і драми — надає жанру унікальної виразності та багатожаровості.

Баладу визначає *епічний* елемент — сюжетна основа, яка відрізняє її від пісні чи лірики. Її сюжет стислий, зосереджений на ключових моментах, що створює динамічну й емоційну оповідь. *Драматизм* проявляється через конфлікти, контрасти, трагічні події та несподівану розв'язку, надаючи твору експресії. *Ліричність* виявляється в ритмі, строфіці, метафоричності, символічних образах і фантастичних мотивах, що додає баладі психологічної глибини та інтимності.

Таким чином, жанр балади існує на перетині лірики й епосу, доповнюючись драматичними елементами. На структурному та художньо-естетичному рівні ці роди реалізуються через поетичні й прозаїчні принципи організації художньої мови.

Ще в XIX ст. український філолог О. Потебня запропонував концептуальне розмежування поезії та прози, ототожнюючи їх із «живим» (образним) і «забутим» (безобразним) словом відповідно. У його концепції поетичність ґрунтується на наявності образу в слові, що надає мовленню багатозначності, символічності та алегоричності.

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

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

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

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

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

поняття можна успішно застосовувати до як вокальних, так і інструментальних балад.

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

Якщо сегментація від синтаксису та від віршованого рядка збігаються, — це надає віршу гармонійність, узгодженість, стрункість. Яскравим прикладом такої віршоподібності може слугувати експозиційний розділ Балади ор. 10 С. Борткевича. Початок твору привертає увагу ритмічним нашаровуванням мелодії та акомпанементу: ритмічна модель мелодії — амфібрахий: восьма із затакту, чверть, восьма; ритмічна ж модель акомпанементу — дактиль: чверть, восьма, чверть (Приклад 1). Таким чином, вони компенсують і доповнюють один одного: на стабільний акомпанемент нашаровується дещо «ниюча» мелодія, в основі якої — секундова інтонація *lamento*. Це доповнюється і спрямованістю руху: акомпанемент побудований на висхідних хвилях, а мелодія має низхідний характер руху. У кожній партії наявне дихання — паузи, але це ритмічне нашарування створює єдину безперервну лінію четвертних та восьмих, що в цілому утворює хореїчний ритм. Окрім того, у момент «збігу наголосу» — тобто на першій долі такту — утворюється мелодичний дисонанс — затримання з подальшим розв'язанням на слабкій долі, що ще більше підкреслює метричну рівність. Таким чином, ритм цієї частини підкорений метричній організації, що створює ефект віршування та цілком характерно для початку твору.

U — U (амфібрахій)

Andante cantabile.

Piano. *pp* *dolce*

— U U (дактиль)

Приклад 1. С. Борткевич, Балада оп. 10 (1–5 тт.)

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

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

Схожий прийом використовується і в передкульмінаційній частині Балади оп. 42 С. Борткевича. Напруження наростає до такої межі, коли руйнується відчуття сталої метричної пульсації і хаотична акцентність виходить за рамки тактів (Приклад 3).

Метроритмічна організація віршованого тексту також зумовлює специфічне структурування мовного матеріалу, що виявляється в строфічній побудові та принципах повторності. На відміну від прози, де переважає лінійний (горизонтальний) розвиток, поетичний ритм спирається на

вертикальні зв'язки — тобто на впорядкування та зіставлення рядків, що формує відчуття регулярності й симетрії. Цей поділ на ритмічні одиниці має безпосередню аналогію з музичною ритмічною організацією, зокрема з регулярними симетричними структурами — типовими чотири- або восьми тактовими побудовами. Проте симетрія може проявлятися й у складніших, неквадратних формах, включаючи варіанти перехресного чергування елементів за схемою *A B A B*.

У цьому контексті важливе місце посідає й римування як складова віршоподібності музичної мови. Каданси, приміром, відіграють не лише формоутворюючу, а й семантичну роль, водночас виконуючи функцію музичних рим. Музикознавці відзначають, що «... питально-відповідні каданси сполучаються і синтаксично, й інтонаційно, як рими, виконуючи не тільки роль “знаків пунктуації” у структурі цілого, але й певну фонічну функцію — створення слухових відчуттів часткової чи повної зупинки звучання, образів очікування, гальмування, прагнення вперед тощо» (Горюхіна, 1985, с. 35). Крім кадансів, носіями рим можуть виступати й інші музичні елементи — «мелодичний зворот, ритмічне угруповання, темброво-фонічна пляма. Нерідко римування веде до створення лейтінтонації» (там само, с. 36).

