

DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316713

УДК 784.3:78.071.1(477):82-144-051

**НАРАТИВНІСТЬ ВОКАЛЬНОЇ БАЛАДИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ  
Ю. МЕЙТУСА «РОЗСТРІЛЯЛИ ТРЬОХ» (НА ВІРШІ В. КОРОТИЧА)**Олександра Шара<sup>1а, 2б</sup><sup>1</sup> викладач, аспірантка кафедри теорії музики;<sup>2</sup> викладач відділу теорії музики;

ORCID: 0009-0007-7753-2303; e-mail: sharafilatova@gmail.com

<sup>а</sup> Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна<sup>б</sup> Миколаївський фаховий коледж музичного мистецтва, Миколаїв, Україна**Анотація**

**Мета дослідження** – визначити специфіку наративу у вокальному творі на прикладі жанру вокальної балади. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні семантичного та герменевтичного аналізу, системного, структурно-функціонального й компаративного методів. **Наукову новизну дослідження** становить здійснення аналізу вокального твору, наративного за своєю природою, з метою виявлення наративних проявів. **Висновки.** У статті розглянуто основні наратологічні праці та виокремлено елементи наративного тексту. Установлено головні характеристики жанру балади та їх відповідність наративності. Проаналізовано літературну та музичну основу вокальної балади Ю. Мейтуса (слова В. Коротича) «Розстріляли трьох» на предмет наявності наративних ознак на різних рівнях. Зосереджено увагу на взаємодії поетичних та композиторських трактувань основних наративних елементів балади, а також на проявах наративності в суто музичному плані. Виявлено риси наративності на рівні форми та структури вокальної балади, зокрема руйнування вертикальної віршованої організації на користь лінійності оповідного сюжету й асиметричність форми. Установлено факт присутності наратора та формування його особистості автором-поетом та автором-композитором. Зазначено думку оповідача та його вплив на виклад подій і сприйняття їх нараторами. Підкреслено, що за допомогою поєднання літературних і музичних прийомів створено ефект віддалення та наближення наратора до зображуваних подій. Визначено роль тональностей, що підтримують літературних персонажів, а також вступають у конфлікт в суто музичному плані та створюють у такий спосіб власну сюжетну лінію. Наголошено на тому, що кожен музичний твір має свої унікальні способи розкриття наративу. У зв'язку з чим доведено необхідність подальших досліджень цього питання на матеріалі інших вокальних та інструментальних жанрів.

**Ключові слова:** наратологія; музичний наратив; взаємодія слова; взаємодія музики; балада; жанр; камерно-вокальна музика; творчість Ю. Мейтуса

## Вступ

У ХХ–ХХІ столітті став помітний посилений інтерес до міжнаукових зв'язків, що характеризується обміном і запозиченням методології та термінології для більш глибокого розкриття наукових проблем у певній галузі.

Започаткувавшись у риториці, поняття «нарратив» поступово стало центром уваги філологів, філософів, психологів, журналістів та соціологів. Не оминули це питання і музикознавці, особливий інтерес яких можна спостерігати в американській та європейській музичній науці в другій половині ХХ століття. І, якщо питання нарративу в «чистій» інструментальній музиці викликало чимало суперечок та дискусій серед науковців, то нарративність музичного твору з вербальною основою є очевидним явищем, що диктує свої методи аналізу щодо взаємодії музичних і позамузичних проявів.

## Мета

Мета статті – визначити специфіку нарративу у вокальному творі на прикладі жанру вокальної балади. Згідно з метою поставлено такі завдання:

- диференціювати й термінологічно виокремити ознаки нарративності літературного та музичного твору;

- увиразнити основні якості літературної та музичної балади;

- проаналізувати вокальну баладу Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича та виявити в ній нарративність як результат взаємодії слова й музики, а також надати характеристику нарративності в суто музичному плані.

Методологія дослідження. Застосовано методи семантичного та герменевтичного аналізу вербального й музичного текстів, а також системний метод, що направлений на виявлення взаємодії слова та музики для розкриття специфіки нарративних проявів у музичному творі. Структурно-функціональний метод використано для визначення особливостей побудови твору, форми, специфіки тематизму. Компаративний метод використано з метою розкриття значення та дії нарративу в жанровому контексті балади.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вивчення поняття «нарратив» вокального твору насамперед передбачає опору на літературознавчі праці з цього питання. Класичними взірцями нарративного дискурсу є праці Ж. Женетта (Genette, 1983), Дж. Принса (Prince, 2003), В. Шміда (Schmid, 2013), що слугують орієнтиром для подальших зарубіжних і вітчизняних досліджень. Найбільш відомими українськими науковцями, які вивчали ті чи ті аспекти наратології, є Л. Мацевко-Бекерська (2009), І. Папуша (2005), О. Ткачук (2003), О. Гук та І. Бехта (2020). Ю. Ковалів (2007) займався визначенням багатьох наратологічних категорій, що представлені у двох томах «Літературознавчої енциклопедії».

Суперечність поняття «нарратив чистої музики» спричинило появу низки доповідей, статей та ґрунтовних досліджень на цю тему. Наприклад, праці аме-

риканського музикознавця Р. Хаттена (R. Hatten, 1991), який ілюструє музичний наратив на прикладі абсолютної музики Л. Бетховена та доводить присутність оповідача в інструментальному творі. На концепції Р. Хаттена спирається американський науковець Б. Альмен (Almén, 2008), досліджуючи взаємозв'язки теми й наративу в «чистій» музиці. Він створює власну методологію визначення наративу, яку використовує у своїх аналітичних працях і М. Клейн (Klein, 2009). Німецька дослідниця М. Зіхардт (Sichardt, 2005) доводить наявність у музичному творі такого важливого для наративу елемента, як минулий час, аналізуючи його часову структуру. Фінський музикознавець Е. Тарасті (E. Tarasti, 1994) є автором ґрунтовної праці «Теорія музичної семіотики», у якій подає детальний огляд сфери музичної наратології.

Проти наративу «чистої» музики виступав Ж.-Ж. Нат'є (Nattiez, 2011), який стверджував, що без вербальної підтримки музика сама собою не може бути оповіддю, та К. Аббат (Abbate, 1991), яка ставила під сумнів наявність в інструментальному творі оповідача чи минулого часу.

У вітчизняному музикознавстві є невелика кількість праць, що стосуються того чи того боку концепту музичного наративу. Український учений І. Пясковський<sup>1</sup> (2003) досліджує це питання на матеріалі поліфонічної музики. В. Степурко та Я. Бардашевська (2018) розглядають поняття музичного наративу в контексті психології та соціології, не обмежуючись суто музикознавчими методами. С. Лисюк (2011) у своїй дисертації спирається на виконавський аспект наратології та розглядає це питання в контексті фортепіанного стилю.

Незважаючи на всю очевидність та однозначність наративних проявів у вокальному творі, ґрунтовні дослідження на цю тему відсутні. Феномен музичної події (що є одним з чинників оповіді) є центром уваги дослідниці А. Івко (2008), яка розглядає цей аспект у взаємозв'язку з формою вокального та інструментального твору. Наративність вокальних жанрів стає предметом дисертації Лю Ся (2021), проте дослідниця розглядає саме виконавський бік цього питання. Австралійський учений і композитор Г. Хейр (Hair, 2001) у своїй статті описує наративність вербального жанру, який визначає як «музичний театр».

Отже, огляд наукових джерел з питань музичної наратології характеризує ситуацію як досить розвинену з боку аналізу «чистої» музики, проте недостатньо вивчену з боку досліджень вокальних творів музикознавчого напрямку, що дає змогу стверджувати про актуальність теми цієї статті.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено аналіз вокального твору, наративного за своєю природою, з метою виявлення наративних проявів як у взаємодії з вербальною основою, так і в іманентно музичному плані.

### Виклад матеріалу дослідження

Перш ніж стверджувати, що музичний твір (навіть з вербальною підтримкою) може бути наративним, необхідно визначити, що таке наратив та які озна-

<sup>1</sup> І. Пясковський не використовує термін «нاراتив» у своєму підручнику, проте розглядає феномен «події» та «сюжету» фуги, що є однією зі сторін прояву наративу.

ки повинен мати текст, щоб вважатися наративним. Огляд літературних праць з питань наратології демонструє багато різних поглядів на *об'єкт* і *дефініцію* цього поняття, особливо беручи до уваги його багатовікову історію та трансформацію. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначається, що *наратив* – це «логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) нараторами, адресований іншому (чи кільком) наратору» (Ковалів, 2007, с. 89). Далі наголошено, що наратив «не обмежений лише оповіддю», головною структурною одиницею є *подія* «як концептуальне бачення людини, (...) втілення її в наративних дискурсах на рівні синхронії та відмінність від ненаративних елементів (опис, аргументація, коментар тощо)» (Ковалів, 2007, с. 89). На головну роль *події* вказує І. Папуша (2005), стверджуючи, що «мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану» (с. 30). У зв'язку з цим наративним текстом можна вважати будь-який, що має часову структуру та містить хоча б одну зміну стану.

Інші дослідники головною характеристикою наративного тексту визначають *наявність наратора* як посередника між автором та оповідним світом. Основними ознаками оповідача вчені вважають «суб'єктивованість його присутності у творі, наявність певної точки зору щодо подій, ситуацій чи станів, відтворених у тексті» (Мацевко-Бекерська, 2009, с. 284–285).

Проте наявність оповідача не обов'язкова умова для наративного тексту. За класифікацією В. Шміда (Schmid, 2013), розповідні тексти поділяються на дві великі групи: тексти, у яких історія відтворюється від особи наратора (новели, оповідання, романи), і тексти, у яких відсутній оповідач, а історію представляють безпосередньо учасники процесу (драма, кіно, балет).

Якщо оповідач присутній у творі, то важливим елементом для наративності стає його кут зору, або фокалізація («зорова перспектива у словесних творах»; Ковалів, 2007, с. 537). Роль наратора полягає у відборі й оформленні важливих для наративу подій. Залежно від свого ставлення до цих подій оповідач певним чином їх висвітлює для того чи того сприйняття нараторами (читачами, слухачами, глядачами).