Яскравим прикладом стрункої, майже віршованої структури може слугувати рефрен Балади оп. 42 С. Борткевича. Він вибудований у формі квадратного подвійного періоду, де кожне



Приклад 2. М. Вілінський, Балада у формі варіацій на українську народну тему, оп. 4 (132–139 тт.)



Приклад 3. С. Борткевич, Балада оп. 42 (163–168 тт.)

чотиритактове речення точно відповідає одному віршованому рядку, формуючи своєрідну музичну строфу за схемою $A B A_1 B_1$. При цьому римування реалізується не лише через симетричне розташування фраз, але й завдяки розімкненим кадансам на домінантовій гармонії, які функціонують як рими наприкінці кожного речення. Такі кадансові зупинки підсилюють ефект очікування та створюють відчуття продовження, сприяючи екстраполяції симетрії сегментів і внутрішньої зв'язності форми.

Окрім кадансів як засобу музичного римування, важливими механізмами організації поетичного музичного висловлювання виступають також секвенції та остинатні структури. Вони забезпечують стабільний синтагматичний зв'язок між елементами, ґрунтуючись на послідовному інерційному русі мотивів чи ритмічних фігур. Принцип повтору та секвенційного розвитку перебуває в основі Балади оп. 42 С. Борткевича. Остинатний тріольний акомпанемент створює ефект «рухомої стабільності»:

цей хвилеподібний рух, попри поліритмічне напруження у співвідношенні з мелодією, зберігає зв'язок із метричною організацією та виконує формотворчу функцію в межах цілісної композиційної будови. Він також формує ефект «баркарольності», що додає до балади образний елемент природи — типову ознаку жанру. Повтор відіграє важливу роль і на рівні форми: рефрен у структурі твору не лише підтримує принцип симетрії та віршованої впорядкованості, а й виконує функцію епічного мотиву, допомагаючи слухачеві впізнавати образ головного героя та стежити за його драматургічною еволюцією.

На відміну від віршованої мови, яка характеризується чіткою регулярністю, ритмічною організованістю та наявністю повторів і рим, *проза* не передбачає сталої метричної впорядкованості. Її ритм вільніший, менш передбачуваний, не залежить від фіксованої довжини рядка чи симетричного членування. У прозі відсутні традиційні елементи віршованої форми — такі як римування або рівномірне розташування пауз (цезур); натомість структурна організація прози зумовлена змістовим розвитком думки та синтаксичною побудовою. Важливою ознакою прозової ритміки є різноманітність та гнучкість ритмічних одиниць, що дозволяє вільно змінювати довжину й інтонаційну структуру фраз.

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

У жанрі інструментальної балади ці прозо-подібні принципи проявляються особливо виразно. Зокрема, у розробкових та кульмінаційних розділах часто спостерігається відмова від квадратності побудов, відсутність регулярних кадансових «рим», активне використання поліметрії й поліритмії, а також чергування симетричних і асиметричних фраз. Такий підхід

посилює ефект дії, руху, драматичного напруження, надаючи перевагу процесуальному розгортанню подій над статичною повторюваністю та структурною замкненістю, властивими віршованій формі.

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

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

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

Темпо I ♩ = 80

На сто_лі пи_ро_ ги, ска_тер_ти_ни пі_лоч_ка, сім дівчат о_ жи_ бо_ вы_е, сем_девчат о_ жи_

да_ють, кож_на — як со_ пі_лоч_ка, кож_на — як со_ пі_лоч_ка. да_ють, в пляс пой_ти го_ то_вы_е, в пляс пой_ти го_ то_вы_е,

Приклад 4. Ю. Мейтус, балада «Відвідало сиву матір» з вокального циклу «Мати» (47–57 тт.)

Розглянемо ще один приклад — баладу «Ксеня» на вірші А. Малишка. Позначка *All'improvvisata* та педальний органний пункт з форшлагами у фортепіанному вступі створюють враження імпровізованого народного наративу — своєрідної оповіді кобзаря чи лірника.