У результаті аналізу наукової літератури визначимо основні та додаткові елементи наративного тексту. Основні:

- наявність однієї чи декількох подій (зміни станів);
- часова структура їх розгортання, завершеність сюжету;
- наявність персонажів, що проживають ці події;
- наявність наратора (-рів).

Додаткові:

- наявність оповідача (наратора);
- його кут зору та ставлення до подій чи персонажів.

Отже, головною характеристикою наративного тексту є наявність сюжету, що складається з однієї чи декількох подій. Тому вважаємо доцільним дослідити музичну наративність на прикладі вокальної балади, у якій сюжетність відіграє головну роль. Для виявлення інших наративних елементів цього жанру

необхідно звернутися до визначення *літературної балади*, яка є першоджерелом балади *музичної*.

Найбільш ґрунтовним дослідженням української літературної балади є праця Г. Нудьги (1970), де автор зібрав різні тлумачення цього жанру та детально описав його характерні риси й відмінності від інших суміжних жанрів (пісні, романсу, поеми, думи). Отже, сучасна літературна балада – це «ліро-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» (Нудьга, 1970, с. 8). Унікальність баладного жанру полягає в поєднанні в ній трьох основних родів – епосу, лірики й драми, які мають прямий вплив на композицію, будову, особливості сюжету, часове розгортання твору, кількість персонажів, подій, наявність наратора.

Епічний елемент, за словами дослідника, найчастіше виходить на перший план, адже балада – це оповідальний жанр, який без сюжету та фабули перетворюється на пісню чи романс. Однак надмірне розгортання сюжету, перебільшена увага до менш важливих елементів оповіді (описів, діалогів, другорядних персонажів або подій) здатні перетворити баладу на поему чи думу, у яких епічне начало є першочерговим. Тому цей елемент тримається в межах «короткої розповіді», для сюжету якої автор відбирає лише важливий матеріал, здатний за короткий проміжок часу викликати напруження та хвилювання читача. Така стислість викладу веде до «фрагментарності, до обмеження засобів змалювання портрета героя» (Нудьга, 1970, с. 16), вона викликає багато запитань до сюжету, у якому більше невідомого, ніж відомого.

Драматичні елементи здатні компенсувати таку скороченість і фрагментарність напруженістю, неспокійністю, конфліктністю та нерідко трагічністю сюжету. Г. Нудьга (1970) зазначає: «Драматична напруженість сюжету, чітко окреслені і гострі конфлікти, несподівані повороти дії, стики контрастно виявлених характерів, до того ж часто діалогізована мова – все це наближає баладу до драми» (с. 20). Драматизм впливає і на закінчення твору, яке характеризується несподіваним спадом.

Поєднання епічних та драматичних елементів, на думку дослідника, впливають на композицію балади, звідки з'являється асиметричність побудови, фрагментарність, здебільшого відсутність експозиції, відсутність додаткових сюжетних ліній, скороченість часу дії. Нерідко з'являється і рефрен, що націлений на акцентування якогось важливого мотиву у творі.

Не останню роль у формуванні жанру балади відіграє і ліричний елемент, про що наголошує Г. Нудьга (1970), який виражається як віршованою структурою твору, так і наявністю поетичних засобів, що утворюють власну специфічну художньо-стильову мову балади. Нерідко в кінці твору з'являється певний висновок з дидактичними чи моралізаторськими елементами.

Отже, жанрові ознаки балади цілком відповідають особливостям наративного тексту: наявність гостро напруженого сюжету, що складається з однієї чи декількох драматичних подій, які проживають персонажі; часове розгортання твору; присутність оповідача, який репрезентує історію саме так, щоб нарататори сформуливали певне ставлення до подій чи персонажів (схвалення, засудження, співчуття чи відчай).

Розглянемо специфіку втілення наративності в музичному творі на прикладі вокальної балади Ю. Мейтуса (на слова В. Коротича «Розстріляли трьох»).

Як було сказано, феномен літературної балади полягає в поєднанні лінійності оповідного сюжету (епічний елемент), що є специфічною ознакою прози, та віршованої структури тексту (ліричний елемент). Дотримання композитором цієї вертикальної структури чи відхід від неї та слідування за горизонтальною логікою оповідності і є однією з ознак музичної наративності.

Так у названій баладі композитор об'єднує другу половину третьої та першу половину четвертої строфи, розриваючи в той час четверту строфу двотактовим програвшем і поєднуючи її з першим рядком наступної строфи, що сюжетно обумовлено (приклад 1):

**Приклад 1.** В. Коротич «Розстріляли трьох» – строфи 2–4

Потім мати до них прийшла,  
По доріжці пробігла глухо  
І до старшого – до орла –  
Щось казала, а той не слухав.  
До середнього – той мовчить.  
До молодшого – теж не чує.  
Тільки танк на шляху гарчить,  
Тільки небо грозу віщує,  
Тільки шляхом бреде війна...  
Сорок другий. В Криму фашисти.  
Мати плаче. Кричить вона:  
«Не для смерті, синочку, ріс ти,  
Не для смерті!»

Ці сім рядків можна поставити в опозицію чотири на три, яка і диктує вихід за межі квадратної віршованої структури. Перші чотири уособлюють тишу у відповідь на слова матері: *не слухав, мовчить, не чує*. Звернення матері побудовані за віковим зменшенням – спочатку до старшого сина, потім до середнього і, нарешті, до молодшого, що перегукується з фольклорними мотивами. А наступні три, навпаки, демонструють гучність за допомогою дзвінких розкотистих слів – *гарчить, гроза, бреде*. Ці три речення об'єднані однаковою початком – словом *тільки*, а також побудовані за масштабним зростанням: *танк* (невелика річ) – *небо, гроза* (невелика місцевість) – *війна* (масштабна, світова).

Окрім структурного цезурування, ця опозиція підтримується і динамічним підйомом в музичному розвитку. Звернення матері до кожного з трьох синів супроводжується півтоновим тональним зростанням – до старшого сина у *до-дієз мінорі*, до середнього – у *ре мінорі*, до молодшого – в *мі-бемоль мінорі*, що разом з динамічним та фактурним розвитком сприяє посиленню напруги. У відповідь лише *танк гарчить, небо грозу віщує та бреде війна*. Вокальна мелодична лінія цих трьох «відповідей» також побудована за принципом видозміненої секвен-



ції – перша фраза від *до*, друга від *мі*, третя від *фа*. Отже, композитор музично розмежує рядки однієї строфи, слідуючи за змістовною логікою, а не віршованою, підкреслюючи вищеназвану опозицію.

Другий рядок п'ятої строфи – *Сорок другий. В Криму фашисти.* – композитор виділив в окремих епізодах змінами темпів з двох боків, розміру, типу мелодії та навіть подвійними тактовими рисками, раптовою тихою динамікою. Цей рядок стає важливим часово-просторовим наративом: завдяки називним реченням без дієслів сухо і беземоційно констатується місце та час події. Вокальна мелодія перетворюється на стриманий говір (*parlando*), який лунає на фоні акомпанементу з попереднього епізоду – басове тремоло та фрази терціями. Ця мелодія супроводу таким способом пов'язує цей та два попередні віршовані рядки всупереч строфічній будові, що семантично обумовлено – *Тільки небо грозу віщує. Тільки шляхом бреде війна. Сорок другий. В Криму фашисти.* Тобто цей рядок стає поясненням двох попередніх.

Вихід за межі віршованої будови відбувається і в останніх двох строфах – розділ всередині та об'єднання рядків різних строф. Окрім цього, композитор повторює фразу матері, яка руйнує віршовану строфіку – після розпачливого крику це безсиле договорювання (приклад 2):

**Приклад 2.** В. Коротич «Розстріляли трьох» – строфи 4–5 (з композиторськими ремарками)

Тільки шляхом бреде війна...  
**Meno mosso**  
 ||Сорок другий. В Криму фашисти.||  
**Agitato molto**  
 { Мати плаче. Кричить вона:  
 «Не для смерті, синочку, ріс ти,  
 Не для смерті!»  
 Жінка дивиться вбивцям вслід.  
**Adagio**  
 { ||Поруч – діти, і мертві красиві.  
 Війни котяться по землі.  
 Плачуть матері. Сиві – сиві...|| }

Твір складається з трьох контрастних розділів, які функціонально відповідають основним елементам композиції оповідного тексту. Перший розділ – пролог (інструментальний вступ) та експозиція (вихід і розповідь наратора) – займає дві віршовані строфи. Стриманий темп, досить сухий акомпанемент говорить про виклад події, що вже відбулася. Другий розділ (*Piu mosso*) – розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Схвильованість темпу, акомпанементу та наростання динаміки свідчать про те, що подія відбувається на наших очах. Займає три віршовані строфи й один рядок наступної строфи. Третій розділ (*Adagio*) – епілог, що займає три віршовані рядки. Повільний темп і хоральна фактура підкреслюють висновок, звернення наратора до слухачів. Така асиметричність форми

свідчить про перевагу лінійності, епічності оповідання над структурною чіткістю віршованої балади.

Інша ознака наративності – присутність наратора та його точки зору. Як було сказано, основні функції оповідача – це вибір та розташування в часі певних подій, а також власна емоційна оцінка цих подій і персонажів. У літературному творі фігуру наратора формує автор тексту, у музичному творі це підтримує чи спростовує спершу композитор, а згодом і виконавець.