Цілі строфи тексту звучать на фоні витриманих квінт, що формує ефект оповідної статичності. Хореїчний ритм вірша (двоскладовий з наголою на першому складі) зберігається в мелодії завдяки рівномірному чергуванню восьмих у дводольному ритмі. Відмова від такого ритму могла б наблизити твір до думи — жанру, у якому епічне начало домінує над ліричним. Мейтус, однак, об'єднує віршовану регулярність з інтонаційними моделями живого мовлення. Наприклад, вузький діапазон (у межах квінти), плавний поступовий рух, а також висхідні та низхідні інтонації, що точно передають запитальні й розповідні речення. Перші два рядки вірша — це запитання: *Як любила Ксеня — хто розкаже? Цілувала — хто цілунок вкаже?* І перша, і друга музична фраза завершуються висхідною квартою, що імітує запитальну інтонацію.

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

Особливої виразності набуває контраст динамічних площин. Найгучніша кульмінація — вигуки юнаків на весіллі — протиставлена найінтимнішому моменту твору: появі змученого сивого запорожця, котрий звертається до Ксені. Цей епізод подано в тихій динаміці, з *parlando*-інтонаціями, тріолями, шістнадцятими, що створюють ефект схвильованої, уривчастої мови. Саме в кульмінаційні моменти порушується струнка віршована ритміка: під час появи

запорожця вокальна мелодія перетворюється на тихий говір, а в момент звернення до Ксені репліки розриваються паузами. Таким чином, кульмінація виходить за межі віршованої структури до інтонаційної природності живої мови.

Висновки. Жанр музичної балади постає як синтетичне утворення, що поєднує лірику, епос і драму. У структурі балади поетичні принципи виявляються через метричну організацію, симетрію, строфічність і римування. Їм протистоять прозаїчні принципи — асиметрія, поліметрія, вільна ритміка, відсутність повторів, тяжіння до мовленнєвої інтонації. У вокальній баладі композитори часто трансформують віршовану структуру, зберігаючи або навмисно руйнуючи її для досягнення драматургічного ефекту. Інструментальні балади також демонструють складне співіснування віршоподібних та прозоподібних побудов, що проявляється в змінах

метроритміки, тематичної розробки, використання секвенцій, кадансів, остинато.

Отже, поетичні та прозаїчні принципи в музиці функціонують не лише як структурні, а й як змістові чинники, формуючи ліро-епічну природу балади. Вивчення цих елементів дозволяє по-новому осмислити жанрову специфіку балади в українській музиці ХХ ст.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з вивченням трансформації балади в новітніх жанрах — рок-баладі, електроакустичних композиціях, музиці до кіно й театру, а також у міжмедійних проєктах, де відбувається взаємодія баладної структури з образами візуального мистецтва й сценічної дії. Окремої уваги потребує розгляд наративних стратегій у сучасних баладах, а також аналіз впливу поетичних та прозаїчних структур на музичну драматургію в постмодерних контекстах.

Список посилань

- Безбородько, О. А. (2018). Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 122, 110–124. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmnu_2018_122_14
- Беліченко, Н. М. (1992). *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Вавшко, І. В. (2019). *Музична поетика рок-балади* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Горюхина, Н. А. (1985). *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Музична Україна.
- Захарчук, О. (2016). Музичний таланти Шевченка. *Українська музика*, 3(21), 30–38. <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/474>
- Захарчук, О. С. (2010). Ярема Якуб'як про втілення Шевченкового слова в музиці Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 39–43. <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/20715>
- Марценківська, О. В. (2018). Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (До проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство*, (57), 45–59. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.05>
- Назарій, Н. О. (2023). *Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка]. Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка.
- Нудьга, Г. А. (1970). *Українська балада (З теорії та історії жанру)*. Дніпро.
- Потебня, О. (1985). *Естетика і поетика слова*. Мистецтво. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001479>
- Приходько, О. (2014). Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. У *Słowo we współczesnych dyskursach* (с. 463–470). <https://doi.org/10.18778/7969-107-4.41>
- Сидір, Н. (2021). Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), 79–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233120](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233120)
- Фрайт, О. В. (2021). *Музично-вербальна еміненція у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Хе Венлі (2018). Баладність як музично-мовна модальність в фортепіанній творчості Ф. Шопена. *Музичне мистецтво і культура*, 27(1), 173–183. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/371/737>