Літературна балада «Розстріляли трьох» В. Коротича починається відразу викладом першої події: *Розстріляли трьох*. У цьому короткому реченні є звуконаслідування: фонічно звук [р] та звукосполучення [тр] схожі на короткі постріли. Їх три: *розстріляли трьох*. Три сини – три постріли. З'являється елемент символізму – *цифра три*, яка не лише уособлює єдність, невинність і любов у релігійному контексті, але й наділена магічними властивостями в народних віруваннях. Саме так ця подія фонічно проілюстрована: наратор максимально сухо, коротко та беземоційно констатує факт події, що відбулася в минулому. Він підбирає таку фразу, щоб у двох словах наочно показати розстріл. Оповідач ніби залишається осторонь, ніяк не коментуючи та не «прикрашаючи» подію, що додає ще більше жаху та болю нараторам, які зіштовхуються з цим видовищем сам на сам.

Композитор підтримує прагнення проілюструвати подію, але «випереджає» оповідача та розпочинає твір бурхливим інструментальним вступом, у якому майже наочно зображено боротьбу та постріли. Він певним чином «готує» слухача до жахливого дійства, висловлюючи в такий спосіб свою точку зору.

Після цього ніби відкривається завеса та виходить наратор. Усе завмирає. І лише на фоні пустої октави, що вібує, починається розповідь. Тобто до сухого та беземоційного викладу події в літературному тексті композитор додає яскравого театрального ефекту, що ніби оживляє її в спогадах.

Ставлення оповідача до подій – засудження війни, жаль до матері та до синів – також відчувається через прояв різноманітних музичних засобів. Приміром, привертає увагу раптова тиха динаміка вокальної партії на противагу гучному й акцентованому акомпанементу в другому епізоді, де з'являється мати (*Потім мати до них прийшла*). Так наратор висловлює своє трепетне ставлення до неї. Це підтверджується і в літературному тексті – у цьому епізоді вперше з'являється демінутив<sup>2</sup> – *по доріжці*, а словосполучення *пробігла глухо* ілюструє її затамований подих.

Схожий музичний прийом композитор використав і в першій строфі. Уся злість та ненависть виражені гучною динамікою *f* на словах *Розстріляли трьох*, а біль та жалість до молодих хлопців – за допомогою *p* на словах *їх поклали на змоклий порох*.

Яскравим прикладом може слугувати кульмінаційний епізод *Agitato molto*. Відношення оповідача передається у вокальній лінії: висхідні та низхідні секундові інтонації на словах *Мати плаче* (і саме на слові *плаче* – інтонація *lamento*), відчайдушний висхідний квартовий хід на слові *кричить* і м'який низхідний велікотерцієвий на слові *вона*, що підтримується і динамікою *ff* (приклад 3):

<sup>2</sup> Зменшувально-пестлива форма слова.



## Приклад 3. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 48-50

Agitato molto ♩ = 60

Ма-ти пла-че. Кри-чигь во-на:  
в. 2 ↑ в. 2 ↓ ч. 4 ↑ в. 3 ↓

Таким способом кожне слово інтонаційно проілюстроване, оповідач переймає на себе емоційний стан матері та ніби сам плаче, кричить замість неї. На противагу цьому, самі слова, які мали б бути надривно голосними – *Не для смерті, сичночку, ріс ти* – раптом стихаються (*sfpp* в акомпанементі). Це тихі відчайдушні причитання на секундових інтонаціях, а остання фраза *не для смерті!* – безсиле договорювання (*parlando, p*). Це єдина фраза в баладі, що відтворюється прямою мовою, але наратор ніби береже образ матері та переймає на себе її біль, тому і не цитує прямо. Окрім цього, в акомпанементі неодноразово з'являються інтонації плачу, схлипування, наприклад після звернення матері до останнього сина: мало-секундова інтонація у вокальній партії підтримується відчайдушним «риданням» в акомпанементі – низхідні короткі схлипування вже звучать голосно, надривно.

Саме ця подія стає важливою для нарації. Розстріл та подальші описи парубків на початку твору наратор викладає в минулому часі: *розстріляли, не голіли, поклали* тощо. Але з приходом матері історія поступово переходить у теперішній час – старший син ще *не слухав*, а середній вже *мовчить* – і триває до кінця. Поява матері та її усвідомлення смерті настільки емоційно сильна подія, що наратор не може залишатись осторонь, він ніби переноситься в ті події та сам починає переживати їх. Таким чином у цей момент нівелюється дистанція між наратором та оповідним світом, яка була на початку, а «об'єктивна оповідь» перетворюється на «суб'єктивний дискурс» (Genette, 1983).

Заключенням оповідача, що виділене в окремий епізод *Adagio*, завершується балада – раптовий динамічний спад, застиглий акомпанемент, низхідні інтонації та поява своєрідного звукоряду, яким починалася розповідь. Раптові акордові постріли в контроктаві наприкінці загрозливо нагадують про страшну реальність і створюють арку з ілюстративним інструментальним вступом. У результаті знову встановлюється дистанція між наратором та оповідним світом, він «відокремлюється і здійснює пряме та безпосереднє звернення» (Мацевко-Бекерська, 2009, с. 290) до реципієнта.

Ще одна ознака наративності – це наявність персонажів. У музичному плані роль персонажів можуть відігравати будь-які елементи, зокрема тональності. У вищеназваному епізоді звернення матері кожному із синів належить окрема тональність. Вихід та закінчення наратора також підтримується тональністю *сі-бемоль мінор* та обрисами своєрідного звукоряду. Ця вокальна мелодія починається з романсової інтонації – висхідної малої сексти з V до III щабля та рухається донизу по звуках натурального мінору. Завершуючись на доміантовому тоні, забарвлюється звучанням фрігійського тетраорду, який природно утво-

рюється звукорядом з I до V щабля. Таким способом проявляється гіпоеолійський лад в амбітусі сексти, що відсилає до давніх пластів української музики (приклади 4 та 5):

Приклад 4. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 4–7

Роз-стрі-ля-ли трьох. Як за лож-ни-ків. За го-ро-ю.

Приклад 5. Гіпоеолійський лад в амбітусі сексти

III II I VII VI V

Єдиний низхідний рух мелодії, паузи з ферматами, бемольна сфера та відсутність акомпанементу відділяють цю музичну думку від інструментального вступу та подальшого розгортання. Ніби ця музична подія застигла в часі. Усю увагу зосереджено на оповідачі. Поступово в музичну тканину додаються вкраплення руху, бемольна сфера змінюється на дієзну, а обриси гіпоеолійського ладу у вокальній мелодії трансформуються, аж поки не розчиняються зовсім у вири наступних подій.

У заключній частині поступово повертаються інтонації гіпоеолійського ладу, знову зосереджуючи увагу на оповідачеві. Його перша така фраза – *Поруч діти* – спускається з I до V щабля, але *соль-бекар* надає йому світлого дорійського забарвлення. Друга музична фраза – *і мертві красиві* – знову нагадує фрігійський тетрахорд за інтервальною будовою, але його ступенева величина (від V до II щабля) та *ре-бемоль мажор* в акомпанементі пом'якшує звучання. Окрім того, ці дві фрази проводяться на динамічному спаді від *p* до *pp*. Третя фраза – *Війни котяться по землі* – максимально заглиблюється в бемольну сферу, тихо (*ppp*) та беземоційно (*non espressivo*) проводиться на фоні застиглого акорду *соль-бемоль мажору*. Остання фраза – *Плачуть матері. Сиві – сиві* – приречено спускається по звуках гіпоеолійського ладу. Але тепер відсутній висхідний секстовий хід з V на III щабель – *фа – ре-бемоль*, мелодична лінія починається з II щабля – *до*. Ніби немає початку, тільки кінець. Відбувається згортання мелодії до свого витоку. Останні слова перериваються паузами.

Але тональності не лише супроводжують літературних героїв, вони вступають у діалектичний конфлікт між собою і в чисто музичному плані. В інструментальному вступі після проведення гострої загрозливої фрази слідує вибуховий ланцюжок акордів, які утворюють дисонансні співзвуччя за допомогою секундового поєднання однотерцієвих тризвуків навколо звука *фа* у партіях правої та лівої руки. Перша грона в пунктирному ритмі поєднує мажорні *фа мажор – мі мажор* (*фа-бемоль мажор*) у партії правої руки з мінорними *фа-дієз мінор – фа мінор* у партії лівої руки. Далі ці акордові ланки розшаровуються і звучать вже

не одночасно, а поперемінно між партіями правої та лівої руки у тріольному ритмі – фа-дієз мажор – фа мажор, що утворює враження боротьби між партіями правої та лівої руки, між мажором і мінором, між фа-дієз та фа. Таким чином тут утворюється боротьба протилежностей (приклад 6):

Приклад 6. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 1–3

Tempo rubato  $\text{♩} = 84$

*fff*

*sf*

3

Цікаве і тональне оформлення епізоду *Agitato molto*. На словах Кричить вона з'являється сі-бемоль мінор, який повертає до початку твору, до першої події – розстрілу. На словах матері у вокальній лінії продовжується тональність сі-бемоль мінор, а в акомпанементі раптом з'являється поєднання фа-дієз мажору в партії правої руки та мі мінору в партії лівої, що ненадовго спускаються півтоном нижче відповідно та повертаються назад (приклад 7):

Приклад 7. Ю. Мейтус «Розстріляли трьох» – тт. 50–55

*сі-бемоль мінор*

во - на: "Не для смер-ті, си - ноч - ку, ріс ти, фа мажор

*фа-дієз мажор*

*sf p* *мі мінор* *мі-бемоль мінор*

*p* *parlando*

не для смер- ті!" Жін-ка ди-вить-ся вбив цям

*фа-дієз мажор*  
*мі мінор*

*p*

Ці тональності позиціонуються як два пласти, що мають протилежну семантику, ніби справжні персонажі. Таке зіткнення мажору та мінору нагадує інструментальний вступ, що в поєднанні з вокальною лінією створює враження голосяння на фоні боротьби.

Отже, конфлікт бемольних і дієзних тональностей, розвиваючись протягом усього твору, становить прихований суто музичний наратив цієї балади, основна ідея якого – боротьба добра та зла, страждання та злості, горя матерів і страхіття війни.