- Antovic, M. (2015). Metaphor in Music or Metaphor About Music: A Contribution to the Cooperation of Cognitive Linguistics and Cognitive Musicology. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2566258>
- Nattiez, J.-J., & Dunsby, J. (2000). Linguistic models and the analysis of musical structures. *Rivista italiana di musicologia*, 35(1/2), 379–410.
- Padalko, V. (2023). Genre-Style Diversity of Interpretations of Ukrainian Classics' Poetry in Musical Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 332–336. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277694>
- Wagner, A. (1930). *Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik*. Röhrscheid.

References

- Bezborodko, O. A. (2018). Interaction of compositional and performance means of expression in Borys Lyatoshynsky's Second Sonata-Ballade. *Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 122, 110–124. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2018_122_14. [In Ukrainian].
- Belichenko, N. M. (1992). *Structural poetics of a musical work (based on the music of contemporary composers of the 1980s)* [Author's abstract of a Candidate of Art Studies thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Vavshko, I. V. (2019). *The musical poetics of the rock ballad* [Candidate of Art Studies thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Horiukhina, N. A. (1985). *Essays on issues of musical style and form*. Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Zakharchuk, O. (2016). Shevchenko's musical talent. *Ukrainska muzyka*, 3(21), 30–38. <http://journals.inma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/474>. [In Ukrainian].
- Zakharchuk, O. S. (2010). Yarema Yakubiak on the embodiment of Shevchenko's word in the music of Mykola Lysenko and Stanislav Liudkevych. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 1, 39–43. <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/20715>. [In Ukrainian].
- Martsenkivska, O. V. (2018). The genre of the ballad in the music of B. Lyatoshynsky (On the issue of tradition and innovation). *Kyivske muzykoznavstvo*, (57), 45–59. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.05>. [In Ukrainian].
- Nazarii, N. O. (2023). *The piano ballad in the context of genre evolution* [Doctor of Art Studies thesis, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy]. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. [In Ukrainian].
- Nudha, H. A. (1970). *The Ukrainian ballad (On the theory and history of the genre)*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Potebnia, O. (1985). *Aesthetics and poetics of the word*. Mystetstvo. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001479>. [In Ukrainian].
- Prykhodko, O. (2014). The word in music and music in the word: experiments in contemporary choral music. In *Słowo we współczesnych dyskursach* (pp. 463–470). <https://doi.org/10.18778/7969-107-4.41>. [In Ukrainian].
- Sydir, N. (2021). Features of the piano ballad of the first third of the XX century (based on the works of S. Bortkevych, I. Friedman, B. Lyatoshynsky). *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), 79–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233120](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233120). [In Ukrainian].
- Frait, O. V. (2021). *Musical-verbal eminence in the interpretative discourse of art studies* [Doctor of Art Studies dissertation, National Academy of Culture and Arts Management]. National Academy of Culture and Arts Management. [In Ukrainian].
- He Wenli (2018). Balladness as a musical-verbal modality in Frederick Chopin's piano works. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 27(1), 173–183. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/371/737>. [In Ukrainian].
- Antovic, M. (2015). Metaphor in Music or Metaphor About Music: A Contribution to the Cooperation of Cognitive Linguistics and Cognitive Musicology. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2566258>. [In English].
- Nattiez, J.-J., & Dunsby, J. (2000). Linguistic models and the analysis of musical structures. *Rivista italiana di musicologia*, 35(1/2), 379–410. [In English].
- Padalko, V. (2023). Genre-Style Diversity of Interpretations of Ukrainian Classics' Poetry in Musical Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 332–336. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277694>. [In English].
- Wagner, A. (1930). *Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik*. Röhrscheid. [In English].

O. O. Шапа

аспірант, викладач кафедри теорії музики,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

O. Shara

postgraduate student, lecturer at the Department of Music Theory,
I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts,
Kharkiv, Ukraine

Отримано: 06.10.2025

Прийнято до друку: 20.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025