### Висновки

Отже, на прикладі балади Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича розглянуто специфічні наративні особливості вокальної балади, а саме:

1. Будову та композицію твору. Літературна балада має віршовану структуру в поєднанні з лінійним оповідним сюжетом. Відхід композитора від строфічності на користь сюжетності свідчить про перший прояв наративності. Звідси й асиметричність форми, що також перегукується з особливостями жанру балади.

2. Наявність персонажів. У літературній оповіді наявність персонажів безперечна, у музичному плані цю роль можуть відігравати різні елементи, як у цьому разі, тональності. Вони, взаємодіючи одна з одною, не лише підтримують літературних персонажів, але й вступають у власний конфлікт на макро- та мікрорівні.

3. Елементи ілюстративності. Для досягнення максимального ефекту від драматичної оповіді поет і композитор використовують специфічні прийоми для зображення подій, такі як фонічний ефект, що ілюструє постріли в літературному тексті, прийом пострілів і боротьби в музичному вступі та заключенні, «боротьба» тональностей протягом твору, ефект «вібруючої пустоти» під час виходу наратора, гіпоеолійський лад, що надає ефекту старовинності.

4. Наявність наратора та його кут зору. Роль літературного наратора у вокальному творі посідає першочергове місце. Саме він відбирає та оформлює події в часі, емоційно забарвлює їх для того чи того сприйняття нараторами. Композитор підсилює чи спростовує роль оповідача у вокальному творі. На початку балади інструментальний вступ «випереджує» наратора та готує слухача до драматичних подій, підтримуючи бажання літературного оповідача показати їх наочно. Музичні засоби також підкреслюють вихід та заключення наратора, створюючи дистанцію між оповідачем та оповідним світом. У середині твору виникає протилежна тенденція – емоційне зближення наратора з подіями та персонажами й власне переживання цих подій, що свідчить про перехід від «об'єктивного» до «суб'єктивного» бачення світу оповідачем.

Отже, розуміння музичного наративу передбачає розкриття унікальних способів його вираження в конкретному творі. Здійснений аналіз вокальної балади Ю. Мейтуса «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича ілюструє приклад наративних проявів як у взаємодії з літературним текстом, так і в іманентно музичному плані. Використані принципи аналізу дають змогу чіткіше уявити, як музика здатна оповідати.

Більш глибоке й повне вивчення наукових праць з питань літературної та музичної наратології, а також дослідження проявів музичного наративу на прикладі інших вокальних та інструментальних творів становить перспективу подальших досліджень, що націлена на розширення методології музичного аналізу наративних жанрів.

### Список бібліографічних посилань

- Гук, О.-М. І., & Бехта, І. А. (2020). Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*, 11(87), 430–435. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92>
- Івко, А. (2008). *Подієві аспекти музичної форми ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Ковалів, Ю. І. (Уклад.). (2007). *Літературознавча енциклопедія* (Т. 2). Академія.
- Лисюк, С. Р. (2011). *Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Лю, С. (2021). *Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Мацевко-Бекерська, Л. (2009). Наратологічна проекція концепту "герой". *Питання літературознавства*, 78, 278–292.
- Нудьга, Г. А. (1970). *Українська балада*. Дніпро.
- Папуша, І. (2005). Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia Methodologica*, 16, 29–46.
- Пясковський, І. (2003). *Поліфонія*. Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти.
- Степурко, В. І., & Бардашевська, Я. М. (2018). Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2(11), 141–145.
- Ткачук, О. (2003). Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Слово і Час*, 11, 17–24.
- Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton University Press.
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Indiana University Press.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Hair, G. (2001). Dramatic narrative and musical narrativity in Gillian Whitehead's "Hotspur". In L. Kouvaras, R. Martin, & G. Hair (Eds.), *Loose canons: Papers from the National Festival of Women's Music* (pp. 159–171). Southern Voices.
- Hatten, R. (1991). On narrativity in music: Expressive genres and levels of discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98.
- Klein, M. L. (2009). Ironic narrative, ironic reading. *Journal of Music Theory*, 53(1), 95–136. <https://doi.org/10.1215/00222909-2009-022>
- Nattiez, J.-J. (2011). La narrativisation de la musique. *Cahiers de Narratologie*, 21. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6467>

- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.) University of Nebraska Press.
- Schmid, W. (2013). *Elemente der narratologie* (3rd ed.). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110350975>
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Music? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2. *Die Musikforschung*, 58(4), 361–375.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.

## References

- Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton University Press [in English].
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Indiana University Press [in English].
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit* [New discourse of the narrative]. Seuil [in French].
- Hair, G. (2001). Dramatic narrative and musical narrativity in Gillian Whitehead's "Hotspur". In L. Kouvaras, R. Martin, & G. Hair (Eds.), *Loose canons: Papers from the National Festival of Women's Music* (pp. 159–171). Southern Voices [in English].
- Hatten, R. (1991). On narrativity in music: Expressive genres and levels of discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98 [in English].
- Huk, O.-M. I., & Bekhta, I. A. (2020). Poniattia naratyvnoho analizu i osnovni pidkhody [Concept of narrative analysis and basic approaches]. *Young Scientist*, 11(87), 430–435. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92> [in Ukrainian].
- Ivko, A. (2008). *Podiievi aspekty muzychnoi formy XX stolittia* [Event aspects of XX century musical form] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Klein, M. L. (2009). Ironic narrative, ironic reading. *Journal of Music Theory*, 53(1), 95–136. <https://doi.org/10.1215/00222909-2009-022> [in English].
- Kovaliv, Yu. I. (Comp.). (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary encyclopedia] (Vol. 2). Akademiia [in Ukrainian].
- Liu, X. (2021). *Vykonavska spetsyfika naratyvnykh zhanriv vokalnoi muzyky* [The performing specifics of narrative genres of vocal music] [PhD Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Lysiuk, S. R. (2011). *Naratyvnyi pidkhid v kharakterystytsi stylovykh i stylistychnykh vlastyvosti fortepiannoho vykonavstva* [The narrative approach of the characterization of the style and stylistic features of the piano performing] [PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Matsevko-Bekerska, L. (2009). Naratolohichna proektsiia kontseptu "heroi" [Narratological projection of the concept of "hero"]. *Problems of Literary Criticism*, 78, 278–292 [in Ukrainian].
- Nattiez, J.-J. (2011). La narrativisation de la musique [The narrativization of music]. *Cahiers de Narratologie*, 21. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6467> [in French].
- Nudha, H. A. (1970). *Ukrainska balada* [Ukrainian ballad]. Dnipro [in Ukrainian].
- Papusha, I. (2005). Shcho take naratolohiia? (ohliad kontseptsii) [What is narratology? (review of concepts)]. *Studia Methodologica*, 16, 29–46 [in Ukrainian].
- Piaskovskiy, I. (2003). *Polifoniia* [Polyphony]. Derzhavnyi nauково-metodychnyi tsentr zmistu kulturno-mystetskoï osvity [in Ukrainian].



- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.) University of Nebraska Press [in English].
- Schmid, W. (2013). *Elemente der narratologie* [Elements of narratology] (3rd ed.). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110350975> [in German].
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Music? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 [Narrativity in music? Reflections based on Beethoven's Violoncello Sonata op. 102 No. 2]. *Die Musikforschung*, 58(4), 361–375 [in German].
- Stepurko, V. I., & Bardashevskya, Ya. M. (2018). Naratyvni vidminnosti tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Narrative distinctions of the creativity of modern Ukrainian composers]. *International Journal Culturology. Philology. Musicology*, 2(11), 141–145 [in Ukrainian].
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press [in English].
- Tkachuk, O. (2003). Naratyvna perspektyva ta dystantsiia v modernistychnomu dyskursi kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Narrative perspective and distance in the modernist discourse of the late nineteenth and early twentieth centuries]. *Slovo i Chas*, 11, 17–24 [in Ukrainian].

## NARRATIVE CHARACTER OF THE VOCAL BALLAD IN THE EXAMPLE OF YULIY MEITUS' "THREE WERE SHOT" (BASED ON A POEM BY V. KOROTYCH)

Oleksandra Shara<sup>1a, 2b</sup>

<sup>1</sup> PhD Student at the Department of Music Theory, Lecturer;

<sup>2</sup> College Lecturer at the Department of Music Theory;

ORCID: 0009-0007-7753-2303; e-mail: sharafilatova@gmail.com

<sup>a</sup> Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

<sup>b</sup> Mykolaiv Vocational College of Musical Arts, Mykolaiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to determine the specifics of narrative in a vocal work using the genre of the vocal ballad as an example. **The research methodology** is based on a combination of semantic and hermeneutic analysis and systemic, structural, functional, and comparative methods. **The scientific novelty** lies in the analysis of a vocal work that is narrative in nature in order to identify narrative manifestations. **Conclusions.** The article reviews the main narratological works and identifies the elements of the narrative text. The main characteristics of the ballad genre and its correspondence to the narrative are identified. The author analyses the literary and musical basis of the vocal ballad by Y. Meitus (words by V. Korotych), "Three were shot", for the presence of narrative features on different levels. Attention is focused on the interplay of poetic and compositional interpretations of the main narrative elements of the ballad, as well as on the manifestations of narrativity in purely musical terms. The characteristics of narrativity at the level of the form and structure of the vocal ballad are revealed, in particular the destruction of the vertical organisation of the verse in favour of the linearity of the narrative plot and the asymmetry of the form. The presence of the narrator and the formation of his personality by the author-poet and author-composer are established. The opinion of the narrator and his influence on the presentation of events and their perception by the narrators are indicated. It is emphasised that the combination of literary and musical techniques creates the effect of the narrator's distance and proximity to the events described. The role of tonalities that support literary characters and also come into conflict in purely musical terms, thus creating their own storyline, is determined. It is emphasised that each piece of music has its own unique way of revealing a narrative. In this respect, the need for further research on this topic in other vocal and instrumental genres is demonstrated.

**Keywords:** narratology; musical narrative; interaction of words; interaction of music; ballad; genre; chamber vocal music; works of Yuliy Meitus

